

Cristina Garde Cano

Tesi Doctoral

MÉS ENLLÀ DEL MIRALL NEGRE

UNA DEFENSA DEL PERIODISME
EN L'ERA DE LA COMUNICACIÓ BLOB I
EL CAPITALISME DE LA CONTENCIÓ

Directora: Dra. Catalina Gayà Morlà
Departament de Mitjans, Comunicació i Cultura

2022
UAB

A Catalina Gayà Morlà i Joan Manuel Tresserras,
per les converses i les cures, per l'exemple.

A la Faberllull d'Olot i, en especial, a Francesc Serés, per acollir-me.

A l'alumnat de les classes, per la generositat.

A les companyes periodistes i, sobretot, a les resistents de revista *deriva*.

Als amics del soviè, per ser-hi sempre.

I per damunt de tot a la meua família, per la força i l'honor,

i al siamès Cabar, l'esperança més bella.

«En algún apartado rincón del universo centelleante,
desparramado en innumerables sistemas solares, hubo una vez un astro
en el que animales inteligentes inventaron el conocimiento.
Fue el minuto más altanero y falaz de la “Historia Universal”:
pero, a fin de cuentas, solo fue un minuto»
(Nietzsche, 1896/2010, p. 21)

«La primera libertad de la prensa consiste, precisamente,
en no ser una industria»
(Marx, 1835/2017, p. 113)

«Si tuviera que contestar a la siguiente pregunta: ¿qué es la esclavitud?
y respondiera en pocas palabras: es el asesinato, mi pensamiento,
desde luego, sería comprendido. No necesitaría de grandes
razonamientos para demostrar que el derecho de quitar al hombre
el pensamiento, la voluntad, la personalidad, es un derecho de vida y
muerte, y que hacer esclavo a un hombre es asesinarlo. ¿Por qué razón,
pues, no puedo contestar a la pregunta ¿qué es la propiedad?, diciendo
concretamente: la propiedad es un robo, sin tener la certeza de no ser
comprendido, a pesar de que esta segunda afirmación no es más que
una simple transformación de la primera?»
(Proudhon, 1840/2005, p. 17)

«En el mundo realmente invertido,
lo verdadero es un momento de lo falso»
(Debord, 1967/1999, p. 10)

«El caso es que el espejo, efectivamente,
como una brillante niebla de plata, estaba empezando a deshacerse»
(Carroll, 1871/2016, p. 19)

ÍNDEX

1. INTRODUCCIÓ

1.1 Objecte, Objectius i Hipòtesis	15
1.1.1 Objecte d'estudi	15
1.1.2 Objectius	15
1.1.3 Hipòtesis	15
1.2 L'Helicoide Virtuosa: una Metodologia	16

2. FONAMENT TEÒRIC I CRÍTIC

2.1 Història Abreviada de la Comunicació	21
2.1.1 La Claudicació Rebel de les Masses	24
2.1.2 La Interacció, Bastida Desgavellada de Realitats	34
2.1.3 La Societat Xarxa: de l'Esperança a la Resignació	46
2.2 Les Coordenades Hermenèutiques de la Cultura Capitalista	55
2.2.1 La Fletxa del «Tems Vulgar»: l'Instant Irreversible	64
2.2.2 Realitat i Representació: Així Vam Crear el Món	69
2.2.3 L'Ambigüitat dels Relats, la Fragilitat de les Narracions	76
2.2.4 Els Malalts Imaginaris i el Poder Terapèutic	84
2.3 L'Esplendor Decadent de la Indústria Mediàtica	95
2.3.1 Visions Apocalíptiques sobre la Hipertròfia dels Mitjans	96
2.3.2 Novíssims Moviments Socials i Cultura Política Digital	114
2.3.3 Precarietat i Entusiasme: l'Explotació dels Periodistes	132

3. LA MATRIU NARRATIVA: COMUNICACIÓ BLOB I CAPITALISME DE LA CONTENCIÓ PROPOSTA CONCEPTUAL

3.1 La Comunicació Blob, la Membrana o la Gàbia Mercurial	148
3.2 La Cultura de la Contenció i l'Eclipsi d'Occident	161
La Contenció de la Contingència	162
L'Elecció Tirantitzada	170
El Segrest de l'Esdeveniment	177

3.2.1 Temps sense Procés: Atrapats en la Velocitat	187
El Guardià de l'Acceleració: Quan Tot S'Acaba	189
Un Món Sense Fonaments: la Caiguda Infinita	201
3.2.2 Hipersimulació: al Cor del Metavers	212
El Simulacre Global que ens Embolcalla	212
Refugis Virtuals per a una Civilització en Ruïnes	223
3.2.3 L'Orbe Algorítmic: Metarelat i Llenguatge	230
Permacrisi: el Mite de la Crisi Permanent	231
Algoritme Màgic: Construïnt la Catedral Cibernètica	252
Imatges Abismals en la Criptosfera	264
3.2.4 Captius Digitals: l'Egotisme Mercurial	279
Intel·ligència Artificial: Teologia de la Plataforma	283
Absència i Presència Més Enllà del Mirall Negre	295
3.3 Periodisme Fosc en l'Era del Despotisme Tecnohidràulic	308

4. EL DESBORDAMENT

CONCLUSIONS I PROPOSTA D'INTERVENCIÓ

4.1 La Comunicació d'Espirai, l'Afinitat Elemental	324
4.1.1 L'El·lipse Oculta: Memòria i Imaginació en Translació	330
4.1.2 El Món Altre i la Comunió de les Males Herbes	335
4.1.3 Tan Humans: Narració, Esperit i Coneixement	342
4.1.4 «Escullo Escollir»: Mediacions i Transferència	349
4.2 Les Lliçons de les Heterodòxies Culturals	358
4.2.1 Post-Tot: Sentit i Sensibilitat de l'Emergència	364
4.2.2 «Sou Aquí»: Fent Lloc, Assajant la Vida Enfora	370
4.2.3 L'Obra Evanescent: la Mort de l'Iconòstasi Digital	377
4.2.4 Tot Allò que Vam Trobar a l'Altra Banda	382
4.3 Per un Periodisme Lisèrgic, la Possibilitat d'una Àgora	390
4.3.1 Temps Circular: l'Ocasíó de la Immanència	397
L'Experiència Acumulativa: Canvi i Reparació	398
Desenterrar els Espectres	406
4.3.2 La Circumstància: Allà On s'Esdevé l'Adveniment	412
L'Esglai: Convocar l'Impensable	414
La Incertesa, una Veritat en Minúscules	421

4.3.3 Ecologia del Dubte: Sostenir les Narracions	431
Rizomesi, la Potència del Coneixement	435
La Densitat del Llenguatge i l'Entropia Narrada	448
4.3.4 L'Alteritme: en l'Abisme Pensa en Mi	452
El Periodista Ignorant i l'Acció del Silenci	456
La Rebel·lia del Discurs: Arrelar una Comunitat Política	462

5. L'ÚLTIMA OBERTURA

A TALL DE TANCAMENT

5.1 Esperança i Vida: la Llarga Espera del Llop	471
5.2 L'Error Fèrtil, la Jugada d'un Déu	475
5.3 Glossari per al Desbordament	477

6. BIBLIOGRAFIA

6.1 Bibliografia Teòrica	485
6.2 Capítols de Llibre	499
6.3 Articles, Tesis, Informes i Altres Materials Acadèmics	501
6.4 Webgrafia	508
6.5 Bibliografia Periodística-Literària	513
6.6 Pel·lícules, Sèries i Documentals	515

ÍNDEX DE FIGURES I TAULES

Figura 1	19
Taula 1	186
Taula 2	277
Taula 3	357
Taula 4	389
Taula 5	405
Taula 6	455

1. INTRODUCCIÓ

Ens en vam adonar, que el que pensàvem estava connectat d'una manera gairebé màgica amb la comunitat, que aquestes pàgines que hem escrit tenien una coherència amb el que fa vuit dècades alguns ja intuïen, gràcies a una escena de *Grease*. La pel·lícula l'hem vist més de vint vegades i fins aquell dia no vam prestar atenció al detall. La Sandy i el Danny han anat a l'*autocine* i el Danny intenta acostar-se a la Sandy dins del cotxe sense èxit. La pel·lícula que han anat a mirar és *The Blob*. El cinema dins del cinema, com tota *mise en abyme*, ens estava dient alguna cosa que encara no compreníem, com un somni dins d'un somni.

The Blob (Yeaworth, 1958) es va estrenar a l'Estat espanyol amb el títol *La Masa Devoradora*. És un clàssic del cinema de terror, un dels grans referents de la ciència-ficció dels anys cinquanta del segle XX. La banda sonora de la pel·lícula és del grup The Five Blobs i es titula «Beware of the Blob», alguna cosa com «Compte amb la massa!». The Blob és una criatura de l'univers que aterra dins d'un meteorit a una comunitat rural dels Estats Units i és d'un material viscos. Mentre els dos protagonistes, la Jane i l'Steve, intenten avisar tothom del perill, The Blob ho va absorbint tot al seu pas. Després d'engolir tractors, cinemes, persones i botigues, finalment descobreixen que The Blob ha desviat la seva inèrcia amorfa per no devorar un refrigerador, perquè no suporta el fred. Un cop reduïda, l'enterren per sempre més a l'Àrtic en una caixa forta del govern. Per sempre més? El final queda obert, a l'espera d'una segona part que no arribaria fins als anys setanta (Hagman, 1972). El *remake*, de sèrie B, es va estrenar trenta anys més tard que l'original, i a l'Estat espanyol es va titular *El Terror No Tiene Forma* (Russell, 1988).

La humanitat sovint imagina el que està per venir sense adonar-se'n. Carl Gustav Jung (1959/2009) va batejar aquesta intel·ligència latent com a *inconscient col·lectiu*, una matriu narrativa de les comunitats humanes conformada per arquetips de tota mena que les històries que ens expliquem, generació rere generació, reproduïen de mil maneres diferents per llegar-nos alguna cosa que no acabem d'abastar. Maurice Halbwachs (1950/2004) ho va anomenar *memòria col·lectiva*. Només cal esperar que, en algun moment concret i per un seguit de circumstàncies aparentment aleatòries, algú encaixi les peces i exclami «Ah! Era això!».

Potser en tenim unes poques al llarg de la vida, però tots i totes tenim aquestes epifanies: neixen en forma de casualitat, però arriba un dia que els astres s'alineen i les casualitats esdevenen pistes que ens revelen una veritat íntima. No és cap veritat en majúscula, però sí que és compartida: tothom en té alguna clavada a la planta del peu, i podem entendre la sensació, la molèstia, la insistència. En les epifanies, com les molles que Hänsel i Gretel deixen al camí, la humanitat ens ha deixat pistes des del passat sobre el futur en el present. En les epifanies, el temps dona voltes. Com podia saber la humanitat passada on deixar les molles del present sinó des del futur? La pel·lícula *The Blob* dins de la de *Grease* ha estat, en aquesta tesi, aquella casualitat que, de sobte, esdevé un senyal que fa coherent tot el camí que hem emprès.

Durant anys, des que vam acabar la llicenciatura de periodisme el 2007, vam sentir que alguna cosa ens havia engolit i havia engolit tot el que estimàvem. No sabíem desfer-nos-en, d'aquella intuïció. La massa que ens havia absorbit aniquilava totes les esperances, tots els possibles. Nosaltres, que érem en molts casos la primera generació de la família que arribava a la universitat, que per fi veuríem acomplertes totes les expectatives de la nostra classe treballadora, ens anàvem ensopint i no sabíem per què. Aquella massa s'alimentava de l'escalfor que els éssers humans emanem, i cada vegada era més amorfa i més gran. A les redaccions on hem treballat sempre hem sentit la presència fantasmal del terror, però ens animàvem pensant que la sensació de constrenyiment s'esvairia. Era qüestió de temps. No podia ser per sempre. Alguns ens vam anar recloent en el mirall negre, sense adonar-nos que de dins d'aquell mirall és d'on sortia la massa: primer, en blogs i, després, en el jardinet que ens imaginàvem que era el nostre perfil a les xarxes socials. Però els anys passaven i l'opressió, és clar, no només no desapareixia, sinó que s'expandia, potser per culpa nostra. Les redaccions dels grans diaris del país es van anar tornant presons silencioses i irrespirables. Els joves estudiants que van venir després de nosaltres ja no van veure la desfeta. Nosaltres, sí. El món esplendorós que ens esperava havia estat engolit per una massa que no sabíem ni tan sols reconèixer.

Per això, alguns vam emprendre nous camins, potser mirant d'entendre millor per què ens sentíem continguts per una força més gran que nosaltres mateixos. Així, alguns vam estudiar Arts i Disseny. En els companys artistes vam descobrir unes heterodòxies que sí que posaven en dubte molts supòsits que en el periodisme havíem donat per

descomptat sense moure un dit. Hi havia en aquelles formalitzacions artístiques, sovint marginals, allunyades de les formes dominants de la indústria de l'art, però amb una tradició de dècades al darrere, una voluntat de traspassar els límits de la disciplina, de convergir en altres sabers, d'aprofitar altres aproximacions, altres mètodes i llenguatges. Aquell art havia incorporat llenguatges dels *mass media*, del cinema, de la fotografia, de l'antropologia, de la història, de l'arquitectura... per construir un discurs crític i emancipat sobre el que ens passava.

I, per contra, què estàvem fent els periodistes joves, si no era deixar-nos endur per la superficialitat, la immediatesa, l'espectacularitat, la velocitat i la provisionalitat? Estàvem denunciant la precarietat aniquiladora que destrossava les redaccions? L'estàvem narrant, encara que fos? Aquestes són preguntes que ens corcaven en les llargues nits de tancament del diari, en l'*actualitat* cada vegada més desconnectada d'aquell neguit que ens perseguia. I aquestes preguntes van anar gestant les intuïcions que exposem en aquesta tesi.

Aleshores, com ara, teníem la convicció que calia manllevar algunes lliçons de les heterodòxies artístiques, també *emparauladores* de la vida humana com ho és el periodisme, que havíem conegut gràcies a les companyes artistes de l'Escola Massana, unes lliçons que havien de permetre'ns continuar exercint una disciplina que ens caducava a les mans, com tantes altres coses. Preníem consciència que, si volíem explorar aquella massa fosca que tot ho engolia, havíem de desfer-nos de la indústria que havia engendrat el periodisme i que, amb els anys, havia anquilosat la nostra labor fins a fer-la impracticable. Per fer-ho, però, ens caldria desmuntar totes les peces que han aixecat el castell de la modernitat clàssica burgesa.

El món que es mor és el del segle XX. Amb ell, també es mor una part nostra. Es moren les institucions que l'han aixecat i les classes dominants que ens han controlat. Els grans exemples, bons i dolents, ens abandonen un rere l'altre. Ens queden les molles que ens han deixat al camí, gràcies a les quals algun dia algú tindrà una epifania i exclamarà «Ah! Era això!». Mentrestant, la incertesa no ens ha d'esporguir. La massa que ens ha engolit és una nova era que haurem d'aprendre a comprendre. Si aquest nou terror no té forma, haurem d'imaginar una eina que tampoc en tingui. És possible un periodisme més enllà d'aquest món que es mor? És possible un periodisme més enllà del mirall viscós que se'ns empassa? Nosaltres creiem que sí.

Amb aquest punt de partida, hem plantejat una tesi teòrica que s'estructura en tres blocs i un corol·lari. A la primera part, d'una banda, expliquem les transformacions que ha experimentat el darrer segle de la comunicació a partir dels seus tres grans paradigmes: la comunicació de masses, l'interaccionisme simbòlic i la comunicació de xarxes. D'altra banda, descrivim les coordenades hermenèutiques que dibuixen el mapa de sentit de la cultura del segle XX. Aquestes coordenades són les de temps, espai, relat i identitat. En últim lloc, en aquest apartat repassem l'esplendor decadent de la indústria mediàtica: descrivim la desfeta de la institució que representen els mitjans de comunicació i com aquesta fallida ha esquerdat la cultura política de les comunitats humanes i ha consolidat la precarietat. Aquesta primera part descriu, en certa manera, aquest món que es mor i els principis que el van aixecar. I per això és una fonamentació teòrica, però també crítica.

A la segona part ens aventurem a descriure aquesta massa amorfa que ens conté i que basteix un nou paradigma. Per fer-ho hem esquarterat la matriu narrativa que li dona sentit. Ho hem fet, de nou, descrivint quina mena de comunicació permet i com aquesta nova comunicació s'imbrica amb unes noves coordenades culturals. En aquesta part, en tant que no podem pensar allò que no podem anomenar, farem una proposta conceptual nova a partir de les moltes intuïcions que els autors i acadèmics han anat publicant els darrers anys, però que, potser, s'acumulen de manera dispersa en el nou magma viscos i que, creiem, cal articular per disputar en comú aquesta nova hegemonia. Per acabar, en aquest bloc, tot aquest aparell terminològic ens ha de servir per descriure de quina manera el periodisme ha quedat retingut dins d'aquesta massa.

No ens hem volgut conformar només a descriure el món que mor i el món que s'alça; volíem respondre a la pregunta de si és possible un periodisme més enllà d'aquest mirall fosc. I, per respondre-ho, ha calgut imaginar quina comunicació i quina cultura volem que teixeixin les nostres comunitats. I d'aquestes reflexions ha de sortir una nova idea de periodisme que ha de ser útil per navegar aquesta nova massa viscosa que els poderosos utilitzen per contenir-ho tot, amb nosaltres dins. Aquest tercer bloc és, per tant, conclusiu i alhora funciona com una proposta d'intervenció per desbordar els discs de la contenció. Per això ens caldrà fer una proposta teòrica del desbordament.

Al final, hi ha un corol·lari que recull totes aquestes idees i també un glossari final que aplega ordenadament els conceptes nous que en aquesta tesi proposem. Aquest glossari vol ser l'eina sense forma que serveixi per combatre aquest terror que no té forma i que ens conté. No hem de tenir por de la por.

1.1 Objecte, Objectius i Hipòtesis

1.1.1 Objecte d'estudi

L'objecte d'estudi és el periodisme com a disciplina simbòlica que permet la creació de sentit de les comunitats en el context de la comunicació blob i del capitalisme de la contenció.

1.1.2 Objectius

Objectiu principal

Traçar i descriure una proposta de desbordament per al periodisme en el context del que hem batejat com a comunicació blob i capitalisme de la contenció.

Objectiu secundari

Proposar una fonamentació conceptual i crítica que permeti identificar i anomenar les característiques de la comunicació blob i el capitalisme de la contenció en el que hem anomenat l'era del despotisme tecnohidràulic.

1.1.3 Hipòtesis

A. Que el context cultural i comunicatiu en què vivim ha desvertebrat les comunitats humanes i, per tant, el periodisme industrial dins dels mitjans de comunicació és incapaç d'acomplir la seva tasca emparauladora i creadora de sentit.

A.1 Que pot existir una mena de periodisme dins de la comunicació blob capaç de desbordar el capitalisme de la contenció i proposar noves maneres d'imaginar i narrar les comunitats humanes.

B. Que hi ha una nova matriu vertebradora de les societats postindustrials, que fusiona una mena d'imperialisme d'inspiració oriental i un liberalisme capitalista descordat; està en pugna amb el model clàssic burgès, amb els seus estats nació i totes les seves institucions polítiques, financeres i mediàtiques; i dins de la qual neix

una nova classe hegemònica impulsada per les *start-ups* tecnològiques, la intel·ligència artificial i la plataforma com a nova institució discursiva.

B.1 Que hi ha una nova forma de capitalisme que s'erigeix en el model econòmic que sosté aquesta nova matriu vertebradora i que és una evolució del capitalisme de la vigilància, i que permet, no mantenir l'ordre social com fins ara, sinó contenir el caos social.

B.2 Que hi ha una nova forma de comunicació, en què s'imbriquen la comunicació de masses, l'interaccionisme simbòlic i la comunicació de xarxes, que és la infraestructura algorítmica necessària per fer funcionar aquesta nova mena de capitalisme dins de la nova matriu narrativa.

B.3 Que aquesta nova matriu narrativa ha fet néixer una nova forma de cultura hegemònica, que es caracteritza per la substitució del temps lineal i segmentat de la societat clàssica burgesa per un temps sense procés; la configuració d'un espai social hipersimulat; la producció de nous llenguatges i relats i noves narracions que ens contenen; i l'exaltació d'un egotisme sense precedents.

1.2 L'Helicoide Virtuosa: una Metodologia

Aquesta és una tesi eminentment teòrica. El treball arrenca d'unes intuïcions en forma d'hipòtesis que deriven de l'observació i el coneixement d'un nou escenari comunicatiu i cultural. Aquestes hipòtesis, que ja han estat presentades, necessiten d'un entorn metodològic complex i precís. És per això que la primera de les metodologies és la prospecció llibresca, el buidatge de les bibliografies i les fonts documentals. La metodologia es basa en el comparatisme interdisciplinari, a través del qual manllevem termes emprats per la cultura i el pensament en l'anàlisi de camp comunicatiu i periodístic.

Aquesta exploració adoptarà la forma metodològica d'una doble espiral i ens permetrà explicar els canvis que s'han produït en la comunicació i la cultura, així com en el periodisme, una de les disciplines que lliga ambdós àmbits indistriablement. Hem batejat la nostra eina metodològica com a helicoide virtuosa i és la primera aportació d'aquesta tesi. Creiem que el full de ruta hermenèutic que desplega, amb el seu univers conceptual, pot ajudar els investigadors a esbossar reflexions en tots els sabers de les humanitats, la filosofia i les ciències. En el nostre cas, en aquestes pàgines la farem servir per pensar el periodisme com a disciplina transformadora de comunitats.

Una hèlix és la corba la tangent de la qual gira sobre un eix i l'helicoide és una de les tres superfícies mínimes, amb el pla i la catenoide, que ocupa l'univers d'una manera única i capriciosa. La doble hèlix més famosa és la seqüència de l'àcid desoxiribonucleic o ADN, la disposició tridimensional que encadena la seqüència genètica de totes les coses vives, i que van descobrir els científics James D. Watson i Francis Crick a la Universitat de Cambridge entre el 1951 i el 1953, a partir de les recerques de Maurice Wilkins i Rosalind Franklin, i que els va valdre el Nobel el 1962. Tal com recorda el mateix Watson (1968/1993) en l'assaig que rememora aquella descoberta fonamental, «las cadenas de azúcar-fosfato forman dos espirales en el exterior de la molécula, quedando en el interior los pares de bases unidos por enlaces de hidrógeno. Vista de esta manera, la estructura semeja una escalera de caracol cuyos escalones serían los pares de bases» (p. 152). Imaginem, doncs, que hem de pensar i descriure l'ADN de la humanitat.

La *cultura* i la *comunicació* conformarien la carcassa en doble hèlix que embolcalla la consciència genètica de les nostres societats. Cultura i comunicació són antiparal·leles, però complementàries, i s'enebren l'una amb l'altra, protegint la seqüència encadenada de parelles de bases que conformen, primer, la *memòria*, la *imaginació*, el *pensament* i els *afectes*; i, segon, les *mediacions*, les *accions*, els *vincles comunitaris* i el *coneixement* que anem adquirint. Hem d'imaginar que totes les disciplines humanes i, entre elles, és clar, el *periodisme*, que és l'objecte d'estudi d'aquesta tesi, uneixen aquestes parelles de bases d'una forma particular, tal com ho fan els enllaços d'hidrogen en les cadenes de sucre-fosfat que descriu Watson. És així com es combinen i recombinen i conformen els esglaons d'aquesta escala de cargol que és la humanitat. D'aquesta manera, mentre que les primeres quatre bases apel·len al sentit del subjecte; les segones quatre tenen a veure amb un cert sentit de comunió amb el que és radicalment altre.

En aquesta tesi també considerem que l'ADN de la humanitat creix i es propaga dins d'un *cicle reproductiu*, és a dir, mitjançant un procés de *transmissió* i *renovació* de la qualitat humana, més que no pas dins d'un cicle productiu, tal com ha pretès la indústria des de fa segle i mig, que utilitza de manera força barroera els recursos disponibles per obtenir béns que satisfacin les necessitats humanes, sempre segons el dictat de l'economia de mercat. Precisament perquè l'ADN de la humanitat habita aquest cicle reproductiu, podem considerar, per tant,

que l'assemblatge que compacta, a la fi, aquesta humanitat és el reconeixement que només podem créixer si vivim una vida política, en el sentit que ho explicita la filòsofa Hannah Arendt a l'assaig *La Condición Humana* (1958/2005), al qual hi tornarem més endavant. En aquest entortolligar-se de la comunicació i la cultura, tal com mostren a la figura que tanca aquest apartat (Vegeu Figura 1) encara hi ha quatre coordenades hermenèutiques —temps, espai, relat i identitat— que anirem traçant al llarg de la tesi i que ens permetran transitar pel que ha estat, és i voldríem que fos aquesta doble hèlix que ens embolcalla i totes les parelles de bases que protegeix.

Aquesta metodologia beu d'unes fonts intel·lectuals que resumirem breument. D'una banda hi ha el llegat imprescindible dels autors de l'Escola de Bellaterra, de qui som deutors, que entenen el periodisme com una activitat simbòlica que recusa les comunitats i el periodista com un subjecte polític *emparaulador*. Dins d'aquesta escola i sense voler-nos-en deixar cap, hi ha Albert Chillón i Lluís Duch, Marta Rizo García, Héctor Borrat, María Dolores Montero, David Vidal Castell, Catalina Gayà Morlà, Xavier Giró, Elvira Teruel, Joan Manuel Tresserras, Enric Marin i Francesc Burguet, entre molts altres.

A més, és clar, hi és ben present a la tesi l'herència de la tradició postestructuralista, sense la qual no podríem comprendre els mecanismes de l'opressió capitalista i la cultura des d'un marxisme no ortodox d'inspiració llibertària. Dins d'aquesta tradició, no podem deixar d'esmentar figures com Jacques Derrida, Michel Foucault, Gilles Deleuze, Félix Guattari o Guy Debord, així com tots els que d'alguna manera n'han estat deixebles, com ara el *ciberpunk* o els autors de l'Escola de Warwick, com Franco Berardi, Evgeny Morozov, Mark Fisher, Éric Sadin, Nick Srnicek, Luciana Parisi, entre molts altres.

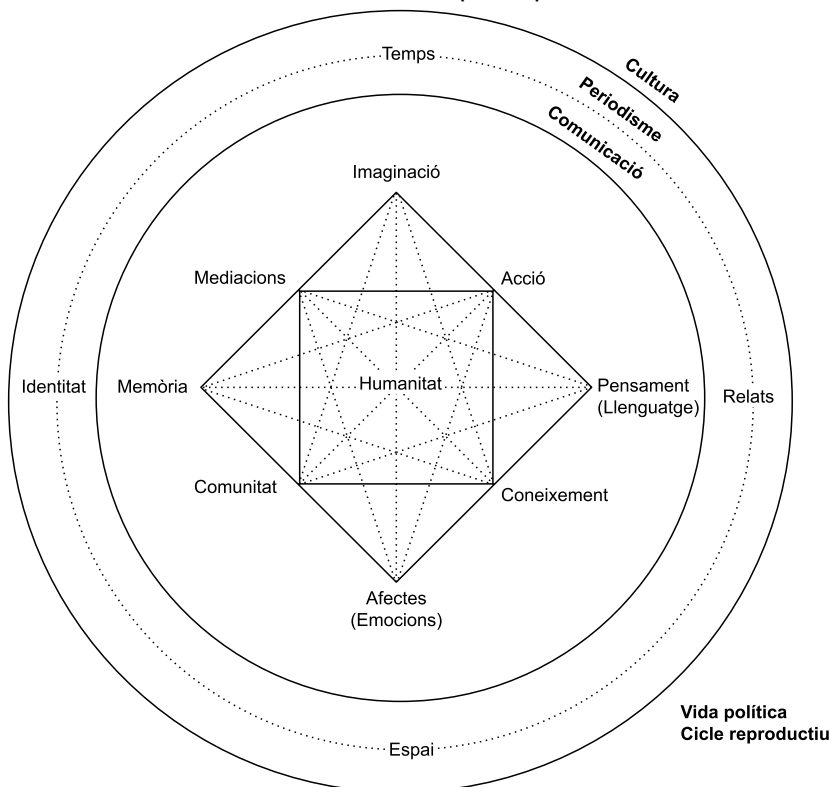
A la tesi també juguen un paper important els autors de l'anomenat *gir lingüístic* i l'hermenèutica, perquè van evidenciar que els éssers humans vivim en el relativisme lingüístic, en l'ambigüitat de l'esperit, i, per tant, que allò que anomenem *realitat* és una gran ficció que fem i refem al llarg de la vida. És així que hem de citar Arthur Schopenhauer, Friedrich Nietzsche, Ludwig Wittgenstein, Hugo Von Hofmannsthal o Wilhelm Dilthey. No podem oblidar, tampoc, el llegat de l'interaccionisme i l'Escola de Palo Alto, claus per comprendre les interaccions de la cibernètica, i els treballs de l'Escola Crítica en els estudis sobre comunicació, especialment els de Manuel Castells al

voltant de la comunicació de xarxes, i les aportacions imprescindibles de Jesús Martín-Barbero, Néstor García Canclini i Omar Rincón.

Per últim, hem de citar, sens dubte, tots els autors dels Estudis Culturals, de l'Estètica i de l'Art que farceixen aquestes pàgines, com Raymond Williams, Remedios Zafra, Joan Fontcuberta, Jorge Luis Marzo, Nicolas Bourriaud, Steyerl Hito, Lucy Lippard, José Luis Brea, Regis Debray, Martha Rosler, Paul Ardenne, Jaron Rowan, Manuel Borja-Villel, Claire Bishop... I les lectures imprescindibles sobre economia crítica i biopolítica d'autors com Karl Marx, Karl Wittfogel, Pierre-Joseph Proudhon, Piotr Kropotkin, Herbert Marcuse, Julia Cagé, Shoshana Zuboff, Richard Sennett o Naomi Klein. Però sobretot, aquesta tesi ha d'agrair les lliçons de la Filosofia d'autors com Marina Garcés, Santiago López Petit, François Jullien o Slavoj Žižek, que han eixamplat més del que podíem imaginar les nostres intuïcions.

Figura 1

L'helicoide virtuosa: una hermenèutica per al pensament



Elaboració pròpia

2. FONAMENT TEÒRIC I CRÍTIC

2.1 Història Abreviada de la Comunicació

En aquesta tesi considerem clau definir què n'entnem per comunicació i per cultura, perquè són a la base del trajecte argumentatiu que desenvoluparem. És fonamental que hi esmercem temps, en aquesta definició de base, ja que aquesta és una tesi de caràcter hermenèutic i teòric, l'aportació principal de la qual és repensar, oferir nous marcs de pensament i proposar noves formes de treball acadèmic que complementin el que ja s'ha escrit o s'escrui en la disciplina del periodisme. Sense aquestes dues definicions, la tesi que desenvolupem en aquestes pàgines seria incompleta.

Amb aquest objectiu ens hi acostarem a partir de l'espai de coneixement més proper a aquesta tesi, que és l'Escola de Bellaterra, i hi sumarem definicions de clàssics i contemporanis que comparteixen marc teòric i horitzó d'expectatives amb els autors de l'Escola de Bellaterra, per la seva reivindicació de les Humanitats, la Teoria de la Cultura i de les Ciències Socials com a disciplines que ajuden a transformar la societat. Ho fem amb la voluntat de descriure com és la comunicació avui dia, amb totes les seves virtuts i tots els seus vicis o, si més no, d'aportar-hi un petit granet de sorra, però sobretot de pensar com voldríem que fos i de traçar camins que ens permetin arribar-hi.

De la lectura de les aportacions que han fet els autors a la Teoria de la Comunicació al llarg del segle XX i del que portem del segle XXI ens adonem que, sovint, a l'acadèmia hem quedat atrapats en la mera descripció dels processos que desencadena la comunicació, dels fenòmens que ens permeten copsar-la, de les polítiques que estructuren els models de la comunicació i dels efectes que té en els individus i en les comunitats en contextos concrets. Aquesta descripció és cabdal per entendre les inèrcies que ens arrossequen, però potser, concentrats com estàvem a mirar-nos al mirall, ens ha faltat —de forma general, no en els autors que admirem— la il·lusió d'imaginar la comunicació diferent de com era, i això ens ha impedit navegar a favor d'aquesta idea.

Aquesta abdicació, en les albors de la nova mena de capitalisme molt més refinat que descriurem en aquesta tesi, s'ha fet palesa quan la comunicació de xarxes ha deixat de ser una oportunitat per convertir-se en una matriu computacional, una membrana algorítmica que cobreix tot el que podem pensar i narrar. On érem els que creiem que la

comunicació ha de ser un encontre radical amb l'alteritat, com defensen autors com Derrida, Deleuze, Garcés, Martín-Barbero o García Canclini, quan a Silicon Valley apuntalaven els fonaments d'un nou tipus de comunicació molt més embolcalladora? Per què no hi érem per dir-los com creiem que hauria de ser la comunicació perquè no reproduïxi els mals de la comunicació de masses, tal com han descrit Marcuse, Horkheimer o Adorno, ni en generés de nous a partir dels vicis de la comunicació de xarxes? I, sobretot, com podem ajudar, ara, a fer del desig una possibilitat? Hi som a temps de revertir les inèrcies?

Des que Claude E. Shannon i Warren Weaver descrivissin la comunicació a *The Bell System Technical Journal* (1948/1964) com un procés lineal entre un emissor i un receptor per transmetre un missatge mitjançant un codi en un context determinat, amb un esquema simplificador que ha fet fortuna, han corregut molts rius de tinta. Molts autors s'han trencat les banyes mirant de descriure què és això de la comunicació i com pren forma en cada moment històric. És així que han parlat, primer, de comunicació de masses i, més tard, de comunicació de xarxes. Què ha motivat l'evolució de la primera a la segona? Podem afirmar que hem reblat el clau de la comunicació de xarxes i ens trobem davant d'un nou tipus de comunicació? Aquesta nova comunicació, propiciada durant anys pel capitalisme de la vigilància, respon a una nova mutació del capitalisme que pot ser descrita amb precisió?

Al llarg d'aquesta història, la teoria més citada possiblement ha estat la de Harold Lasswell (1955/1986), que inspirat, com tants altres, per Shannon i Weaver, va posar les bases de la Teoria de la Comunicació com a disciplina tal com la coneixem avui. Així és com es van consolidar l'Escola Funcionalista, sobretot l'americana i de la qual Lasswell és el gran precedent. Després —els considerem els referents conceptuals d'aquesta tesi—, hi ha els autors de l'Escola Crítica o Escola de Frankfurt, d'arrel marxista, de la qual naixeren els estudis de l'Escola de Birmingham i del postestructuralisme francès, d'on derivaran les teories crítiques de la societat de la informació i corrents més actuals com l'anomenat acceleracionisme, provinents de la Cybernetic Culture Research Unit (CCRU) de la Universitat de Warwick. Finalment, hi ha l'Escola Interpretativa, des de l'Escola de Palo Alto fins a l'Interaccionisme Simbòlic, passant per Erving Goffman, el construccionisme i l'etnometodologia, tal com les classifica Rodrigo a *Teorías de la Comunicación* (2001).

Tant l'Escola Funcionalista com l'Escola Crítica de primera i segona fornada, per època, descriuran una mena concreta de comunicació, la que coneixem com a comunicació de masses. Ho fan des de diferents perspectives, efectivament, però totes dues coincideixen a definir la comunicació de masses com una comunicació jeràrquica, unidireccional, uniformitzadora, consumista i mecànica. Cadascuna de les dues perspectives il·lumina sobre problemes diferents, sovint ideològicament enfrontades —uns autors es preocupaven més per les audiències i la recepció, altres més per les implicacions polítiques i la construcció de l'opinió pública...—, però, vistes des de l'actualitat, ambdues ens permeten tenir una panoràmica completa del que és la comunicació de masses, atès que es complementen.

En canvi, l'Escola Interpretativa no centra les seves investigacions només en la comunicació de masses, sinó que principalment desenvolupa els seus postulats amb una perspectiva d'arrel psicològica i antropològica, a partir dels quals debaten el conductisme mecànic de la societat de masses i advertiran que els seus homòlegs funcionalistes i crítics de primera i segona fornada l'estan analitzant sense atendre les terminacions nervioses que són els individus en la seva activitat simbòlica quotidiana, deixant fora del quadre la dimensió intersubjectiva que dona certa autonomia als subjectes per generar sentit (Blumer, 1969/1982). L'Escola Interpretativa incorpora noves dimensions a l'anàlisi de la societat del seu temps i, en sofisticar aquesta descripció, mostra el camí de la societat de masses a la societat de xarxes, de la comunicació de masses a la comunicació de xarxes.

A partir d'aquí, la tercera i quarta fornada de la teoria crítica (McLuhan, 1964/1996; Castells, 1996/2017; Terranova, 2004; Zuboff, 2020) com hem dit, advertirà dels canvis econòmics, socials i polítics que motiven el pas de l'explotació, l'alienació i la desigualtat pròpies del capitalisme fordista a la dominació, la precarietat i l'hegemonia pròpies del capitalisme de la vigilància. Finalment, els darrers autors crítics (Parisi, 2013; Sadin, 2017; Crawford, 2021) han començat a descriure com el capitalisme de la vigilància està mutant pels darrers avenços computacionals en intel·ligència artificial i propicia el naixement d'un nou tipus de comunicació algorítmica, que està sent descrita, però encara des del marc teòric de la vigilància i la comunicació de xarxes i, per tant, no està sent caracteritzada de forma precisa ni anomenada de manera distintiva. Com veurem més endavant, en aquesta tesi ens hem

atrevit a batejar-la, a caracteritzar-la i ubicar-la dins d'una nova forma de capitalisme, que també descriurem i que s'inscriu en una nova cultura política, que així mateix haurem d'esbossar.

2.1.1 La Claudicació Rebel de les Masses

Era el dia de Halloween de 1938 i al petit poble de Grover's Mill uns veïns van disparar contra un tanc d'aigua pensant-se que era una nau marciana, alhora que centenars de ciutadans, presos del pànic davant la imminent invasió alienígena, col·lapsaven diverses artèries de Nova York i Nova Jersey. Alguns van perdre, fins i tot, les sabates en la fugida i, dies més tard, van demanar-ne una indemnització. La causa de la histèria era *The War of the Worlds* [*La Guerra dels Mons*] (1938), un episodi radiofònic de la sèrie dramàtica *The Mercury Theatre on the Air*, dirigida i narrada per l'actor i director de cinema Orson Welles, que es faria mundialment famós. Ho sabem ara: els efectes que va provocar l'adaptació per a ràdio de la novel·la de H. G. Wells van ser exagerats per la premsa de l'època, però van demostrar el poder corrosiu dels mitjans de comunicació en la societat de masses i exemplifiquen molt bé la mateixa societat de masses que, uns anys abans, havia descrit José Ortega y Gasset a *La Rebelión de las Masas* (1930/2010).

L'obra d'Ortega y Gasset, probablement un dels llibres més importants i més llegits del segle XX, es va publicar primer com a fulletó a *El Sol* el 1926 i es va editar, posteriorment, com a llibre. L'autor hi detalla el caràcter mundà de la condició de *massa* i d'*home-massa*: «La masa es el conjunto de personas no especialmente cualificadas. No se entienda, pues, por masas, solo ni principalmente “las masas obreras”. Masa es el “hombre medio”. De este modo se convierte lo que era meramente cantidad —la muchedumbre— en una determinación cualitativa: es la cualidad común, es lo mostrenco social, es el hombre en cuanto no se diferencia de otros hombres, sino que repite en sí un tipo genérico» (p. 14). Al final del primer capítol, Ortega y Gasset encara abunda en les característiques d'aquesta massa quan afirma que arrasa tot el que és «egregio, individual, calificado y selecto». «Quien no sea como todo el mundo, quien no piense como todo el mundo, corre el riesgo de ser eliminado. Y claro está que ese “todo el mundo” no es “todo el mundo”. “Todo el mundo” era, normalmente, la unidad compleja de masa y minorías discrepantes, especiales. Ahora “todo el mundo” es solo la masa» (p. 22).

Però tornem altra vegada a Orson Welles, ara com a actor al film *The Third Man* [*El Tercer Hombre*] (Reed, 1949), i imaginem les persones devastades que apareixen com ombres pels carrerons d'una Viena ruïnosa pocs anys després de la Segona Guerra Mundial. Una Viena que l'escriptor Stefan Zweig (1941/2007) havia descrit en tot el seu esplendor com un paradís per a pensadors, escriptors, poetes, artistes, el bressol de la psicoanàlisi i de tantes altres transformacions que van modernitzar el segle XX, reduïda a cendres. Aquesta Viena veu com ha deixat de ser el centre del món i l'art, la cultura i el pensament crític es traslladen a l'altra banda de l'Atlàntic. La pel·lícula no només és una de les millors obres del cinema negre —i del setè art—, sinó un document històric que mostra de forma descarnada, gairebé cruel, les masses alienades, uniformes, que maldaven per sobreviure en l'Europa de postguerra. Les masses, doncs, com les classes vulgars que neixen al segon tombant del segle XIX i que claudiquen durant el segle XX.

Les seves característiques no es poden comprendre sense tenir present que el model econòmic que guanya l'hegemonia —en el sentit més gramscian del terme¹— a Occident —i, en conseqüència, a tots els països de la seva influència— és el capitalisme, impulsat per les inèrcies pròpies de la industrialització, malgrat l'oposició revolucionària del marxisme que, després de les guerres mundials i amb la caiguda del mur de Berlín, no serà capaç d'aguantar el pols. Estats Units serà el nou eix al voltant del qual girarà la transformació cultural. El liberalisme —que és la ideologia política del capitalisme— desembocarà, a partir de la segona meitat del segle XX i sense contrapès, en el neoliberalisme, sostingut intel·lectualment per autors que neguen un altre món possible fora del capitalisme, com Friedrich Hayek (1944/2011), Karl Popper (1945/2010), Milton Friedman (1962/2022) o Francis Fukuyama (1992), i que en fer-ho impedeixen a l'ésser humà elevar-se i elevar la societat, en paraules d'un jove Marx (1835/2017, p. 84).

¹ Gramsci dona al terme *hegemonia*, inicialment, un sentit de ressonàncies culturals: «Un equilibrio de la sociedad política con la sociedad civil (o hegemonía de un grupo social sobre la entera sociedad nacional, ejercida a través de las organizaciones que suelen considerarse privadas, como la Iglesia, los sindicatos, las escuelas, etc.), y los intelectuales que operan especialmente en la sociedad civil» (Sacristán, 2013, p. 244). Es fa evident, doncs, que el concepte gramscian opera també en l'àmbit de les relacions de dominació i poder econòmic dins d'una societat com la capitalista. D'aquesta manera, l'hegemonia burgesa combinaria el consens amb els sectors aliats i la violència contra els adversaris (les classes proletàries), que al seu torn estarien lluitant per imposar l'hegemonia del proletariat.

Explotació, alienació i desigualtat són la tríada que descriu, sense cap mena de dubte, aquest model econòmic i polític que justifica la seva expansió amb eufemismes com *progrés*, *sistema*, *estructura* o *autonomia* —ens encarregarem més endavant de posar en dubte aquests eufemismes a partir de les aportacions de la Teoria de la Cultura dels seixanta del segle XX i en endavant— i que corona la burgesia com a classe dominant amb els preceptes deformats de la Il·lustració positivista. «La riquesa de les societats on domina el mode de producció capitalista apareix com un “colossal amuntegament de mercaderies”, i cada mercaderia com a la seva *forma elemental*», resumeix el mateix Marx, ara madur, només començar *El Capital* (1867/2018a, p. 67).

Al llarg del primer volum, l'autor descriu com en aquest model capitalista és el treball el que dona valor a les mercaderies: «Tot treball és, d'una banda, despesa de força de treball humana en sentit fisiològic, i en aquesta qualitat de treball humà igual, o treball abstractament humà, configura el valor de la mercaderia. D'altra banda, tot treball és despesa de força del treball humana en una forma especial i definida pel seu objectiu, i en aquesta qualitat de treball útil concret produeix valors d'ús» (p. 79). A partir d'aquest doble caràcter del treball, Marx explicarà com aquest valor es tradueix en diners, desenvoluparà la teoria de la plusvàlua i acabarà enllaçant la teoria econòmica amb la lògica dialèctica de la lluita de classes i la revolució.

Per això, és cabdal precisar en aquest punt que la comunicació de masses i les seves característiques estan indistriablement lligades als *mass media*, la institució discursiva que valida l'hegemonia de l'aparell liberal capitalista burgès, com explicaran els autors de l'Escola Funcionalista i l'Escola Crítica. Els *mass media*, doncs, com un «actor polític» més del *sistema*, com afirma Borrat (1989), del qual identificarà, almenys, tres rols: el d'intermediari neutral o imparcial, que exerceix la funció d'àrbitre; el de *tertius gaudens* o murri, que intervé directament en els conflictes per aprofitar-se'n; i el rol de *divide et impera*, que directament provoca el conflicte. Els *mass media*, per tant, com «el negoci capitalista de la veritat», en paraules de Vidal Castell (2020)².

² Cita extreta del material docent per a l'assignatura Escriptura Periodística II del grau de Periodisme de la Facultat de Ciències de la Comunicació de la UAB. El paràgraf apareix també a la primera versió de la comunicació *Las 'fake-news' como recurso de legitimación de los medios convencionales. Análisis discursivo de artículos publicados en los principales diarios de Barcelona* (2017-2019), presentada per Vidal Castell al congrés de l'AE-IC de València, el 2020.

És així com el fruit intel·lectual dels periodistes serà considerat una mercaderia més i, en conseqüència, prendrà la forma que a la indústria li sigui més útil per intercanviar-la en el mercat per diners i, alhora, acumular capital simbòlic. En aquest context liberal capitalista, on tot és susceptible de ser intercanviat i on les classes obreres produeixen el que, més tard, es veuran obligades a comprar a unes classes benestants que controlen els mitjans de producció i que acumulen capital simbòlic a més de diners, el primer que és capaç de traçar les característiques de l'acte comunicatiu que es deriva de la societat de masses, com hem apuntat unes línies més amunt, és Lasswell, que ho esbossa de forma molt esquemàtica en el que s'ha anomenat *Model de Lasswell* i que es resumeix en un seguit de preguntes:

¿Qui
diu què
en quin canal
a qui
i amb quin efecte? (1955/1986, p. 159)

A més de descriure l'acte comunicatiu en la societat de masses, Lasswell també desenvoluparà la *teoria de l'agulla hipodèrmica* o de la *bala màgica*, que va demostrar, en un període d'entreguerres, els efectes de la propaganda sobre les audiències i la poca llibertat que tenen per interpretar críticament el missatge de l'emissor hegemònic. De fet, tota l'Escola Funcionalista posterior, que beurà dels estudis de Lasswell, tal com explica Rodrigo (2001), defineix la comunicació de masses com un procés intencional que busca un efecte concret i que és mesurable, perquè dona lloc a una conducta ben visible relacionada amb l'objectiu de l'emissor.

En definitiva, la comunicació de masses és *produïda* per a audiències àmplies, anònima, ràpida i pública per part d'un poder hegemònic que controla els mitjans de producció de sentit, que en la societat de masses són, principalment, els *mass media*. «La comunicación de masas va dirigida a unas audiencias relativamente amplias y heterogéneas que son anónimas para el comunicador. Los mensajes son transmitidos públicamente y sincronizados para llegar rápidamente a una mayoría de la audiencia, a veces simultáneamente, y en general pretenden ser documentos más bien transitorios que permanentes», resumeix Charles R. Wright (1964/1986, p. 175).

Els mitjans de comunicació, doncs, per als autors de la tradició funcionalista —són els primers a assenyalar-ho—, a compleixen un seguit de funcions en la societat de masses i són, al capdavant, els possibilitadors necessaris que sostenen l'hegemonia del poder burgès. Wright resumirà aquestes funcions en quatre (p. 180): la *funció de vigilància* del context social, que permet advertir de perills, és moralitzant i transmet informació que és essencial per al funcionament de les institucions del sistema, però que pot amenaçar l'estabilitat i fomentar el pànic; la *funció de correlació*, que dona suport a la mobilització, combat les amenaces contra l'estabilitat i impedeix el pànic, però pot incrementar el conformisme i la manca de crítica; la *funció de transmissió cultural*, que incrementa la cohesió social i redueix l'anomia, però pot fer augmentar la massificació en la societat; i, per últim, la *funció de l'entreteniment*, que proporciona oci a les masses, però pot distreure el públic.

Tot i que els crítics amb la teoria funcionalista retrauran a aquests autors que les funcions que assignen als *mass media* donen una visió segmentada i poc *històrica*, fins i tot conservadora i reaccionària, el cert és que la tradició funcionalista descriu amb precisió, encara que no vulgui transformar, els efectes de la comunicació de propaganda: l'aïllament, la individualitat, la falta d'interacció, la passivitat del receptor, la unidireccionalitat i l'asimetria en els processos de comunicació. Paul Felix Lazarsfeld i Robert K. Merton (1948/1986) són els que més estudien el fenomen en la societat americana, i adverteixen que «la ubicuidad de los *mass media* conduce a muchos, fácilmente, a una creencia casi mágica de su enorme poder»: «Muchos temen, ante todo, la omnipresencia y el poder potencial de los medios» (p. 138).

Això no obstant, per als autors no és tan preocupant aquest poder potencial com el control social que exerceix a través d'ells el poder econòmic que impera als Estats Units, mitjançant tècniques de persuasió massiva que modifiquen els gustos estètics de les audiències. «Cada vez más, los principales grupos de poder, entre los cuales el negocio organizado ocupa el lugar más espectacular, han adoptado técnicas para la manipulación de públicos de masas a través de la propaganda, en lugar de utilizar medios de control más directos» (p. 139). Lazarsfeld i Merton apunten que «el persistente asalto de estos medios» és una coerció tova diferent de la que practiquen els

totalitarismes, però coerció al capdavant, que pot conduir a la rendició incondicional de les facultats crítiques, a un conformisme irracional.

«Puesto que los *mass media* son sustentados por grandes complejos del mundo de los negocios enclavados en el actual sistema social y económico, los medios contribuyen al mantenimiento de este sistema» o, el que és el mateix, «al llevar al conformismo y al facilitar la muy poca base para una estimación crítica de la sociedad, los *mass media* bajo patrocinio comercial restringen, indirecta pero efectivamente, el desarrollo convincente de una visión genuinamente crítica» (p. 148). Els autors segueixen la seva anàlisi i assenyalen que, de fet, aquests mitjans de masses promouen una obediència inconscient.

Això és així, per una banda, perquè entre les seves funcions socials hi ha sobretot la capacitat per conferir «categoría, *status*» (p. 142) a qüestions públiques, persones, organitzacions i moviments socials. Lazarsfeld i Merton afirmen que els *mass media* poden modificar les actituds privades i la moralitat pública i, per fer-ho, «las cuestiones públicas deben ser definidas en simples alternativas, en términos de blanco y negro, para permitir una acción pública organizada» (p. 145). Alhora, asseguren que els *mass media* serveixen per refermar normes socials i assimilar els discursos dissidents precisament en tant que exposen desviacions respecte d'aquestes normes davant de l'opinió pública. I, per altra banda, perquè els *mass media* fomenten una *disfunció narcotitzant*:

El caudal de los medios de comunicación es de presumir que permite al norteamericano del siglo XX «estar al corriente de lo que ocurre en el mundo». Sin embargo, este vasto suministro de comunicaciones puede suscitar tan solo una preocupación superficial por los problemas de la sociedad, y esta superficialidad, a menudo, enmascarar una apatía masiva. (1948/1986, p. 146)

Segons els autors, aquesta *apatia massiva* s'expressa en les audiències en una incapacitat per a l'acció política. «Llega a confundir el saber acerca de los problemas del día con el hacer algo al respecto», ironitzen, i titllen els *mass media* de ser «uno de los más respetables y eficientes narcóticos sociales» (p. 147). De fet, quan Lazarsfeld i Merton expliquen de quina manera els *mass media* impacten en el gust popular, no s'estan de considerar que, abans, la cultura quedava en mans d'una

elit aristocràtica, però amb l'aparició de les masses com a constructe social hi ha hagut una àmplia difusió de l'educació popular que, tanmateix, no ha comportat un refinament del gust popular.

Un gran número de personas han adquirido lo que cabría denominar «alfabetización formal», es decir, capacidad para leer, para captar significados toscos y superficiales, y una correlativa incapacidad para una total comprensión de lo que leen. En otras palabras, se ha creado una zanja profunda entre alfabetización y comprensión. La gente lee más pero comprende menos. Leen más personas, pero son proporcionalmente menos las que asimilan críticamente lo que leen. (1948/1986, p. 150)

Des de la perspectiva crítica, l'anomenada Escola de Frankfurt també fa una diagnosi de la comunicació i la cultura de masses, però lluny de ser tan sols descriptiva, tal com feien els autors funcionalistes, té una voluntat revolucionària d'arrel marxista. Així, els autors de l'Escola de Frankfurt —que més endavant tindrà com a herència l'Escola de Birmingham— posen en evidència el conductisme i l'alienació dels processos de la comunicació i la cultura en la societat industrial i s'adonen que serveixen, efectivament, per al manteniment de l'*statu quo* del capitalisme com a sistema socioeconòmic hegemònic, que es basa en la moral de l'èxit, l'agressivitat i la violència. Veiem, per exemple, l'anàlisi que fan Theodor Adorno i Max Horkheimer (1969/1998):

Toda cultura de masas bajo el monopolio es idéntica, y su esqueleto —el armazón conceptual fabricado por aquél— comienza a dibujarse. Los dirigentes no están ya en absoluto interesados en esconder dicho armazón; su poder se refuerza cuanto más brutalmente se declara. El cine y la radio no necesitan ya darse como arte. La verdad de que no son sino negocio les sirve de ideología que debe legitimar la porquería que producen deliberadamente. Se autodefinen como industrias, y las cifras publicadas de los sueldos de sus directores generales eliminan toda duda respecto a la necesidad social de sus productos. (p. 166)

Ambdós autors assenyalen el caràcter uniformitzador de la societat de masses i posen en evidència que hi ha pocs centres de producció que controlen la tecnologia, però, en canvi, una recepció

massa gran i dispersa. «La racionalidad técnica es hoy la racionalidad del dominio mismo. Es el carácter coactivo de la sociedad alienada de sí misma. Los automóviles, las bombas y el cine mantienen unido el todo social, hasta que su elemento nivelador muestra su fuerza en la injusticia misma a la que servía» (p. 166), asseveren.

A més, argumenten com els productes de la indústria cultural funcionen amb esquemes superficials i estereotipats que no permeten a les audiències —o *consumidors*— construir una mirada crítica, però que sí que han excel·lit en l'art de divertir. En concret, assenyalen el cinema sonor, és a dir, la indústria audiovisual, com el gran instrument alienador del liberalisme que, mitjançant «prohibiciones, su propio lenguaje, con su sintaxis y su vocabulario» (p. 173), aniquila la imaginació i la intuïció, fet que acaben titllant de «barbarie estética».

La atrofia de la imaginación y de la espontaneidad del actual consumidor cultural no necesita ser reducida a mecanismos psicológicos. Los mismos productos, comenzando por el más característico, el cine sonoro, paralizan, por su propia constitución objetiva, tales facultades. Están hechos de tal manera que su percepción adecuada exige rapidez de intuición, capacidad de observación y competencia específica, pero al mismo tiempo prohíben directamente la actividad pensante del espectador, si éste no quiere perder los hechos que pasan con rapidez ante su mirada. La tensión que se crea es, por cierto, tan automática que no necesita ser actualizada, y sin embargo logra reprimir la imaginación. (p. 171)

Més endavant, en els apunts breus dedicats a l'aïllament per comunicació, els intel·lectuals arriben a afirmar que la comunicació de masses separa literalment els individus: «La comunicación procede a igualar a los hombres mediante su aislamiento» (p. 265). L'afirmació ens recorda els arguments que esgrimeix Herbert Marcuse a *El Hombre Unidimensional* (1954/1993), en què fa una anàlisi vastíssima sobre com les societats modernes occidentals, principalment l'americana, sota una disfressa pseudodemocràtica, amaguen una estructura totalitària basada en l'explotació i l'aïllament. Marcuse acusa la societat americana de ser una «sociedad cerrada» (p. 7) que, en canvi, s'obre cap a l'exterior mitjançant l'expansió econòmica, política i militar, i on les esferes privada i pública es confonen volgudament perquè el capitalisme domini

la societat. Aquesta és una reflexió que, com veurem més endavant, Arendt amplia:

Los individuos y las clases reproducen la represión sufrida mejor que en ninguna época anterior, pues el proceso de integración tiene lugar, en lo esencial, sin un terror abierto: la democracia consolida la dominación más firmemente que el absolutismo, y libertad administrada y represión instintiva llegan a ser las fuentes renovadas sin cesar de la productividad. Sobre semejante base la productividad se convierte en destrucción, destrucción que el sistema practica «hacia el exterior», a escala del planeta. (Marcuse, 1954/1993, p. 7)

Ahora, Marcuse assenyala com els *mass media* uniformitzen el diseg, assimilen la dissidència i, en conseqüència, desactiven qualsevol acció política. «Bajo estas circunstancias, nuestros medios de comunicación de masas tienen pocas dificultades para vender los intereses particulares como si fueran los de todos los hombres sensibles. Las necesidades políticas de la sociedad se convierten en necesidades y aspiraciones individuales, su satisfacción promueve los negocios y el bienestar general, y la totalidad parece tener el aspecto mismo de la Razón» (p. 19), sosté.

Marcuse, com tots els autors de l'Escola de Frankfurt, fa una crítica al sistema de producció capitalista amb l'objectiu de *desalienar* les classes treballadores del relat hegemònic de les classes dominants. Així explica com el capitalisme industrial, mitjançant el perfeccionament de la tecnologia —del mecanicisme a l'automatització, diu, que modifica l'actitud i la consciència de les classes treballadores: «Ésta es la forma más pura de servidumbre: existir como instrumento, como cosa» (p. 62)— i un «empirismo total» —«operacionalismo en las ciencias físicas, *behaviorismo* en las ciencias sociales» (p.42)—, és capaç de mantenir l'ordre social i decidir quines han de ser les necessitats humanes a satisfer, les quals configuren, al capdavant, hàbits i maneres de viure:

Los medios de transporte y comunicación de masas, los bienes de vivienda, alimentación y vestuario, el irresistible rendimiento de la industria de las diversiones y de la información, llevan consigo hábitos y actitudes prescritas, ciertas reacciones emocionales e intelectuales que vinculan de forma más o menos

agradable los consumidores a los productores y, a través de éstos, a la totalidad. Los productos adoctrinan y manipulan; promueven una falsa conciencia inmune a su falsedad. Y a medida que estos productos útiles son asequibles a más individuos en más clases sociales, el adoctrinamiento que llevan a cabo deja de ser publicidad; se convierten en modo de vida. Es un buen modo de vida —mucho mejor que antes—, y en cuanto tal se opone al cambio cualitativo. Así surge el modelo de pensamiento y conducta unidimensional [...]. (p. 42)

Marcuse recorda que l'adoctrinament dels *mass media* és efectiu, perquè la gent que consumeix ràdio o televisió ho fa «como receptáculos precondicionados desde mucho tiempo atrás»; i perquè els mitjans disminueixen «el contraste (o conflicto) entre lo dado y lo posible, entre las necesidades satisfechas y las necesidades por satisfacer».

Si el trabajador y su jefe se divierten con el mismo programa de televisión y visitan los mismos lugares de recreo, si la mecanógrafa se viste tan elegantemente como la hija de su jefe, si el negro tiene un Cadillac, si todos leen el mismo periódico, esta asimilación indica, no la desaparición de las clases, sino la medida en que las necesidades y satisfacciones que sirven para la preservación del «sistema establecido» son compartidas por la población subyacente. (p. 38)

A banda de descriure un canvi que serà cabdal per definir la posterior comunicació de xarxes, és a dir, el pas del mecanicisme a l'automatització, Marcuse està prefigurant les gratificacions en què es basen les xarxes socials a l'era d'aquest nou capitalisme molt més sofisticat que ens conté, l'exhibició constant dels desitjos? Què podem aprendre de l'advertència que ens fa? Tot seguit, l'autor es pregunta: «¿Se puede realmente diferenciar entre los medios de comunicación de masas como instrumentos de información y diversión, y como medios de manipulación y adoctrinamiento?» (p. 39). I subratlla que els *mass media* «constituyen la mediación entre los amos y sus servidores» (p. 115).

En definitiva, la comunicació de masses expressa sense pal·liatius les debilitats de la societat de masses. Tal com dèiem unes línies més amunt, Arendt aborda a *La Condición Humana* (1958/2005) com en la societat de masses es produeix la culminació d'un afebliment

de les esferes pública i privada que l'humanisme occidental arrossega de fa segles:

La sociedad de masas no sólo destruye la esfera pública, sino también la privada, quita al hombre no solo su lugar en el mundo sino también su hogar privado, donde en otro tiempo se sentía protegido del mundo y donde, en todo caso, incluso los excluidos del mundo podían encontrar un sustituto en el calor del hogar y en la limitada realidad de la vida familiar. (p. 78)

Arribats a aquest punt, creiem rellevant que ens preguntem, en ple segle XXI, si té sentit que el resultat del treball dels periodistes sigui el que la indústria va decidir que havia de ser en la societat de masses. En definitiva, si creiem que el periodista no és només un productor, sinó un mediador que vehicula els grans relats culturals mitjançant discursos per constituir les narratives de la seva societat; i la informació no és només una mercaderia, sinó un dret de la ciutadania en les democràcies consolidades, per què hem de considerar encara l'activitat dels periodistes un producte amb un valor d'ús concret definit per la indústria? Pot prendre una altra forma? I quina pot ser?

2.1.2 La Interacció, Bastida Desgavellada de Realitats

I San Francisco es va convertir en el bressol de la contracultura, de la gran utopia hippie. Durant tota la dècada dels seixanta del segle XX es gesta als Estats Units l'eclosió i la manifestació d'una nova classe social, la joventut, que mira amb malfiança els adults que han instaurat una *american way of life* asfixiant i consumista. El missatge de l'Escola Crítica ha anat impregnant els joves americans, i Marcuse n'esdevé el gran referent. L'any 1967, centenars de milers d'activistes pels drets civils i contra la Guerra del Vietnam i estudiants d'universitats de prestigi com Stanford s'apleguen al barri d'Haight-Ashbury de San Francisco. Així neix l'Estiu de l'Amor. Dos anys després se celebrarà el Festival de Woodstock, Neil Armstrong trepitjarà per primer cop la lluna i Charley Kline, estudiant de la UCLA, transmetrà el primer missatge per Arpanet a un company del Stanford Research Institute. Ho narra el director Werner Herzog a *Lo and Behold* (2016): les primeres dues lletres que es transmeten per Internet són «l» i «o», un missatge críptic, gairebé màgic, que, en realitat, és l'inici de la paraula «login»,

transmesa de forma incompleta per un bloqueig de la computadora, que enviarà la paraula sencera unes hores més tard.

No és casual que el començament de l'era d'Internet sigui a Califòrnia. També a Califòrnia neix, a la dècada dels seixanta, un nou corrent que impugna la comunicació de masses descrita per les tradicions funcionalista i crítica. L'Escola Interpretativa ampliarà la definició de comunicació a l'àmbit interpersonal, a la vida quotidiana. A partir d'una aproximació subjectivista, els autors d'aquesta tradició, inspirats per les reflexions d'Erving Goffman (1959/1997), malgrat que no aprofundiran en les causes polítiques i econòmiques del comportament social, com sí que fan l'Escola Crítica i l'Escola Funcionalista, posaran de manifest la intersubjectivitat de les relacions socials. Així, tot i reconèixer el conductisme mecànic de les societats de masses, faran una refutació de la consideració lineal, alienadora i jeràrquica vertical de la comunicació de masses. A més, demostraran com aquesta interacció intersubjectiva permet compartir significats que acaben construint identitats i realitats. En definitiva, posaran els fonaments teòrics per a la cibernètica, que propiciarà posteriorment la comunicació de xarxes.

Una de les obres que inicia aquesta tradició és *Teoría de la Comunicación Humana* (1967/1985) de Paul Watzlawick, Janet Helmick i Don D. Jackson, que conformen l'anomenada Escola de Palo Alto i, des de la psicologia i la psiquiatria, analitzen els efectes de la comunicació, en concret, dels trastorns de conducta i de l'esquizofrènia:

Resulta evidente que la comunicación es una condición *sine qua non* de la vida humana y el orden social. También es obvio que desde el comienzo de su existencia, un ser humano participa en el complejo proceso de adquirir las reglas de la comunicación, ignorando casi por completo en qué consiste ese conjunto de reglas, ese *calculus* de la comunicación humana. (p. 17)

Amb aquesta premissa clara, proposaran una nova ciència, la Pragmàtica de la Comunicació, per mirar d'analitzar la comunicació com un procés d'interacció, de relacions variables en un medi concret; un intercanvi d'informació que es retroalimenta, i no un fenomen unidireccional, tal com l'havien considerat l'Escola Funcionalista i la psicoanàlisi freudiana, sense la qual no hagués estat possible l'*american way of life* que impregna les dècades anteriors. El nebot de Sigmund Freud Edward Bernays, pioner de la publicitat i les relacions públiques, i

la filla, Anna Freud, seran els instigadors teòrics dels nous estils de vida de les famílies americanes i del consumisme com a motor de negoci.

En aquest sentit, Watzlawick, Helmick i Jackson afirmen que, en tant que la ciència es va ocupar de les relacions lineals, unidireccionals i progressives, de tipus causa-efecte, un seguit de fenòmens van romandre fora de l'abast científic. «Quizás sea una simplificación exagerada, pero útil, decir que esos fenómenos tienen como denominador común los conceptos relacionados de *crecimiento y cambio*» (p. 31). Per contra, asseguren que la cibernètica posa fi a aquest determinisme que tan bé s'havia infiltrat en la societat americana per mitjà de la psicoanàlisi:

El advenimiento de la cibernética puso fin a todo esto demostrando que los dos principios podían unirse dentro de un marco más amplio, criterio que se hizo posible gracias al descubrimiento de la retroalimentación. Una cadena en la que el hecho *a* afecta al hecho *b*, y *b* afecta luego a *c* y *c* a su vez a *d*, etc., tendría las propiedades de un sistema lineal determinista. Sin embargo, si *d* lleva nuevamente a *a*, el sistema es circular y funciona de modo totalmente distinto. (1967/1985, p. 32)

D'aquesta manera, els autors sostenen que els sistemes interpersonals, com les parelles, les famílies, els amics i, fins i tot, les relacions psicoterapèutiques, poden entendre's també com a circuits de *retroalimentació*, perquè la conducta de cada persona afecta les altres i, alhora, és afectada per aquestes. Aquesta retroalimentació, afirmen, pot ser positiva o negativa: mentre que la primera duu al canvi i, per tant, a una pèrdua de l'estabilitat i l'equilibri en les relacions; la segona es caracteritza per un estat constant, l'homeòstasi, que estabilitza les relacions. Tanmateix, aclareixen que no es pot extraure la conclusió que la retroalimentació negativa sigui desitjable i la positiva, desorganitzant. «Se ha hablado de la retroalimentación como del secreto de la actividad natural. Los sistemas de retroalimentación no sólo se distinguen por un grado cuantitativamente más alto de complejidad, sino que también son cualitativamente distintos de todo lo que pueda incluirse en el campo de la mecánica clásica» (p. 33), defensen.

En aquests processos de retroalimentació, expliquen els autors, serà clau que les persones identifiquem elements de *redundància* que ens permetin significar-nos en circumstàncies i moments concrets en relació amb els altres. Per això, es farà necessari memoritzar i comprendre «un

monto elevado de conocimientos, que nos permiten evaluar, modificar y predecir la conducta» (p. 37). Així i tot, advertiran que en aquests processos de retroalimentació es donen sovint *paradoxes* i *problemes de traducció* que fan encara més complexos els continguts de la comunicació i, de vegades, ens impedeixen comportar-nos de forma *congruent*. Precisament, una de les obsessions de la cibernètica des del seu naixement serà com fer que la computadora també reculli aquests elements de redundància per fer càlculs de possibilitats que permetin predir les conductes dels usuaris. Aquesta exigència, passada pel sedàs de la matematització, és a la base de l'immens *big data* que és capaç de recopilar la tecnologia algorítmica actual.

Posteriorment, Watzlawick (1976/1986) també impugnarà el concepte de *realitat* com a absolut i afirmarà que, de fet, és el resultat de visions o concepcions subjectives:

El desvinciado andamiaje de nuestras cotidianas percepciones de la realidad es, propiamente hablando, ilusorio, y que no hacemos sino repararlo y apuntalarlo de continuo, incluso al alto precio de tener que distorsionar los hechos para que no contradigan a nuestro concepto de la realidad, en vez de hacer lo contrario, es decir, en vez de acomodar nuestra concepción del mundo a los hechos incontrovertibles. (p. 5)

A partir d'aquestes premisses, l'autor anirà exemplificant els seus arguments i analitzant les conductes humanes amb casos de la vida quotidiana i faules, on persones i animals d'índole diversa han d'actuar davant de situacions concretes. En la primera part, s'ocuparà d'analitzar els motius pels quals de vegades el comunicat no arriba al seu destinatari de la forma com ho vol el comunicant, «bien porque las perturbaciones de transmisión o traducción lo hicieron imposible, o bien porque el comunicado mismo se había desfigurado hasta tal punto que estaba en contradicción con su significación propia» (p. 20). Aquestes situacions, dirà, produeixen confusió i generen incertesa, motiu pel qual l'individu busca de manera immediata un ordre.

En la segona part, Watzlawick comprova, també amb escenes i faules, com aquest estat d'incertesa pot produir, no només paradoxes involuntàries de sentit, sinó també pertorbacions en la concepció de la realitat en aquells casos en què ens és difícil comprendre l'ordre de les coses, quan ni tan sols existeix un ordre o quan, directament, es donen

problemes relacionats amb la retenció conscient i voluntària de la informació o amb la intencionada comunicació d'informacions falses. Tots aquests casos els recull sota l'epígraf de «desinformació». I és en aquesta segona part que Watzlawick introduirà dos conceptes importantíssims per a l'Escola Interpretativa: la realitat de primer ordre i la realitat de segon ordre.

«Encuadraremos, pues, dentro de la realidad del primer orden aquellos aspectos de la realidad que se refieren al consenso de la percepción y se apoyan en pruebas experimentales, repetibles y, por consiguiente, verificables» (p. 149), afirma. La realitat de segon ordre és la realitat simbòlica, apunta Watzlawick: «Es una cuestión para la que no hay pruebas objetivas, sino sólo interpretaciones subjetivas. Lo verdaderamente ilusorio es suponer que hay una realidad 'real' de segundo orden» (p. 150). En aquesta realitat de segon ordre, escriu el psicòleg, «estas reglas son subjetivas, arbitrarias y de ninguna manera expresión de las verdades eternas de la filosofía platónica». Els processos de la comunicació humana es donen sempre en aquesta realitat de segon ordre i, per tant, la visió realista ingènua del periodisme industrial que considera que existeix una *realitat* única i una *veritat* irrevocable ha quedat absolutament superada, almenys, des dels seixanta del segle XX.

Però si destaca un autor, des dels interessos d'aquesta tesi, dins de l'Escola Interpretativa és Gregory Bateson, company de Watzlawick al Mental Research Institute de Palo Alto, on exercia d'instructor per als metges psiquiatres. Des de la biologia i l'antropologia, Bateson influirà en Watzlawick, però també en centenars d'artistes *beatniks* de l'Escola de Belles Arts de Califòrnia i, sobretot, en el seu amic Norbert Wiener, matemàtic i fundador de la cibernètica. Les reflexions de Bateson sobre comunicació i ciència, natura i esperit, cos i ment, seran imprescindibles per als avenços en programació computacional.

A *Espíritu y Naturaleza* (1979/2002), Bateson traça una reflexió sobre el món de la *creatura*, de les coses vivents i les pautes que les connecten. I afirma que la primera pauta que les connecta és la d'una simetria seriada, és a dir, que les coses vivents encarnen relacions similars entre les seves parts. La segona, que contenen dins seu una espiral, una figura que conserva la seva forma a mesura que creix, una vida que es resol a mesura que és viscuda. Les *pautes que connecten* les coses vivents, afirma Bateson, són sempre canviants i les històries que les narren són *nusos de rellevància* que fan evidents aquestes

connexions, perquè les hi donen un *context*, un espai d'encontre on fer possible el que ell anomena *transferència*.

«Los sueños y los perceptos y las historias son, tal vez, quebraduras e irregularidades de una matriz uniforme y atemporal» (p. 24), afirma i, després, assegura que la transferència «es una característica universal de toda interacción entre personas, porque, después de todo, la conformación de lo sucedido ayer entre tú y yo pasa a conformar nuestra manera de reaccionar hoy uno frente al otro» (p. 25). En definitiva, escriu, «pensamos mediante historias». Segons Bateson (1979/2002), a les paraules i les accions, si no estan proveïdes d'un context, no les hi podem donar cap significat:

Podrían habernos enseñado algo acerca de la pauta que conecta: que toda comunicación exige un contexto, que sin contexto no hay significado, y que los contextos confieren significado porque hay una clasificación de los contextos. El profesor podría haber argumentado que el crecimiento y la diferenciación deben ser controlados mediante la comunicación. Las configuraciones de animales y de plantas son “formas transformadas” o “trasformas” de mensajes. El lenguaje mismo es una forma de comunicación. La estructura de lo que entra debe de algún modo reflejarse en la estructura de lo que sale. La anatomía *debe* contener un análogo de la gramática, porque la anatomía en su totalidad es una trasforma de material de mensaje, que debe configurarse de acuerdo con el contexto. Y, por último, *configuración contextual* no es sino otra manera de designar a la *gramática*. (p. 28)

Bateson es pregunta aleshores de quina manera es relaciona la lògica, el procediment clàssic per formar cadenes d'idees, amb el món de les criatures vivents; si les idees realment succeeixen en cadenes lògiques o si l'estructura lineal i progressiva no ha estat una imposició dels filòsofs; si el món de la lògica no hauria de ser, més aviat, un món d'argumentacions circulars. Totes aquestes preguntes són les arrels que sostenen la programació computacional, però també les dels narradors d'històries, entre els quals hi ha els periodistes. «Lo que debe investigarse y describirse es una vasta red o matriz de material entrelazado de mensajes y tautologías, premisas y ejemplificaciones abstractas» (p. 31), conclou. Finalment, Bateson resol que tot aquest

cabdell simbòlic no pot ser comprès des de la lògica, perquè és incapaç d'abordar els circuits recurrents sense generar paradoxa, perquè les quantitats no són precisament la matèria de què es componen els sistemes de comunicació complexos. «En otras palabras, la lógica y la cantidad resultaron ser expedientes inapropiados para describir a los organismos, sus interacciones y su organización interna» (p. 31).

Vet aquí l'error de la lògica algorítmica que ens embolcalla en una nova era de la comunicació i que la comunicació de xarxes no ha sabut esmenar. I vet aquí l'error, també, de la pràctica d'un cert periodisme industrial d'arrel positivista. La *matematització* i la lògica que s'han imposat en la creació algorítmica per tal de preveure necessitats, conductes i eleccions obvien el que Bateson resol de forma categòrica: que «la predicción no puede ser nunca absolutamente válida, y por ende la ciencia no puede nunca *probar* una generalización o siquiera *verificar* un solo enunciado descriptivo y de esa forma arribar a una verdad definitiva» (p. 39).

Les ciències —totes—, assevera Bateson, són una manera de percebre i conferir sentit, i aquestes percepcions només operen sobre la base de la *diferència*. «Toda recepción de información es forzosamente la recepción de noticias acerca de una diferencia, y toda percepción de diferencia está limitada por un umbral» (p. 40), argumenta. Força més endavant, afirma: «No puede concebirse un mundo de los sentidos, de la organización y la comunicación, sin discontinuidad, sin umbrales. [...] El claroscuro está muy bien, pero William Blake nos asegura rotundamente que los hombres sabios ven contornos y por consiguiente los trazan» (p. 219). En definitiva, sosté Bateson, les ciències *indaguen*, no proven, perquè «toda experiencia es subjetiva» (p. 42).

Així és com Bateson desenvoluparà tot un seguit de preceptes sobre la percepció subjectiva dels individus, des dels processos inconscients de formació d'imatges, molt útils per al disseny d'interfícies, passant per la divisió de l'univers en parts i totalitats, fins a com són d'impredecibles les seqüències divergents i, en canvi, com són de predecibles les seqüències convergents. També argumentarà la idea que res pot provenir de res sense informació —i d'aquí l'exigència un pèl perversa de la cibernètica per recopilar dades—. Aquesta informació, però, sempre ha de ser interpretada per transformar, és a dir, l'evolució és sempre una coevolució, necessita interaccions i s'alimenta de l'aleatorietat, de l'entropia, de les alternatives no resoltes, mai de la

repetició predictable. L'essència de l'aprenentatge i la cultura és experiència, i no experiment; és exploració i canvi. «La especie en marcha despeja una y otra vez sus bancos de memoria a fin de estar dispuesto para recibir lo nuevo» (p. 42), resumeix Bateson.

Totes aquestes aportacions, que des d'una perspectiva crítica o funcionalista poden semblar banals o peregrines, seran cabdals per configurar els usos i les gratificacions d'Internet, de les xarxes socials i totes les plataformes de continguts. En aquest sentit, dins de l'Escola Interpretativa també són rellevants les aportacions de l'Interaccionisme Simbòlic, que desenvolupen, des de la sociologia i la psicologia social, autors com George H. Mead, John Dewey o Herbert Blumer. Així és com Blumer (1969/1982) defineix la *interacció*:

La expresión «interacción simbólica» hace referencia, desde luego, al carácter peculiar y distintivo de la interacción, tal y como ésta se produce entre los seres humanos. Su peculiaridad reside en el hecho de que éstos interpretan o «definen» las acciones ajenas, sin limitarse únicamente a reaccionar ante ellas. Su «respuesta» no es elaborada directamente como consecuencia de las acciones de los demás, sino que se basa en el significado que otorgan las mismas. De este modo, la interacción humana se ve mediatizada por el uso de símbolos, la interpretación o la comprensión del significado de las acciones del prójimo. En el caso del comportamiento humano, tal mediación equivale a intercalar un proceso de interpretación entre el estímulo y la respuesta del mismo. (p. 59-60)

Blumer també aprofita per criticar l'Escola Funcionalista quan afirma que «los estudios que tratan de descubrir los efectos de los medios de comunicación suelen mostrar una acusada tendencia a pasar por alto el estado de sensibilidad de la “audiencia” y, en especial, al proceso de definición colectiva, tan importante para conformar y sustentar ese estado de sensibilidad» (p. 145). Per contra, assegura que un estudi de les societats i els processos de la comunicació implica per força que:

1) los elementos sometidos a estudio y análisis no deben ser tratados como hechos discretos, sino considerados en su posición entrelazada; no se trata de aislar claramente el elemento, sino de manipularlo junto con sus vínculos; 2) no se deben interpretar

los elementos como si fuesen cualitativamente constantes, sino admitiendo que están sujetos a un proceso de formación; 3) es preciso tener en cuenta que la “audiencia” o conjunto de personas, no sólo responde a estímulos, sino que forjan definiciones en razón de su experiencia; y 4) debe considerarse que la red de relaciones está sometida a un proceso de desarrollo y que en consecuencia, se desplaza siguiendo nuevos senderos y direcciones. (p. 147)

A més, l'autor repassa els grans conceptes que Mead va proposar per desenvolupar l'Interaccionisme Simbòlic, com ara la idea d'un mateix, d'acte, d'interacció i d'acció conjunta. A *Espíritu, Persona y Sociedad* (1934/1973), Mead sosté que la *realitat* no existeix, sinó que els individus la creen activament a mesura que viuen i fan món, a mesura que acumulen experiència. Per això, per interpretar el comportament humà s'han d'analitzar les seves interaccions, que són sempre processos dinàmics i orgànics (p. 55) que s'expressen en els conductes i actes individuals, però que responen a experiències íntimes, subjectives, com ara la imaginació o la consciència. Això no obstant, cal no oblidar que Mead (1934/1973) no renuncia al conductisme i que, per a ell, la comunicació és «esencial para el orden social» (p. 49):

Parte de esta conducta aparece en lo que podemos denominar «actitudes», los comienzos de los actos. Y bien, si volvemos a dichas actitudes, encontraremos el origen de toda clase de reacciones. [...] El acto externo que observamos constituye una parte del proceso que se ha iniciado en el interior; los valores que decimos que el instrumento tiene son valores gracias a la relación del objeto con la persona que adopta esa clase de actitud. (p. 53)

Les propostes de l'Interaccionisme Simbòlic, precisament perquè no renunciïn al conductisme social, han estat recuperades i reinterpretades més tard pels teòrics contemporanis de la comunicació de xarxes, perquè analitzen i descriuen l'activitat de l'individu dins del procés social i el paper que juga la comunicació perquè les interaccions esdevinguin simbòliques. També han inspirat autors de la tradició crítica

de segona generació, com Jürgen Habermas (1981/1992)³, que prendrà les idees de Mead per desenvolupar conceptes propis, com *norma*, *acció*, *joc*, *identitat* o *alteritat*, entre altres.

Finalment, dins de l'Escola Interpretativa cal esmentar el corrent construccionista que encapçalen Peter L. Berger i Thomas Luckmann (1966/2003) des de la sociologia del coneixement. A *La Construcción Social de la Realidad* sostenen que «la vida cotidiana se presenta como una realidad interpretada por los hombres y que para ellos tiene el significado subjetivo de un mundo coherente» (p. 34). A més, asseguren que aquest món s'origina en els pensaments i les accions dels individus i que precisament això és el que el constitueix com a *real*. Aquesta realitat, insisteixen, es presenta com un món intersubjectiu⁴, un món compartit amb els altres: «En realidad, no puedo existir en la vida cotidiana sin interactuar y comunicarme continuamente con otros» (p. 38). Per explicar el món intersubjectiu, els autors empen l'expressió *sentit comú* o *sentit comunitari*, és a dir, tots aquells àmbits de sentit compartits socialment en un context i en un moment històric determinat.

En aquest món intersubjectiu, afirmen Berger i Luckmann, els individus donen sentit al context i a les situacions que s'hi succeeixen mitjançant *pautes* i *tipificacions*, esquemes simplificadors que fem servir en les nostres interaccions quotidianes amb els altres. El *cara a cara* serà, per a ambdós autors, la interacció prototípica de la vida quotidiana. Segons els autors, aquestes tipificacions s'expressen mitjançant processos d'*objectivació*, «índices más o menos duraderos de los procesos subjetivos» (p. 50) que se sostenen per la *significació lingüística*, és a dir, gràcies al llenguatge. «En la situación “cara a cara”, el lenguaje posee una cualidad inherente de reciprocidad que lo distingue de cualquier otro sistema de signos» (p. 54).

³ Hi ha grans similituds conceptuals entre la pragmàtica lingüística i l'Interaccionisme Simbòlic. El mateix Habermas se sorprèn, a *La Teoría de la Acción Comunicativa* (1981/1992, p. 10), que Mead no hagués aprofundit en els principals autors de la tradició de l'estudi del llenguatge que neix amb la filosofia analítica de Wittgenstein i que creix amb autors com Austin, Searle i Pierce.

⁴ Berger i Luckmann no s'estan de reconèixer, en el prefaci de *La Construcción Social de la Realidad* (1966/2003, p. 9), la importància cabdal que va tenir Alfred Schutz, mestre de tots dos, en les seves reflexions. Tal com recull María Dolores Montero (1994), «a diferència de la sociologia funcionalista, que concebia la realitat social com a externa a l'individu, i que emfasitzava l'equilibri i l'estabilitat de les institucions socials, Schutz entenia l'acció social a partir de la intersubjectivitat, és a dir, un cos de coneixement que la societat ha objectivat, un coneixement pre-teòric, de sentit comú, que compartim tots» (p. 38).

En aquesta estructura social, tota activitat humana, afirmen, està subjecta a l'*habituació*. «Todo acto que se repite con frecuencia crea una pauta que luego puede reproducirse con economía de esfuerzos y que ipso facto es aprehendida como pauta por el que la ejecuta» (p. 72). L'*habituació*, dedueixen Berger i Luckmann, «comporta la gran ventaja psicológica de restringir las opciones» i, per tant, és el substrat que permet mantenir l'ordre social i la institucionalització de les conductes, en definitiva, el control social:

Las tipificaciones de las acciones habitualizadas que constituyen las instituciones siempre se comparten, son *accesibles* a todos los integrantes de un determinado grupo social, y la institución misma tipifica tanto a los actores individuales como a las acciones individuales. [...] Asimismo, las instituciones implican historicidad y control. Las tipificaciones recíprocas de acciones se construyen en el curso de una historia compartida: no pueden crearse en un instante. Las instituciones siempre tienen una historia, de la cual son productos. Es imposible comprender adecuadamente qué es una institución, si no se comprende el proceso histórico en que se produjo. Las instituciones, por el hecho mismo de existir, también controlan el comportamiento humano estableciendo pautas definidas de antemano que lo canalizan en una dirección determinada, en oposición a las muchas otras que podrían darse teóricamente. (p. 74)

Així, tal com desenvolupen Berger i Luckmann a *Modernidad, Pluralismo y Crisis de Sentido* (1997), «estas instituciones cumplen en la época moderna una función esencial en la orientación dotada de sentido, o más precisamente en la comunicación de sentido», és a dir, «actúan como mediadoras entre la experiencia colectiva y la individual al proporcionar interpretaciones típicas para problemas que son definidos como típicos» (p. 98).

D'aquesta manera, argumenten, el que les institucions ofereixen a tall d'interpretació de la *realitat* o de valors, «los medios de comunicación lo seleccionan y envasan, lo transforman gradualmente y deciden sobre la forma en que lo difundirán» (p. 98). En definitiva, «los medios de comunicación masivos difunden en forma popularizada el saber de los expertos y la gente se apropia de fragmentos de dicha información y los integra a su bagaje de experiencia» (p. 38). En aquest

punt, alerten que els continguts de les comunicacions massives sempre tenen una càrrega moral, «en parte implícita (por ejemplo, en la publicidad y en los reportajes periodísticos) y en ocasiones más directa (por ejemplo, en las películas del género policial y en películas sobre la naturaleza), y a veces abordan conscientemente aspectos morales de la vida individual y de la sociedad (por ejemplo, sermones televisivos, comentarios políticos)» (p. 122). I Berger i Luckmann (1997) avisen que un excés de continguts pot desencadenar *crisis estructurals de sentit*:

Los medios de comunicación masiva exhiben de manera constante y enfática una pluralidad de formas de vida y de pensamiento: tanto por medio de material impreso, al que la población tiene fácil acceso debido a la escolaridad obligatoria, como por los medios de difusión electrónicos más modernos. Si las interacciones que dicha pluralización permite establecer no están limitadas por «barreras» de ningún tipo, este pluralismo cobra plena efectividad, trayendo aparejada una de sus consecuencias: las crisis «estructurales» de sentido. (p. 74)

No és difícil imaginar com totes les aportacions de l'Escola Interpretativa configuren la base teòrica sobre la qual es dissenyarà tot un sistema vicari d'interaccions a les xarxes socials. La interacció cara a cara que descriuen Berger i Luckmann, per exemple, és simulada per les neoescriptures digitals, com els *emojis* o els *mems*⁵. Les plataformes i les xarxes socials, de fet, seguint els principis d'ambdós autors, funcionen com a veritables àmbits d'institucionalització de les conductes: sense anar massa lluny, el concepte i funcionament del *timeline* fa possible uns processos d'habitució que aboca els individus a formar part

⁵ El primer que va emprar el terme mem va ser el biòleg evolucionista britànic Richard Dawkins el 1976. Tal com recull el Termcat (12 d'Abril del 2016), segons Dawkins, «un mem seria la unitat mínima de transmissió cultural, que actua en l'evolució cultural de manera comparable als gens en l'evolució biològica»: «El concepte és objecte de controvèrsia científica, però pel que fa a la forma lingüística, es tracta d'una adaptació lliure del grec μίμημα (*mimema*, 'imitació, imatge'), feta a propòsit perquè sembli un anàleg de l'anglès *gene* ('gen') i evoqui també altres termes amb la mateixa arrel etimològica (*mimesi*, *mimètic*, etc.). A partir d'aquest origen antropològic, el terme ha experimentat una enorme difusió per a designar qualsevol element informatiu, generalment una imatge, una frase o un vídeo de to humorístic, generat a Internet o en altres mitjans audiovisuals, que s'escampa per les xarxes socials i és imitat, compartit o utilitzat per un gran nombre de persones».

d'una història compartida feta de tipificacions, pautes i accions que no poden ser compreses fora d'aquell context i que aïllen.

2.1.3 La Societat Xarxa: de l'Esperança a la Resignació

Les esperances que vam posar en la comunicació de xarxes, nascuda en les dècades dels vuitanta i noranta del segle XX gràcies a les aportacions de l'Escola Interpretativa i la cibernètica, i la resignació amb què ens hem adonat que no era la panacea que acabaria amb l'alienació i el conductisme de la comunicació de masses es palesen de manera més que evident en les aventures i desventures de Pepe the Frog al món digital. Les narra el documental *Feels Good Man* (Jones, 2020), en què es reconstrueix la història de com l'il·lustrador americà Matt Furie va crear el 2005 aquesta granota malgirbada, psicodèlica i antropomòrfica vestida de *skater* per al còmic *Boy's Club*, una mena d'alter ego del dibuixant, que explorava amb humor les vicissituds d'un grup d'amics a principis dels dos mil.

Furie havia anat penjant el còmic al seu blog de MySpace i, de mica en mica, es va anar viralitzant entre la comunitat d'usuaris. L'autor se'n va despreocupar, perquè, al capdavant, la gent es feia seu el personatge i, amb una mica de sort i perseverança, les il·lustracions arribarien prou lluny perquè la seva carrera artística es consolidés. Quin mal hi podia haver? Internet havia esclatat com una supernova una dècada abans i els continguts produïts per qualsevol persona podien arribar a grans comunitats d'usuaris lliurement i desacomplexada, node a node, en una teranyina d'informació que configuraria l'anomenada aldea global (McLuhan i Powers, 1995). L'evolució de les tecnologies de la informació i la microelectrònica havien generalitzat l'ús domèstic de l'ordinador i havien dut a una especialització dels *mass media* i a l'aparició de la blogosfera, un nou espai digital al marge de les institucions comunicatives hegemòniques, que ja no es dirigien a l'engròs a grans audiències, sinó de manera molt més segmentada —però, en definitiva, massiva—. En temps de la blogosfera, en què gairebé tothom tenia un blog amb potencial on donar-se a conèixer i compartir filies i fòbies amb gent propera, anònima i famosa, fos a MySpace, Blogger, Tumblr o Fotolog, Pepe the Frog era un joc innocent per a Furie. En aquell moment, el personatge exemplificava com cap altre el que Manuel Castells havia vaticinat a *La Era de la Informació: La Sociedad Red* (1996/2017).

La xarxa, havia afirmat Castells, era la consumació teòrica i pràctica d'una nova societat, diversa i democràtica, que venia aparellada d'una nova forma de comunicació a recer dels avenços tecnològics de les dècades anteriors. La xarxa com un conjunt de nodes que processaven fluxos d'informació sense centre aparent, sinó connectats per una jerarquia molt més descentralitzada i, això no obstant, prou organitzada en estaments o castes o rangs perquè cap node tingués independència per funcionar fora del conjunt entreteixit. Aquesta informació circulava pels canals que connectaven els nodes —cadascun amb els seus objectius diferenciats, amb les seves regles i el seu programa—, que competien perquè, sobretot, cooperaven; una cooperació que depenia de codis de traducció o interoperativitat comuns —protocols de comunicació— i de l'accés a punts de connexió —enllaços—.

Constituïda així la xarxa, la comunicació que se'n derivava es caracteritzava, segons explica Castells (2006), per la flexibilitat i la recombinació de codis, per la seva qualitat simbòlica efímera, però constantment repetida. La comunicació articulada al voltant d'Internet, doncs, generava expressions culturals dins d'un anomenat «sistema multimedia» (p. 58), que no emetia, malgrat haver-hi un oligopoli empresarial, missatges unidireccionals a una audiència massiva, com passava en la comunicació de masses, sinó amb una gran varietat de canals i interactivitat. Castells tenia l'esperança que aquest sistema multimèdia ja no difondria una cultura centrada en Hollywood, sinó que permetria fer visible un gran espectre de cultures i grups socials per a audiències selectes en una realitat virtual de dimensions globals:

El sistema mediático se caracteriza por la concentración global de empresas, la diversificación de la audiencia (incluyendo la diversificación cultural), la versatilidad tecnológica y multiplicidad de canales, y la autonomía creciente de una audiencia equipada con Internet, que ha aprendido las reglas del juego: a saber, todo lo que constituye una experiencia mental colectiva es virtual, pero esa la virtualidad es una dimensión fundamental de la realidad de todo el mundo. (2006, p. 58)

Tanmateix, Castells no argumentava per què la virtualitat o haver après *les regles del joc* feia que les audiències fossin menys dependents dels discursos hegemònics, i es contradeïa quan, unes línies més endavant, afirmava que, com més comunicació, més refermem les

nostres idees i més fragmentària i individualitzada és l'experiència humana. Per contra, s'adonava encertadament que els nous mitjans digitals s'havien convertit a principis dels dos mil en *l'espai públic*, en lloc de ser-ho les institucions polítiques democràtiques o la ciutat, com propugnaven Henri Lefebvre (1974/2013) o Richard Sennett (2014). La construcció del poder es produïa, sobretot, al nou entorn digital.

En aquest sentit, la xarxa, descrivia Castells, funcionava sota una lògica binària: inclusió o exclusió (2006, p. 29); i era sobretot flexible, és a dir, que les seves estructures complexes canviaven segons els seus propòsits. Aquesta estructura enxarxada, de fet, no era un invent del segle XXI, sinó que era la base de tota organització humana, era l'espina dorsal de les societats. I, malgrat tot, durant segles havien predominat les burocràcies jeràrquiques basades en la integració vertical de recursos i subjectes. Per a Castells, això es devia al fet que, fins a l'aparició de la informàtica, amb la revolució de la microelectrònica als quaranta i cinquanta del segle XX, la xarxa no havia trobat, tot i l'aparició de les primeres xarxes *quasi* globals d'informació, com ara el ferrocarril o el telègraf, la manera d'introduir nous actors i continguts en l'organització social per aconseguir una certa autonomia del centre. A les dècades dels seixanta i setanta, en canvi, es consolida un nou paradigma tecnològic que dona lloc a l'anomenada era de la informació.

Efectivament, el que diferenciava aquesta nova etapa de la comunicació de masses, mecanitzant, vertical i alienadora, segons argumenta Mitchell (2003) a *Me++: The Cyborg Self and the Networked City.*, era que els individus i les comunitats podien interactuar en qualsevol moment des de qualsevol lloc gràcies a una infraestructura tecnològica sense precedents:

Sociologists would use more technical language to make much the same point as Moore's. They would say that I —like most urbanites today— get companionship, aid, support, and social control from a few strong social ties and many weak ones. These ties, which might manifest themselves, for example, as the entries in my cell phone and email directories, establish social networks. In the past, such networks would mostly have been maintained by face-to-face contact within a contiguous locality —a compact, place-based community. Today, they are maintained through a complex mix of local face-to-face interactions, travel, mail systems, synchronous electronic contact

through telephones and video links, and asynchronous electronic contact through email and similar media. They are far less dense, and they extend around the world, coming to earth at multiple, scattered, and unstable locations. (p. 17).

També Lévy (1997) descriu a *Cibercultura* els processos de comunicació del nou ciberespai i esmenta la desmaterialització o virtualització, la memòria il·limitada, l'automatització a gran escala, la digitalització, els hipertextos o hipertextos, les simulacions d'aparença *mimètica* —tot i que, de mimesi, n'hi haurà ben poca, com veurem a l'apartat d'hipersimulació— i l'accés a distància. «Defino 'ciberspacio' como el espacio de comunicación abierto por la interconexión mundial de los ordenadores y de las memorias informáticas» (p. 70).

Així, tot i que autors com Castells, Mitchell o Lévy consideraven que la nova societat postfordista havia permès una difusió global dels discursos hegemònics del capitalisme, també havia propiciat un creixement exponencial de projectes alternatius gràcies a la xarxa. En part, tal com reconeix Marshall McLuhan uns anys abans a *Comprender los Medios de Comunicación* (1964/1996), aquests canvis seran possibles pel pas de la mecanització a l'automatització dels processos de producció, el que provocarà grans canvis en el sistema de treball: «La reestructuración del trabajo humano asumió formas impuestas por la técnica de la fragmentación, esencia de la tecnología de la máquina. La esencia de la tecnología de la automatización es precisamente lo contrario. Es profundamente integral y anticoncentralista del mismo modo que la máquina era fragmentaria, centralista y superficial en su configuración de los esquemas de relaciones humanas» (p. 30). A la tesi, entendrem que quan McLuhan fa servir l'adjectiu «integral» es refereix a allò «global» i que, quan fa servir «fragmentari», s'estaria referint a quelcom «parcial».

De fet, tal com consideren tots els autors de les teories crítiques de la societat de la informació, el que Castells anomena *informacionalisme* serà el paradigma tecnològic de les primeres dècades del segle XXI i reemplaçarà i subsumirà l'industrialisme del segle XX. Mentre l'industrialisme es basava en l'ús de màquines que transformen l'energia en productes de consum, l'informacionalisme, que encara depenia d'aquest industrialisme, es basava sobretot en la capacitat de processar la informació i els processos humans de comunicació

mitjançant les noves tecnologies de la informació. Tal com presagiava Castells, les tres característiques que diferenciaven la comunicació de xarxes de l'antiga comunicació de masses industrialista eren: la seva capacitat d'expandir-se per processar informació en termes de volum, complexitat i velocitat; la seva capacitat per recombinar basada en la digitalització i en la comunicació recurrent; i la seva flexibilitat de distribució mitjançant xarxes interactives i digitalitzades.

En aquest sentit, cal recordar la distinció que McLuhan (1964/1996) fa entre mitjans calents i mitjans freds. Segons la seva definició, els mitjans electrònics, com el telèfon o la televisió, serien mitjans freds perquè vessen informació, són *complets*, mentre que els mitjans calents, com la ràdio o el cinema, han de ser *completats* per les audiències. Així, McLuhan determina que els mitjans calents són unilaterals i fomenten entre les audiències una actitud d'escolta activa, però reacció passiva, mentre que els mitjans freds permeten la interacció i, per tant, fan reaccionar les audiències. En aquest punt, McLuhan defensa que la tipografia, com a mitjà calent, es va imposar com a mitjà principal en la comunicació de masses i, per això, amb l'aparició de la impremta, moltes formes anteriors d'expressió van ser eliminades de la vida i de l'art i s'hi va imposar un cert mecanicisme. Així, l'ull representava l'òrgan principal de la comunicació de masses, i hi prevalia el visual.

McLuhan relaciona aquest mecanicisme amb una resposta simple, automàtica i repetitiva i el contraposa a l'organicisme, que ell relaciona amb el mite, amb un procés complex que es pot perllongar en el temps i que contrau el sentit, en lloc de fer-lo esclatar. En l'era dels mitjans electrònics, endevina McLuhan, l'oïda guanyarà, més que la vista, un paper important en la comunicació i hi prevaldrà el sentit del tacte —de fet, l'auge de les pantalles que es toquen, dels *podcasts*, dels audiollibres i dels dispositius que parlen li dona en bona part la raó—. Per això, resumeix, hi haurà una preocupació cada vegada més gran pels efectes: «La preocupación por el 'efecto' en lugar del 'significado' es un cambio básico de la edad eléctrica, ya que el efecto implica la situación total y no un único nivel de movimiento de información» (1964/1996, p. 47) —i és ben cert que, sobretot, quan fem ús de les xarxes socials, com ara Twitter, Tinder o TikTok, ens preocupa més l'efecte que tindrà el que direm o diran els altres, que no pas el significat del que diem i diuen els altres—.

Si bé McLuhan l'encerta en molts sentits, l'autor veia en els nous mitjans electrònics una recuperació d'aquest organicisme primigeni o tradicional de les societats humanes, com també ho veia Castells, però en l'era de la comunicació de xarxes no hi ha hagut un veritable organicisme: la xarxa va prendre aparença orgànica, és cert, però ara sabem que era una creació artificial i que els seus processos no eren moviments naturals, sinó que es basaven, sobretot, en l'automatització. Això va fer que les xarxes no fossin un espai veritable d'emancipació, sinó que el seu organicisme artificial s'anés replegant, densificant, fins que la comunicació de xarxes ha acabat mutant en l'actual comunicació, en què tampoc podem dir que es doni un procés complex de sentit que es perllongui en el temps, sinó que hi mana la instantaneïtat, que potser no és simple, automàtica i repetitiva com en la comunicació de masses, però sí que és superficial, optimitzada i reverberant.

Creiem que això és així perquè, tant en la comunicació de masses com en la comunicació de xarxes, s'hi ha acabat imposant un interès conductista, tal com reprendrem en capítols posteriors i com assenyala Zuboff (2020) a *La Era del Capitalismo de la Vigilancia*, quan defineix els conceptes de *valor conductual* i *excedent conductual* per explicar com les principals plataformes d'Internet, com Google, Facebook o Amazon, a partir del 2010 i a través de comunitats que inicialment organitzades en xarxes, van començar a extraure i predir massivament els comportaments dels usuaris mitjançant algoritmes per després vendre aquestes preferències als seus anunciants. «Google descubrió que “somos menos valiosos que las apuestas que otros hacen sobre nuestro comportamiento futuro”. Y eso lo cambió todo» (p. 132), resumeix l'economista.

De fet, en el naixement de la comunicació de xarxes, Castells és massa optimista amb les seves possibilitats de transformació. Escriu, per exemple: «El *software* de código abierto está superando las barreras del oligopolio tecnológico y propiciando oleadas de nuevas aplicaciones y avances importantes, dentro de un creciente círculo virtuoso creado por miles de programadores libres trabajando en red por todo el planeta» (2006, p. 35). Castells sí que s'adona que, com més informació es comparteix, més creix la xarxa, i que això és gràcies a les tecnologies digitals, però en aquell moment incipient no sap veure, com tants altres autors, que precisament aquesta capacitat per retroalimentar-se no és improvisada, sinó que serveix al capitalisme de la vigilància, primer, per

explotar les dades de milions d'usuaris en un procés de control mai vist; i, segon, per millorar el seu sistema d'extracció d'informació i conservar, així, l'*statu quo* i acabar mutant en una nova mena de capitalisme que motiva una nova comunicació. De fet, arriba a afirmar que, en els orígens de la societat xarxa, «convergen, *por coincidencia accidental, en la década de los setenta, tres procesos independientes*» (2006, p. 41): l'informacionalisme, un nou paradigma tecnològic i la societat xarxa com a nova estructura social. En resum, Castells no vol parar esment en allò que Zuboff (2020) resumirà més tard:

[El capitalismo de la vigilancia] no es un resultado inherente a la implantación de la tecnología digital, ni es tampoco ninguna manifestación inevitable del capitalismo informacional. Fue construido de forma deliberada en un momento de la historia, igual que los ingenieros y los perfeccionadores que trabajaban en la Ford Motor Company inventaron la producción en masa en el Detroit de 1913. (p. 122)

A més, Castells valora la flexibilitat de la xarxa, la seva omnipresència, però no s'adona que de l'omnipresència a l'omnipotència hi ha un pas que les grans plataformes de comunicació ja han traspassat. De fet, precisament el mateix Castells afirmava que «la capacidad de cualquier sujeto comunicante para actuar sobre la red de comunicación permite a individuos y organizaciones la posibilidad de reconfigurar la red en función de sus necesidades, deseos y proyectos» (2006, p. 37) i, efectivament, això és el que han fet uns pocs sobre la majoria global. Castells observava encertadament que les xarxes adopten sempre l'estructura que millor expressa els interessos, els valors i els projectes dels actors que les creen:

¿Qué mueve el sistema de producción? ¿Qué motiva a quienes se apropian del valor y controlan la sociedad? Aquí no hay cambios: valor es lo que las instituciones dominantes deciden que sea. Por tanto, si el capitalismo continúa dominando el mundo, y la acumulación de capital es el valor supremo, entonces esto constituirá el valor en cada caso, ya que, bajo el capitalismo, el dinero puede comprar todo lo demás en última instancia. (2006, p. 51)

Però sobretot l'autor apunta que el valor que s'imposi en cada cas afectarà globalment tota la xarxa, perquè tots els nodes estan interconnectats. I, tanmateix, Castells es mostra de nou massa ingenu en la seva conclusió i afirma que, com que la xarxa social és multidimensional, «cualquier intento de reducir todos los valores a un criterio común se enfrenta a dificultades metodológicas y prácticas insuperables». Encara més endavant afirma: «El capitalismo no ha desaparecido, pero no es —contra percepciones inspiradas ideológicamente— la única fuente de valor de la aldea global» (p. 53). És evident que Castells tenia raó en afirmar que el que faria interessant la xarxa seria que altres valors que no fossin l'acumulació de capital, com el pensament humà, s'imposessin com a valor predominant, però va voler pensar que l'estructura reticular de la xarxa havia d'ajudar a superar les lògiques del capitalisme. Al contrari, tota aquesta *revolució* en les formes organitzacionals i els processos de comunicació només era la conseqüència directa d'una mutació en el mateix capitalisme que, abans del col·lapse, sempre troba formes noves de reproduir-se.

Com recentment ha escrit Zuboff (2020), tot i que ho desenvoluparem més endavant, el realisme capitalista s'ha imposat amb tota la seva inevitabilitat i, aquí i ara, no podem afirmar que, malgrat la difusió de la xarxa com a nova forma d'organització, s'hagi abandonat aquesta estructura jeràrquica a gran escala: continuem dominats, potser encara més, dins de la retícula —més aviat una matriu, una malla— per un reduïdíssim oligopoli d'empreses que confluiran, primer, en l'anomenat capitalisme de la vigilància i motivaran, després, una mutació de la vigilància a la contenció, de la xarxa a la membrana. «El capitalismo de la vigilancia es un actor nuevo en la historia: original y *sui generis* a la vez. Es único en su especie y diferente a todo lo demás: un nuevo planeta, separado, que se rige por su propia física del tiempo y el espacio, sus días de sesenta y siete horas, sus cielos esmeralda, sus sierras invertidas y su agua seca», escriu Zuboff (p. 29).

En aquest sentit, Zuboff, que a finals de la dècada dels vuitanta va escriure *In the Age of the Smart Machine* (1982), on anticipava la revolució que els ordinadors provocarien en els llocs de treball; i que a principis del segle XXI va escriure *The Support Economy* (2004), on va predir l'auge del capitalisme digital i de les xarxes socials, es lamenta, a *La Era del Capitalismo de la Vigilancia*, de la innocència amb què ella mateixa, i molts altres intel·lectuals com Castells, van ser testimonis de

primera mà de la mutació del capitalisme clàssic fordista al capitalisme informacional i, finalment, al capitalisme de la vigilància, i insisteix que aquest capitalisme de la vigilància «no es una tecnologia: es una lògica que impregna la tecnologia y que la pone en acción»:

Empecé a estudiar la aparición de eso que, con el tiempo, denominaría capitalismo de la vigilancia en 2006, entrevistando a emprendedores y empleados de una serie de compañías tecnológicas en Estados Unidos y el Reino Unido. Durante años pensé que las inesperadas e inquietantes prácticas que constaté entonces eran meros desvíos temporales respecto a la ruta central de la carretera principal: descuidos de gestión o errores de criterio y de comprensión de contexto. [...] Había perdido muchos detalles ocultos entre la maleza, pero los perfiles de los árboles se dibujaban ahora mucho más nítidamente que antes: el capitalismo informacional había dado un giro decisivo hacia una nueva lógica de acumulación, dotada de sus propios mecanismos operativos originales, sus imperativos económicos y sus mercados. Podía ver ya que esta nueva forma se había escindido de las normas y las prácticas por las que se define la historia del capitalismo, y que, en ese proceso, había surgido algo alarmante y desprovisto de precedentes. (Zuboff, 2020, p. 28)

Així, com que els actors que creen les xarxes són els poders hegemònics del capitalisme rampant, l'arquitectura global que han pres les xarxes és la d'una gàbia, on els interessos, com ja apuntaven els autors de l'Escola de Frankfurt, són el consum i el control social, els valors són els de la moral de l'èxit, l'agressivitat i la violència i els projectes són l'acumulació de capital i l'enriquiment perpetu d'una minoria privilegiada per sobre d'una minoria cada cop més pobre. D'aquesta manera, la Internet de primera generació, l'arquitectura de la qual es construïa en forma de quadrícula amb uns punts de connexió, acaba modificant la mateixa idea de comunicació de xarxes d'autors com Castells, Mitchell o Lévy. Tal com afirma Tiziana Terranova (2004), «if the network topos does not and cannot be made to coincide with the Internet, the latter however expresses an interesting mutation of the network diagram in its relation to the cultural and political assemblages of this twenty-first century neo-imperial formation» (p. 41).

Per a Terranova (2004), Internet esdevé, en realitat, un espai de connexions sense transformacions, i, per això, l'autora es pregunta si la Internet de primera generació reticular, que ha anat mutant la seva arquitectura gràcies a l'algoritme, sobretot a partir del 2010, no ha esgotat, en certa manera, la comunicació de xarxes tal com l'han definit autors com Castells (2006). De fet, Evgeny Morozov (2011) explica a *The Net Desilusion* com la «Doctrina Google», aquesta creença entusiasta en el poder alliberador d'Internet que pregona que les grans empreses tecnològiques s'apuntaran a la lluita global per la llibertat, no ha fet més que arruïnar la capacitat de la ciutadania per avaluar-ne les polítiques, perquè ha exagerat el paper positiu de les empreses tecnològiques i impedeix que se sotmetin a l'escrutini públic.

«Technology, with its unique ability to fuel consumerist zeal —itself seen as a threat to any authoritarian regime— as well as its prowess to awaken and mobilize the masses against their rulers, was thought to be the ultimate liberator» (Morozov, 2011, p. 6). Aquesta fe liberal la professen alts càrrecs de l'administració dels Estats Units de tot l'arc polític, tal com narra el mateix Morozov, i els *mass media* han contribuït alegrement a difondre-la. A les albors d'una nova mena de capitalisme molt més constrenyent, el coneixement és el bé preuat que l'Occident capitalista està disposat a obtenir de les empreses tecnològiques privades a qualsevol preu per mantenir l'hegemonia, fins i tot quan va en contra de les llibertats que pregona (Zuboff, 2020).

Un cop hem radiografiat com la comunicació de xarxes que pretenia dur-nos a la desitjada aldea global es perverteix amb el capitalisme de la vigilància i desemboca en la nova mena de comunicació que descriurem en aquesta tesi, és moment de reprendre la història exemplar de Pepe the Frog amb què començàvem aquest apartat. El 2008, el personatge, que havia estat replicat en centenars de mems a MySpace, fa un salt de xarxa social. Un usuari escaneja una escena en què Pepe exclama en una bafarada «Feels Good Man» i la penja com a mem al fòrum 4Chan. A partir d'aquell moment, coincidint amb la mutació de la primera Internet reticular en la Internet membranosa d'última generació, comença el segrest simbòlic de Pepe, que acabarà convertit en la mascota oficial d'un grup de joves amb problemes greus de socialització. Aquesta comunitat *geek*, *freak* i *incel*, disposada a reivindicar-se com a tal, serà l'executora de la campanya digital més esbojarrada que s'hagi vist mai per promocionar Donald Trump a les

Eleccions Presidencials del 2016. Si en un primer moment la comunitat *4chanera* voldrà *hackejar* un sistema polític que sent que margina els seus usuaris auspiciant un mem personificat com Trump a la presidència dels Estats Units, ben aviat molts dels seus integrants quedaran retuts davant dels discursos populistes, extremistes, conspiracionistes i negacionistes del nou líder. Els mems de Pepe es multiplicaran, cada vegada més violents, més xenòfobs, més radicals, i se sumaran, primer, als mems contraris als moviments feministes, LGTBIQ+ i del Black Lives Matter; després, al tsunami de mems contra Hillary Clinton; i, finalment, a les teories de la conspiració sobre l'origen del «virus xinès» de la covid-19.

Pepe quedarà atrapat en un univers nou, en una matriu mercurial, sense cap possibilitat d'escapar. Tots els intents de Furie per recuperar la seva creació seran en va. El mateix Pepe acabarà rebatejat com a Kek, un déu egipci amb rostre de granota, i representant l'anomenada Profecia de Kek, que es complirà amb l'elecció de Trump com a president; i tindrà la seva culminació violenta en l'assalt del Capitoli, quan Trump perdi les Eleccions Presidencials del 2020 contra Joe Biden. L'única esperança que li ha quedat a Furie per deslliurar Pepe the Frog d'aquesta membrana mercurial on ha quedat atrapat ha estat saber que la seva granota també s'havia convertit en símbol de les protestes democràtiques del 2019 a Hong Kong, i les desenes de denúncies que ha pogut interposar per reclamar l'autoria de Pepe, i que han estat acceptades només quan ha pogut demostrar que la imatge s'havia utilitzat amb finalitats lucratives, com ara cartells i altres productes de marxandatge. Pepe the Frog és una granota engabiada, com la majoria de nosaltres. Els nodes reticulars de la xarxa global que havien d'emancipar-nos ens han acabat fent captius d'una estructura de control i vigilància molt més sofisticada del que ens pensàvem.

2.2 Les Coordenades Hermenèutiques de la Cultura Capitalista

Les característiques comunicatives que hem descrit en l'apartat anterior no es poden entendre sense el substrat cultural amb què s'agermanen. La cultura es teixeix indistriablement amb un tipus de comunicació concreta, i ambdues conformen el filat que configuren el temps, l'espai, els relats i la identitat de l'experiència humana. En aquesta tesi creiem que la relació entre comunicació i cultura és dialògica, d'anada i tornada; sense les mediacions, que són els processos de la comunicació

humana, no hi hauria cultura, i a la inversa; que comunicació i cultura són l'ordit i la trama que trenen la condició humana.

Som conscients que el terme cultura presenta una gran diversitat de sentits, però al llarg d'aquestes pàgines l'entendrem des de l'antropologia filosòfica. Per tal de fer-ho, recuperem les reflexions que, des de l'Escola de Bellaterra, ha fet Tresserras (1996), que considera que, quan ens referim a cultura, ho hem de fer pensant que és «un sistema comunitari de llenguatges en acció capaç de contenir diverses formes de consciència pràctica» (p. 73). D'aquesta manera, la cultura «pot ser vista com a totalitat respecte d'una comunitat, però també com a receptacle i plataforma de les diferències entre els diversos subjectes o grups que la constitueixen» (p. 73). En definitiva, la cultura com «un conjunt històric de programacions socials (d'hàbits i rutines) constitutius d'un determinat estil de vida o, al capdavant, com el conjunt de mecanismes de reproducció social d'una comunitat o de qualsevol altre mena de subjecte històric» (p. 73). Amb aquesta reflexió, Tresserras beu de les definicions de cultura que han fet els diversos autors de l'Escola Crítica, com Raymond Williams (1958/2001, 1981/1994) i el seu deixeble Terry Eagleton (2017), de l'Escola de Birmingham; Umberto Eco (1976/2000), de la tradició de Bolonya; i Néstor García Canclini (1989), González (1994) i Jesús Martín-Barbero (1991), dels estudis culturals llatinoamericans.

Així, per exemple, a *Cultura y Sociedad*, Williams (1958/2001) explica que el terme modern de *cultura* va començar a ser emprat de forma habitual a l'Anglaterra de finals del segle XVIII al costat d'altres com *indústria*, *art*, *democràcia* i *classe*, però alerta que, lluny de referir-se només al *corpus* d'obres creades per artistes i escriptors, ja aleshores calia entendre-la com «el registro de una serie de importantes reacciones permanentes a estos cambios en nuestra vida social, económica y política, y puede verse, en sí mismo, como un tipo especial de mapa por cuyo intermedio es posible explorar la naturaleza de dichos cambios» (p. 16). L'autor afirma que darrere de la paraula cultura hi ha un moviment vastíssim de pensament i sentiment i, per això, la descriu com l'expressió última de relacions personals i socials que respon i proposa alternatives i transformacions a un context —específicament, l'industrialisme i la democràcia del 1780 al 1950, en el cas que ell analitza—. «Mientras que antaño *cultura* significaba un estado o hábito

de la mente, o la masa de actividades intelectuales y morales, ahora también significa un modo de vida» (p. 17).

En definitiva, Williams conclou que no és possible que la paraula cultura es posi automàticament al nostre servei com si fos una directiva social o personal qualsevol, sinó que respon a una indagació en comú, mitjançant la qual sempre arribem a conclusions diverses. L'autor, a més, dedica una part important de la seva anàlisi a descriure la societat de masses i s'adona que, de l'anàlisi dels processos de la comunicació, en concret dels *mass media*, pot extraure lliçons valuoses sobre com la cultura ha pres cos a l'Anglaterra del segle XX.

Així mateix, per a aquesta tesi és interessant recuperar la reflexió de Williams sobre hegemonia i classe. L'autor s'adona, com també ho fan Tresserras i Marín (1994) quan tracen la història de la cultura popular de la Catalunya del segle XX a través dels *mass media*, que el que entenem per cultura correspon, més aviat, «al área de una lengua más que a la de una clase» (p. 263); que la cultura que considerem hegemònica, encara que majoritàriament estigui confegida per les classes benestants de torn, té una relació simbiòtica i dialèctica amb altres menes de cultures subterrànies, *obreres*, afirmarà Williams, o contraculturals. Aquesta constatació és a la base de la reivindicació de les heterodòxies culturals que defensem a la tercera part d'aquesta tesi, perquè tenim la convicció que només des d'aquesta marginalitat, des d'aquests marges que són els contorns de les nostres narratives, podrem bastir una proposta per combatre l'hegemonia vigent.

En aquest sentit, ens interessa la definició que fa García Canclini (1989) de cultures populars. L'autor afirma que «el enfoque más fecundo es el que piensa la cultura como un instrumento para comprender, reproducir y transformar el sistema social, para elaborar y construir la hegemonía de clase» (p. 17). Des d'aquest punt de vista, doncs, les cultures de les classes populars són el «resultado de una apropiación desigual del capital cultural, la elaboración propia de sus condiciones de vida y la interacción conflictiva con los sectores hegemónicos» (p. 17). García Canclini subratlla que el capitalisme no sempre avança eliminant les cultures tradicionals, sinó que també ho fa apropiant-se'n, reestructurant-les, reorganitzant el significat i la funció dels seus objectes, creences i pràctiques. Així mateix, l'autor recorda que, amb la finalitat d'integrar les classes populars en el desenvolupament del capitalisme, les classes dominants desestructuren les cultures ètniques, de classe i

nacionals, i les reorganitzen, en conseqüència, en un sistema unificat de producció simbòlica.

Per a García Canclini, que s'abraça al materialisme marxista, la cultura és, doncs, «la producción de fenómenos que contribuyen, mediante la representación o reelaboración simbólica de las estructuras materiales, a comprender, reproducir o transformar el sistema social, es decir todas las prácticas e instituciones dedicadas a la administración, renovación y reestructuración del sentido» (p. 41). L'autor també afirma que, de fet, «la cultura no sólo representa la sociedad; también cumple, dentro de las necesidades de producción de sentido, la función de reelaborar las estructuras sociales e imaginar nuevas» (p. 42), és a dir, que, a més de representar les relacions de producció, contribueix a reproduir-les, transformar-les i inventar-ne de noves. L'estudi antropològic-cultural de García Canclini és especialment rellevant per a aquesta tesi, perquè traça els camins a través dels quals les comunitats populars han après a adaptar-se a les desigualtats i els conflictes que provoquen les cultures hegemòniques, a resistir-s'hi o a trobar un lloc per sobreviure-les. Això ens pot donar les pistes per travessar el mirall mercurial d'una nova mena de comunicació i d'una nova cultura molt més embolcalladora que se'ns imposa, com veurem més endavant.

Com García Canclini, Williams (1981/1994) també considera que la cultura és simultàniament econòmica i simbòlica. Alhora, des de la sociologia, recorda que la definició de cultura ha anat mutant: «Este término empieza a designar un *proceso* —la cultura (cultivo) de granos o (cría o alimentación) de animales, y por extensión, la cultura (cultivo activo) de la mente humana— y, a finales del siglo XVIII, especialmente en alemán y en inglés, acaba por designar una *configuración* o generalización del “espíritu” que conformaba “todo el modo de vida” de un pueblo en particular» (p. 10-11). Williams recorda que Johann Gottfried Herder, pare del relativisme cultural, va ser el primer a fer servir la paraula en plural, *cultures*, per diferenciar-la de qualsevol sentit singular, únic i irrevocable de civilització. Però quins elements produeixen cultures diferenciades?

Precisament és Eagleton (2017), deixeble de Williams, qui prova de diferenciar cultura i civilització, tot i que admet que la distinció no sempre és fàcil de fer. «La civilización es ahora algo objetivo, mientras que la cultura es una cuestión de valor. En este sentido del término parece que la cultura pertenece irrevocablemente al pasado» (p. 22). I

assenyala que, per això, és la civilització industrial la que contribueix a generar una certa idea de cultura, i així s'explica que el terme es comenci a usar de forma generalitzada al segle XIX: «Cuanto más mecánica y empobrecida parece la experiencia cotidiana, más se promueve un ideal de cultura por contraste. Quanto más burdamente materialista se vuelve la civilización, más exaltada y sublime parece la cultura» (p. 23). Eagleton també afirma que, efectivament, «la civilización es la precondition de la cultura» (p. 24):

La cultura, al igual que la civilización, implica instituciones materiales; pero también cabe considerarla como un fenómeno principalmente espiritual y, como tal, puede emitir un juicio sobre las actividades sociales, políticas y económicas. Está menos dominado por la utilidad que la civilización, menos atado por consideraciones pragmáticas. Por el mero hecho de existir, la cultura, en este sentido del término, constituye una crítica de la razón instrumental. (2017, p. 31)

En resum, tot i que en l'ús comú sovint emprem la paraula cultura per designar el desenvolupament dels sentits o el cultiu de la ment, Williams (1981/1994) respon que, sobretot, les cultures designen: o bé una mena d'*esperit conformador* de tipus ideal, religiós o nacional, que s'expressa en activitats específicament culturals, com el llenguatge, els estils artístics o altres formes de treball intel·lectual; o bé com a *cultura viscuda*, determinada per processos socials —polítics i econòmics, principalment—, «“un orden social global”, dentro del cual una cultura especificable, por sus estilos artísticos y sus formas de trabajo intelectual, se considera fundamentalmente constituido por otras actividades sociales» (p. 12). L'autor afirma que, mentre la primera acepció apel·laria a una perspectiva idealista, la segona seria d'arrel materialista o crítica; i que cadascuna pressuposa un mètode diferent d'aproximar-se a la cultura. La sociologia cultural que Williams defensa beu d'ambdues perspectives (p. 12-13) i l'autor s'entreté a explicar com, al llarg del segle XX, els autors han descrit la cultura a partir de l'anàlisi de les institucions que la fan possible, els continguts que l'expressen i els efectes que se'n deriven.

En aquest punt, però, cal fer dos matisos. El primer és que, tot i que en aquesta tesi emprarem una visió crítica per comprendre la cultura com a viscuda, insistirem, tal com ho fa Williams, en el fet que

les pràctiques culturals no es deriven només d'un ordre social ja constituït, sinó que, en si mateixes, en són elements essencialment constitutius; i, per tant, prendrem la visió idealista en tant que considerarem les pràctiques culturals com a constitutives, però en lloc de constituir un esperit conformador, entendrem que constitueixen un *univers significant* a través del qual aquesta cultura viscuda es comunica, s'invoca i es convoca, s'experiencia. El segon és que entenem que la visió materialista marxista ortodoxa té una arrel mecanicista que no li permet posar en dubte el substrat filòsofic que sosté el capitalisme, i l'acaba subsumint. És així que els autors d'aquesta tradició fan servir termes com *sistema*, *estructura*, *producció* o *institucions*, que, si bé serveixen per analitzar i criticar l'hegemonia establerta, ens sembla que no són prou originals per impugnar la filosofia que hi subjau i, en conseqüència, redueixen les possibilitats de transformació i emancipació dels individus i de les comunitats.

És així que entenem les cultures populars més aviat com ho fa Jesús Martín-Barbero (1991) recuperant la definició llibertària, «porque la relación constitutiva del sujeto social del enfrentamiento y la lucha es para los libertarios no *una* determinada relación con los medios de producción, sino la relación con la opresión en todas sus formas» (p. 22). Per a Martín-Barbero és aquest matís el que diferencia la proposta anarquista bakuninista del marxisme més ortodox: «Entender el proletariado no como un sector o una parte de la sociedad victimizada por el Estado, sino como “la masa de los desheredados”» (p. 22). Precisament aquesta diferència fa que la tradició llibertària entengui la lluita com una continuïtat en l'univers significant d'una certa comunitat, com un procés contra l'opressió i per la resistència en la quotidianitat, mentre que el marxisme ortodox es veu exigit constantment a provocar ruptures per introduir *nous modes de producció*. Per mirar de superar aquest materialisme mecanicista, García Canclini (1989) recorda que «puesto que lo simbólico no se reduce a los comportamientos observables y a sus fines prácticos inmediatos, pensamos que la investigación de las condiciones sociales de producción necesita incluir lo que en la cultura es utopía o pregunta» (p. 21). Per això considerem que, abans d'analitzar les institucions, els continguts i els efectes d'una cultura, ens cal fer una passa enrere i analitzar les coordenades hermenèutiques que les fan possibles i que dibuixen el mapa de sentit, primigeni i abstracte, de l'experiència humana. Hi ha també en aquest

punt la voluntat de recuperar la manera com l'estètica anarquista, tal com recorda Martín-Barbero, des de Proudhon (1865/1980) fins a Kropotkin (1902/2021), mira de reconciliar l'art amb la societat, perquè entén que l'art, com a representació estètica de la cultura, més que en les obres, resideix en l'experiència. Així creiem també que hauria de ser en el periodisme. Aquests punts cardinals, tal com hem assenyalat a la metodologia, són el temps, l'espai, els relats i la identitat, sense els quals creiem que ens seria molt difícil comprendre el substrat cultural de qualsevol comunitat humana i que ens han de permetre descriure la cultura del nou capitalisme emergent.

Jorge A. González (1994) recull aquesta tradició que nodreixen García Canclini i Martín-Barbero quan afirma:

Nos parece que ante todo la cultura es un modo de *organizar* el movimiento constante de la vida concreta, mundana, cotidianamente. La cultura es el principio organizador de la experiencia; mediante ella ordenamos y “estructuramos” nuestro presente a partir del sitio que ocupamos en las redes de las relaciones sociales. Es, en rigor, nuestro sentido práctico de la vida. (p. 57)

A més, l'autor recorda que la cultura no és només «raíz y ligadura», sinó que també és constitutivament «*sueño y fantasía* que transgrede los cercos del sentido práctico»: «La cultura es escape, evasión y eversión de la “cruda realidad”; nos permite —al “soñar”, al jugar, al reír— abrir las compuertas de la *utopía*». Per això, González defensa que la cultura és, també, la *memòria* del que hem estat i l'*imaginari* del que alguna vegada vam poder fer o ser, perquè és «la herramienta privilegiada para conferir sentido a la realidad “real”, tanto la que nos *distingue* porque nos ata con el grupo y la clase, como la que nos *unifica*» (p. 58). En resum, diu, «es alteridad fundada y escenificada socialmente, pero simultáneamente, también es precario equilibrio entre la legitimidad de convergencias construidas, histórica y situacionalmente» (p. 58); la cultura com una «dimensión omnipresente de las relaciones sociales» (p. 59). De fet, González sosté que l'especificitat semiòtica de la cultura no és un component més de la complexa trama de relacions socials, sinó una dimensió integral: «[...] la cultura entendida como el universo de los “signos” y discursos socialmente construidos, no agota su eficacia en el hecho de “ser” sólo

significante, pues precisamente porque *significa, sirve*; por ello, la cultura también es un instrumento de primer orden para accionar sobre la composición y la organización de la vida y del mundo social» (p. 59).

La reflexió de González (1994) s'uneix així amb l'aportació de Lluís Duch (1997) —no en va comparteixen l'antropologia cultural com a disciplina i Mèxic com a país d'acollida acadèmica—. «Per a l'ésser humà no existeix cap mena de “possibilitat extracultural”, perquè, de fet, l'expressió del pensament, de l'acció i, fins i tot, dels seus mateixos sentiments sempre es troba supeditada a l'“elecció” que ha efectuat (i mai no deixa d'efectuar) la cultura concreta a la qual pertany, la qual, a més, determina la seva “situació en el món”» (p. 10-11). D'aquesta manera, Duch defineix la cultura com «una administradora, més o menys fidel, de les capacitats cognoscitives, imaginatives i desideratives de tots els que viuen, amen, treballen i moren en el seu interior» (p. 11). Per això, recupera les *cultures* en plural, tal com ho proposa Herder, «les quals són en cada particular *sedimentacions* tangibles de les possibilitats i de les limitacions d'un segment concret i, històricament, perceptible de la humanitat» (p. 11). Les cultures, afirma Duch, com a «formes d'existir i de relacionar-nos» (p. 11) en un temps i un espai.

Per reforçar el vincle inherent entre cultura i comunicació a través d'aquest univers significant, recuperem, finalment, l'aportació d'Eco (2000/1976), que afirma que «la semiòtica estudia todos los procesos culturales como PROCESOS DE COMUNICACIÓN. Y, sin embargo, cada uno de dichos procesos parece subsistir sólo porque por debajo de ellos se establece un SISTEMA DE SIGNIFICACIÓN» (p. 24). Eco defensa que cal fer una distinció clara entre una semiòtica de la comunicació i una semiòtica de la significació, perquè considera que, mentre que la primera només es refereix a una mera transmissió d'informació, la segona, essencialment humana, empra el procés de comunicació, no per transmetre un estímul qualsevol, sinó que reclama una resposta interpretativa del destinatari. Aquest procés de comunicació d'arrel interpretativa necessita codis i aquests codis conformen aquest sistema de significació, que aplega entitats presents i absents. Hi ha significació sempre que el codi estableixi una correspondència entre allò que es representa i allò que és representat. Així, «*cualquier proceso de comunicación entre seres humanos —o entre cualquier otro tipo de aparato “inteligente”, ya sea mecánico o biológico— presupone un sistema de significación como condición propia*» (p. 25).

Per això, afirma Eco, tots els processos culturals demanen que ambdós fenòmens estiguin entrellaçats. D'aquesta manera és com l'autor traça el domini de la ciència semiòtica des dels processos comunicatius aparentment naturals a processos de significació complexos relacionats amb fenòmens culturals. Més endavant, assenyala altra vegada que «la cultura por entero es un fenómeno de significación y de comunicación y que humanidad y sociedad existen sólo cuando se establecen relaciones de significación y procesos de comunicación» (p. 44). I, a la fi, conclou que «“la cultura por entero debería estudiarse como un fenómeno de comunicación basado en sistemas de significación”. Lo que significa que no sólo *puede* estudiarse la cultura de ese modo, sino que, además, sólo estudiándola de ese modo pueden esclarecerse sus mecanismos fundamentales» (p. 44).

És així que, a totes les pàgines de la proposta apartat hi haurà un exercici de semiòtica, practicat no tant com a teoria estricta del signe, sinó com a semiòtica de la cultura. Aquest exercici de semiòtica cultural ens permetrà fer una reflexió panoràmica al voltant dels significats col·lectius: de forma general, perquè mirarem d'entendre quina és la significació que la societat capitalista dona a les coordenades hermenèutiques de temps, espai, identitat i relats, i com aquesta significació s'ha transformat les últimes dècades; i, de forma més concreta, intentarem entendre com aquest univers significant es concreta en uns relats, uns llenguatges i, fins i tot, en tota una teologia mítica.

2.2.1 La Fletxa del «Temps Vulgar»: l'Instant Irreversible

Intentem explicar-nos, primer, la noció de temps, perquè res ni ningú ens el prengui. Ens cal fer-ne una crítica per desmuntar, com veurem més endavant, una perspectiva pròpia del capitalisme que ho contamina tot i que ens impedeix repensar la comunicació i el periodisme. La idea de temps que a Occident hem acceptat com a fundacional —«temps vulgar», el titlla el filòsof Martin Heidegger (1927/1986)—, des de la *Física* d'Aristòtil i la seva trajectòria del mòbil, que és reinterpretada a conveniència a mida que passen els segles, es representa com una fletxa que avança —*progressa*— en línia recta.

On la fletxa es dispara és el passat, l'origen, l'inici. On la fletxa es dirigeix és el futur, el final, la mort. Enmig va sent el present, la vida, que se'ns escapa de les mans com un instant, de forma irreversible. Nosaltres som en la trajectòria de la fletxa, i ens construïm,

esdeveniment rere esdeveniment, amb relats a través de narracions. Segons aquesta interpretació mecanicista i teològica de la lògica aristotèlica, per tant, el temps no es pot copsar sense el moviment. De tant que hem interioritzat aquest principi, n'hem acabat fent metonímia: sovint —per no dir sempre— confonem temps i moviment. En definitiva, el temps, argumenta François Jullien (2005) a *Del "Tiempo"*, com una «magnitud figurada por una línea divisible y continua» (p. 14). Es produeix, doncs —potser perquè les reflexions d'Aristòtil sempre han passat pel sedàs de la tradició judeocristiana—, una simplificació de la potència humana. Aristòtil concedeix a la condició humana una contingència imperfecta i, en tant que ho fa, li dona a l'ésser humà la possibilitat d'obrir i elegir els horitzons del món al qual pertany, tal com desgrana Marina Garcés (2002) a *En las Prisiones de lo Posible*:

La libertad es una imperfección que, paradójicamente, es a la vez signo del mundo al que el hombre pertenece y la oportunidad de la que éste dispone para aproximarse a lo divino. La libertad, esa apertura que un mundo contingente ofrece, es el espacio en que el hombre, en la medida de lo posible, puede imitar a Dios; pero a un Dios, no lo olvidemos, que no ha creado el mundo, sino que lo atrae, como un amante inalcanzable, por su perfección y autosuficiencia. La teoría de la acción que una ontología como la de Aristóteles hace posible no es entonces la del sujeto que construye su realidad, sino la de un hombre que vive y actúa dentro de un mundo cuyos límites debe explorar pero en ningún caso rebasar; un hombre que no sufre la imposición y la intervención de la ley divina, però que vive sabiendo de su lejanía. Y esta sabida lejanía es lo que somete al hombre al horizonte del «tanto como sea posible». Todo lo posible, pero sólo lo posible: ésta es la enseñanza de una nueva sabiduría del límite que, aunque sigue siendo típicamente griega, abre ya perspectivas nuevas con resonancias que tendrán mucho que decirnos. (p. 46)

Tanmateix, tal com es pregunta Garcés més endavant: «¿Hasta qué punto y por qué esta red de racionalidades y legitimidad podrá transformarse en la máscara de un nuevo destino que en las prisiones de lo posible acabará atándonos a una contingencia incontestable?» (2002, p. 56). Quins horitzons per narrar ens queden si l'aspiració de perfecció

ha estat substituïda per la idea capitalista de progrés i la possibilitat de l'experiència ha quedat reduïda a un moviment arbitrari? Com ens narrem quan aquest «temps vulgar» s'accelera i esclata?

Jacques Derrida (1972/2005) fa un recorregut similar al de Jullien —que en aquesta tesi només podem resumir— sobre com la filosofia occidental ha concebut el temps, d'Aristòtil a Heidegger, passant per Sant Agustí, Kant, Hegel o Bergson, i com aquesta idea es relaciona amb la manera com l'ésser humà habita —es fa present— en el món. Al final, Derrida constata, com ho fa Jullien, que només el darrer segle i mig alguns filòsofs han desarmat aquest marc físic i metafísic que planteja la interpretació de la lògica aristotèlica. En aquest sentit, són imprescindibles les aportacions d'autors com Schelling, que defensa un concepte orgànic del temps, on cadascú posseeix un *temps intern* propi; o els autors que recuperen la concepció antiga de *temps circular*.

Entre aquests últims, destaquen Hegel, que afegeix a la idea de temps com a moviment una lògica cíclica històrica amb la noció de dialèctica; Heidegger, que critica el principi lineal del temps concebut per la tradició Occidental després de l'aportació aristotèlica —representat com una esfera segmentada—, i que qüestiona la forma com l'ésser esdevé dins d'aquest temps; o Nietzsche, que desenvolupa la idea de l'*etern retorn*. Així i tot, aquests pensadors no abandonen principis fonamentals d'aquesta visió del «temps vulgar»⁶, com la irreversibilitat, el moviment o la importància de l'esdeveniment en la construcció simbòlica de l'ésser. El mateix Derrida (1995a) provarà de desmuntar la presencialitat de l'existència —que només som en el present, s'entén— en el capitalisme accelerat.

En la proposta conceptual d'aquesta tesi, recuperarem aquesta noció de *temps circular* i *temps íntim* que proposen aquests autors. Creiem que cal resseguir aquesta estela si volem esquarterar les lògiques del temps que imposa el capitalisme i que el periodisme d'arrel positivista, quan narra, assumeix sovint inconscientment. Considerem que aquestes contribucions no han tingut prou continuïtat en les teories crítiques i que la postmodernitat les ha utilitzat amb una visió maniquea,

⁶ Cal tenir present que fa tot just dues o tres dècades que la ciència comença a proposar noves maneres de concebre el *temps* o té les eines per comprovar algunes teories que resten encara incompletes. A partir d'una revisió del concepte d'entropia, la teoria de Julian Barbour sobre un *temps* que avança en dues direccions o la teoria de l'univers de bloc, que no concep ni el passat ni el futur i afirma que tot s'esdevé només en *l'aquí i l'ara*, en són exemples.

només per juxtaposar estètiques, en un pastitx que ha refermat, al final, que només és possible habitar aquest temps capitalista. «There is no alternative», que deia Margaret Thatcher.

Sense les aportacions dels filòsofs de la sospita i dels seus deixebles, el temps segueix tenint, tal com afirma Jullien, la rigidesa d'un lloc comú que travessa totes les disciplines de la nostra tradició: en la física, per mesurar el moviment dels cossos en l'espai; en la filosofia, per oposar l'essència finita del subjecte contra l'eternitat de Déu o de l'univers; en la gramàtica, per conjuguar els verbs; i en l'antropologia —ens interessa sobretot aquesta perspectiva—, com a *temps viscut* i *temps narrat*, com a *temps de l'acció* i *temps del llenguatge*.

Així és com artistes, sociòlegs, filòsofs de tota mena i condició —també periodistes—, han entès que existeix en les nostres societats una matriu narrativa⁷ que dona sentit a aquesta idea concreta de temps a través dels relats, que són el substrat que alimenta les narracions, i que ens contrueix culturalment. L'ésser humà, com afirmen autors com Paul Ricoeur, Enrique Lynch o Lluís Duch, és un *homo loquens* que s'ubica, que s'incardina, en aquest temps, i que ordena i interpreta els esdeveniments que s'hi succeeixen per aprendre allò que no és capaç de comprendre, allò que l'enfronta a la contingència de la seva condició.

D'aquesta manera, Ricoeur (1985/1996) considera «la narración como el guardián del tiempo, en la medida en que no existiría el tiempo pensado si no fuera narrado» (p. 991). «Todo lo que se cuenta sucede en el tiempo, arraiga en el mismo, se desarrolla temporalmente; y lo que se desarrolla en el tiempo puede narrarse. Incluso cabe la posibilidad de que todo proceso temporal solo se reconozca como tal en la medida en que pueda narrarse de un modo u otro», abunda en un article posterior (2000, p. 190). Lynch (1987/2006) resumeix la naturalesa de la narració amb la imatge del «tiempo atado». I Duch (2002) afirma que, «per a l'ésser humà, l'espai i el temps, allò que Merleau-Ponty designava amb l'expressió “espai i temps antropològics”, constitueixen una matriu interpretativa engendrador de significacions i possibilitats, somnis i desigs, angoixes i foscors, la qual emmarca i determina tot allò que és capaç de comunicar l'ésser humà i, al mateix temps, li atorga la fesomia pròpia d'algú comunicat i/o incomunicat» (p. 32).

⁷ La matriu narrativa vindria a descriure l'estructura ideològica implícita en les narracions i en el metarelat de les comunitats humanes.

En definitiva, aquesta idea de «temps vulgar» occidental, explica Jullien (2005, p. 112), ens ha portat, des de l'*Odissea* d'Homer (Trad. el 2016), a narrar-nos amb esdeveniments que trenquen successivament amb el passat, i que ens expliquem en escenes segmentades a través de narracions. Per això, el trencament és el motor que activa el moviment històric —Hegel l'anomena dialèctica— de les nostres societats i de la vida pròpia —mitjançant aquestes ruptures, per exemple, classifiquem els corrents artístics de la Història de l'Art—; i el motiu pel qual, quan conjuguem els verbs, distingim sistemàticament i confrontem el passat, el present i el futur en la nostra llengua d'arrel llatina.

Per posar a prova aquesta afirmació, podem fer un exercici senzill: consultem alguns dels darrers llibres de periodisme narratiu que s'han publicat a Catalunya i observem com, en la majoria dels casos, els periodistes comencen les seves narracions amb una data exacta que pretén explicar l'inici d'un esdeveniment en la vida d'un personatge o d'un moment històric⁸. Aquests periodistes han assumit, potser inconscientment, la lògica aristotèlica del temps. Quantes vegades aquesta data exacta és realment significativa del que volen explicar? Quantes vegades respon només a una inèrcia? L'esdeveniment els permet copsar la complexitat o el seu ús pervers, com a motiu ordenador de tot, simplifica massa les transformacions que volen narrar?

En aquesta tesi creiem que és convenient que el periodisme, en tant que disciplina simbòlica que vehicula relats amb narracions, es preguntí per la idea de temps que imposa amb la seva labor i quines implicacions té en la societat. Com podem desmuntar aquest temps, cada vegada més veloç, si no ens permet narrar-nos com voldríem? Podem construir, des del periodisme, una altra temporalitat? Com fer-ho? Jullien, a través de l'estudi de la tradició oriental, aporta conceptes que ens poden ajudar a concebre aquesta altra temporalitat: procés,

⁸ Com veurem més endavant, en la proposta d'intervenció, els periodistes que desenvolupen narratives complexes, sovint no empren aquesta mena de mecanicismes temporals per començar a explicar les seves històries si no hi ha un motiu. Tampoc solen fer de l'esdeveniment un principi ordenador apriorístic, sinó que narren moments i recurrències que, de forma acumulativa, expliquen canvis. John Steinbeck, per exemple, comença *Los Vagabundos de la Cosecha* (1936/2007): «En esta época del año, cuando llega el tiempo de la cosecha a los inmensos campos de California —las uvas hinchadas, las ciruelas, las manzanas, las lechugas y ese algodón que tan rápido madura—, nuestras carreteras se convierten en un hervidero de temporeros itinerantes [...]» (p. 3). Aquestes construccions complexes, que són el resultat d'un treball de fons, no superficial, amb les fonts, intuïm que neixen de manera més natural, per tradició, en els autors orientals.

circumstància, moment, canvi, confluència, correlació, etc. Mirarem de recuperar-los més endavant, en la proposta d'intervenció.

Abans, però, caldrà que ens demanem si l'Occident capitalista ha afegit, en el trànsit del capitalisme de vigilància a aquesta nova contenció que mirarem de descriure en el pròxim capítol, noves característiques a aquest temps lineal, homogeni i segmentat. Quin temps vivim i per què ens complica tant la tasca de narrar-nos? Per què aquest temps nostre que s'activa amb el moviment, en el neoliberalisme, sempre s'expressa amb el terme progrés i s'ha accelerat tant que ja no podem transitar-lo?

2.2.2 Realitat i Representació: Així Vam Crear el Món

En aquesta tesi sostenim que mimesi, simulació i hipersimulació són formes complexes de representació que empra l'ésser humà per comprendre la realitat, per crear un cert món. Abans, però, cal que aclarim què entenem per *realitat* i què vol dir *representació*. Per això, hem d'explicar que hi ha dues perspectives epistemològiques entre les quals es debat tota la tradició occidental i que encara estan en disputa, tot i que hi ha, és clar, gradacions entre l'una i l'altra: la relativista i la realista. Aquestes dues tendències fonamenten i condicionen les reflexions que s'han fet des de la filosofia, la lingüística, l'antropologia o la comunicació. Nosaltres situem la nostra tesi més a prop de la visió relativista, perquè és la que ens permet entendre el periodisme com una activitat simbòlica de caràcter lingüístic que *fa realitat* i que entén, per tant, la narració com la forma com pren cos una idea de món.

Aquesta perspectiva relativista, que arrenca amb els sofistes presocràtics, parteix de tres principis fonamentals: primer, que la realitat no existeix fora de l'ésser humà, és a dir, que existeix en tant que l'ésser humà la pensa; segon, que encara que la realitat existís, l'ésser humà no la podria conèixer en essència; i tercer, que en cas que l'ésser humà pogués conèixer la realitat, no la podria transmetre amb tota la seva veritat —o *episteme*, és a dir, veritat demostrable—, perquè el llenguatge no està fet per transmetre veritat en majúscula, sinó opinió —*doxa*—, és a dir, una visió subjectiva —individual o col·lectiva—, un món propi. Per contra, la perspectiva realista sí que creu que la realitat existeix; després, considera que sí que és cognoscible en les seves característiques per l'ésser humà; i a la fi, que, si som moralment bons, tots tindrem el mateix coneixement sobre la realitat, tots obtindrem la mateixa veritat —*episteme*— (Bunge, 1985; Sokal i Bricmont, 1999). Evidentment, en

aquesta tensió entre una perspectiva i l'altra, hi ha des de realismes ingenus fins a realismes fenomenològics que gairebé són com relativismes i que també inspiren algunes reflexions d'aquesta tesi.

Va ser Immanuel Kant (Trad. el 2007), a través de la *síntesi kantiana* entre racionalisme i empirisme, el que va conjugar les reflexions del que aquí entenem per realitat i representació. Kant afirma que l'ésser humà té una facultat innata de conèixer que comença sempre amb l'experiència, mitjançant la qual elabora impressions sensibles sobre la realitat, sobre les *coses en elles mateixes* —Kant les anomena *noümen*—. Quan fem passar les impressions sensibles per l'enteniment, per la raó, argumenta el filòsof, es converteixen en coneixements o judicis *a priori* —purs, analítics— i coneixements o judicis *a posteriori* —empírics, sintètics—.

La intuïció, sosté Kant, és la manera com coneixem, com ens representem o ens fem una idea d'un objecte, que és en tant que ens afecta d'una manera concreta a la ment. La capacitat que cadascú té per representar-se els objectes l'anomena *sensibilitat* i, quan aquestes intuïcions són pensades amb enteniment, es converteixen en *conceptes*. Així, Kant defensa que cap objecte copsat el representem, de fet, tal com és en si mateix —com *una cosa en si mateixa*—, sinó mitjançant *fenòmens*. «Aquella intuïció que se refereix al objecto por medio de sensación se llama empírica. El objeto indeterminado de una intuición empírica se llama fenómeno» (p. 88). En definitiva, Kant afirma que el que copsem de la realitat són els fenòmens, una intuïció empírica que sentim envers els objectes:

El concepto trascendental de los fenómenos en el espacio es una advertencia crítica de que en general nada de lo que es intuitivo en el espacio es una cosa en sí; y de que tampoco el espacio es una forma de las cosas que les fuera propia a ellas en sí mismas; sino que los objetos en sí no son conocidos en lo más mínimo, y que lo que llamamos objetos externos no son nada más que meras representaciones de nuestra sensibilidad, cuya forma es el espacio, pero cuyo verdadero *correlatum*, es decir la *cosa en sí misma*, no es conocida por medio de ella, ni puede serlo; [cosa] por la cual, empero, tampoco se pregunta nunca en la experiencia. (p. 98)

A més d'aquests fenòmens, aclareix Kant, també podem elaborar representacions pures, aquelles que no necessiten d'una sensació, d'una intuïció sensible, sinó que es desperten simplement per una intuïció pura. Les dues formes més pures mitjançant les quals l'ésser humà desenvolupa la seva facultat per conèixer són una certa idea de temps⁹ —o de temporalitat— i d'espai —o d'espacialitat—. Sobre el temps ens hi hem referit en l'apartat anterior, on hem resumit quina noció ha sostingut la tradició occidental i, molt especialment, quina ens ha imposat el capitalisme des del seu naixement. Ara, destinarem aquest apartat a descriure, justament, quin és l'espai que ha creat el capitalisme per mantenir la seva hegemonia. Abans, però, hem de seguir ampliant la nostra definició de realitat i representació, perquè aquesta descripció ens ajudarà a situar la manera com entenem el periodisme.

Així, anys més tard, Arthur Schopenhauer (1819/2016) adverteix que Kant no ha donat prou pes a la representació com a motor per conèixer els objectes. El filòsof considera que la facultat innata de l'ésser humà s'inicia, no amb l'experiència, com diu Kant, sinó amb una representació dels objectes que és fruit de l'enteniment, de la raó: «“El mundo es mi representación”: esta es la verdad que vale para todo ser viviente y cognoscente, aunque solo el hombre puede llevarla a la consciencia reflexiva abstracta: y cuando lo hace realmente, surge en él la reflexión filosófica» (p. 51). Per això, considera que la intuïció és sobretot intel·lectual, i no sensible, i ho demostra explicant el funcionament de la visió humana. Així doncs, Schopenhauer distingeix entre el subjecte i els objectes i considera que els objectes, fins i tot el cos propi, només són en tant que el subjecte se'ls *representa*.

Per això creu que el subjecte, de fet, no habita cap temps ni cap espai, sinó tots els temps i tots els espais dels objectes que ha percebut. Schopenhauer argumenta que, en el món visible dels objectes, el de l'experiència, el temps només el podem entendre com una successió, un flux inestable, mentre que l'espai el copsem a partir de situacions de persistència invariable. Així, assenyala que l'essència de la matèria dels

⁹ Per a Kant, l'experiència del temps es pot copsar en la durada, la successió i la simultaneïtat dels fenòmens: «Estas son, pues, las tres analogías de la experiencia. No son otra cosa que principios de la determinación de la existencia de los fenómenos en el tiempo, según los tres modos de éste; [según] la relación con el tiempo mismo, como cantidad (la cantidad de la existencia, es decir, la duración); [según] la relación en el tiempo, como serie (sucesión), y finalmente también en él, como conjunto de toda existencia (simultáneamente)» (Trad. el 2007, p. 304).

objectes és la causalitat, és a dir, obrar o actuar per mirar d'omplir el temps i l'espai. Per això, la realitat és, per al subjecte, aquest actuar de la matèria. Com que en la vida del subjecte, si no és a través dels objectes, no existeix ni el temps ni l'espai, Schopenhauer assegura que no és estrany que ens preguntem si podem distingir la realitat del somni, com fan des de Píndaro, Sòfocles o Plató, passant per Shakespeare o Calderón de la Barca, fins a les ensenyances dels Vedes i els Puranes de la tradició hinduista. I acaba per assenyalar que, de fet, en tant que representació, «nos vemos obligados a dar la razón a los poetas en que la vida es un largo sueño» (p. 66).

Un dels que més va seguir aquest debat sobre la lamentable, fosca i caduca arbitrariedad de l'intel·lecte humà va ser Friedrich Nietzsche (1896/2010), i encara el va ampliar amb l'aportació de l'argument lingüístic. A Leipzig, com a estudiant de Filologia, havia comprat en un antiquari el famós assaig de Schopenhauer i en va quedar tan fascinat que va decidir enllaçar les ensenyances del seu mestre, el filòleg Friedrich Wilhelm Ritschl, amb la filosofia. Per a Nietzsche, el subjecte sobresurt, sobretot, pel seu art de fingir amb l'intel·lecte:

El intelecto, como medio de conservación del individuo, desarrolla sus fuerzas principales fingiendo, puesto que éste es el recurso merced al cual sobreviven los individuos débiles y poco robustos, aquellos a quienes les ha sido negado servirse, en la lucha por la existencia, de cuernos o de la afilada dentadura del animal de rapiña. En los hombres alcanza su punto culminante este arte de fingir; aquí el engaño, la adulación, la mentira y el fraude, la murmuración, la farsa, el vivir del brillo ajeno, enmascaramiento, el convencionalismo encubridor, la escenificación ante los demás y ante uno mismo, en una palabra, el revoloteo incesante alrededor de la llama de la vanidad es hasta tal punto regla y ley, que apenas hay nada tan inconcebible como el hecho de que haya podido surgir entre los hombres una inclinación sincera y pura hacia la verdad (p. 23).

Segons Nietzsche, per a l'ésser humà, que només és capaç d'una *doxa* fingidora, la paraula expressa la relació arbitrària que mantenim amb els objectes, el que ell anomena *phitanon*, i que no produeix més que metàfores, l'origen de les quals hem oblidat amb l'experiència i la convenció. Afirmar que «la “cosa en sí” (eso sería justamente la verdad

pura, sin consecuencias) es totalmente inalcanzable y no es deseable en absoluto para el creador del lenguaje» (p. 26). I assegura: «La palabra “fenómeno” encierra muchas seducciones, por lo que, en lo posible, procuro evitarla, puesto que no es cierto que la esencia de las cosas se manifieste en el mundo empírico» (p. 31).

Per tant, la veritat, per al filòleg, és tan sols una suma de relacions humanes que han estat realçades, extrapolades i adornades poèticament i retòrica i que, després d'un ús prolongat, una comunitat considera fermes, canòniques: «[...] las verdades son ilusiones de las que se ha olvidado que lo son; metáforas que se han vuelto gastadas y sin fuerza sensible, monedas que han perdido su troquelado y no son ahora ya consideradas como monedas, sino como metal» (p. 28). De fet, és aleshores quan l'ésser humà pren les metàfores com les *coses en sí mateixes* i s'oblida a sí mateix com a subjecte, «como sujeto artísticamente creador», argumenta Nietzsche.

Com Nietzsche, Saussure admetrà que el llenguatge no anomena les coses tal com són, sinó com les convenim socialment. I, una mica més tard, Ludwig Wittgenstein (1921/2009) acabarà per confirmar que els límits del món només els podem traçar amb el nostre llenguatge i que el que està més enllà del llenguatge, d'aquests límits, és simplement absurd pensar-ho:

Los límites de mi lenguaje significan los límites de mi mundo. La lógica llena el mundo; los límites del mundo son también sus límites. No podemos, por consiguiente, decir en lógica: en el mundo hay esto y esto, aquello no. En efecto, esto presupondría, aparentemente, que excluimos ciertas posibilidades; y ello no puede ser el caso, porque, de otro modo, la lógica tendría que rebasar los límites del mundo: si es que, efectivamente, pudiera contemplar tales límites también desde el otro lado. Lo que no podemos pensar no lo podemos pensar; así pues, tampoco podemos decir lo que no podemos pensar. (p. 105)

El llenguatge, per a Wittgenstein, per tant, és una estructura lògica del subjecte per representar-se un cert món. Aquest món, diu, no és tant el conjunt dels objectes, com afirmava Kant, sinó la totalitat dels fets. Això no obstant, Wittgenstein entén per «fet» la connexió que hi ha entre els objectes, que s'interrelacionen en un estat de coses que conté totes les possibilitats. Per al filòsof, de fet, «el darse y no darse efectivos

de estados de cosas es la realidad. (Llamamos hecho positivo al darse efectivo de estados de cosas; al no darse efectivo, hecho negativo.)» (p. 15). D'aquesta manera, els objectes, corrobora, conformen la substància del nostre món traçat pel llenguatge, però són els fets els que li donen estructura, forma. «La forma de figuración es la posibilidad de que las cosas se interrelacionen al igual que los elementos de la figura. La figura está enlazada *así* con la realidad; llega hasta ella. Es como un patrón de medida aplicado a la realidad» (p. 17).

Wittgenstein també diferencia entre sentit i significat: segons ell, el sentit és per a les proposicions el que el significat és per a les paraules. El llenguatge, per tant, és el conjunt de proposicions que ens permeten explicar el món, la totalitat dels fets. «El lenguaje disfraza el pensamiento. Y de un modo tal, en efecto, que de la forma externa del ropaje no puede deducirse la forma del pensamiento disfrazado; porque la forma externa del ropaje está construida de cara a objetivos totalmente distintos que el de permitir reconocer la forma del cuerpo» (p. 35). Per això, segons el filòsof, dels jocs del llenguatge i de les formes de vida d'una comunitat sorgeix una imatge de món, basada en ells, i no en les especulaciones místiques o en els coneixements científics demostrats. Com afirmava Schopenhauer, per a Wittgenstein, el subjecte no existeix en el món dels objectes i dels fets, perquè ell mateix «es un límite del mundo» (p. 107). Fins i tot, arriba a afirmar que «el mundo y la vida son una y la misma cosa. Yo soy *mi* mundo. (El microcosmos.)» (p. 105).

Per tot plegat, ja que en aquesta tesi concebem el periodisme com una mediació simbòlica eminentment lingüística, entenem que quan el periodista exerceix aquesta disciplina *emparauladora* no pot mai captar la realitat tal com és, sinó que copsa, com a molt, els fenòmens i, com a poc, aquest actuar de la matèria en un temps i un espai abstractes construïts per convenció, uns fets que només podem percebre en tant que intuïcions pròpies guiades per la nostra sensibilitat i el nostre enteniment i que *emparaulem* amb el llenguatge, que és la manera que tenim de i crear el món. És així com, en aquesta perspectiva relativista, per tant, la representació —una mera aparença— no serà més que una interpretació, una visió del món propi, mai una còpia fidel de la realitat. La representació tindrà un caràcter mimètic —la semblança—.

Per contra, en la perspectiva realista, la representació és una imitació fidel del món empíric. I la realitat, per tant, pot ser copiada tal com és. La representació, per això, prendrà la forma d'una simulació i

el cos d'un simulacre, tal com vaticinarà Jean Baudrillard (1978) a *Cultura y Simulacro* i desenvoluparem més endavant.

Aquesta matriu realista de l'epistemologia, que ha estat posada en dubte fins i tot pels realismes fenomenològics com el de Mario Bunge¹⁰, i que és molt útil com a abstracció per a la ciència, no és gratuïta: és l'aparell ideològic d'una simulació global, que utilitza el realisme per tal de simplificar la representació humana a una mera veritat empírica cognoscible de solidesa dogmàtica, gairebé religiosa, però que ha entès sobradament, com veurem en el capítol següent, que la realitat és, per contra, un constructe intel·lectual i, precisament per això, intenta ocultar-ho per legitimar-se. Així, mentre que l'aparença realista d'aquest capitalisme accelerat genera, en la ciutadania, desmobilització i una apatia inert, com hem explicat en el punt anterior; en l'economia, facilita la compravenda de productes quantificables, el flux continu del consum, i, en el capitalisme de la vigilància, com hem explicat en l'apartat sobre comunicació, un *excedent conductual*, com l'anomena Zuboff (2020), que és també rendibilitzat.

Els *mass media* han estat, durant tota la segona meitat de segle XX, els grans aparells de difusió d'aquesta trampa ideològica de dimensions globals («Així són les coses, i així us les hem explicat») i, en el nou capitalisme que descriurem en aquesta tesi, ho són també les grans plataformes de continguts. No és estrany que aquest periodisme industrial es fonamenti en aquest engany realista dels fets empírics, perquè respon també als interessos d'una indústria, com hem explicat al

¹⁰ No podem dedicar aquí més espai a descriure en detall les diverses aproximacions al realisme ni les prolixes refutacions i debats que s'han descabdellat els darrers segles en els territoris de la filosofia i la ciència contemporània. Per bé que entenem de forma simplificada el realisme gnoseològic com la doctrina metafísica que, com hem explicat més amunt, considera que és la realitat de la cosa, prèvia i autònoma, la que inicia i genera el coneixement en el subjecte i no a la inversa, Bunge (1985, p. 45) ens adverteix que hauríem de pensar-la més com una família de doctrines que van des del realisme ingenu o primitiu fins als realismes crítics o fenomenològics, dins dels quals s'inscriu el mateix Bunge. «El realismo crítico sostiene que el mundo real difiere a veces de lo que aparenta ser, y puesto que algunas apariencias engañan, no podemos aceptar dogmáticamente los datos de los sentidos» (Bunge, 1985, p. 45). És difícil no coincidir en els postulats del realisme crític bunguà, que en molts sentits és un subjectivisme metòdic; hi ha, però, una versió també extesa entre els filòsofs del segle XX que apel·la, quan parla de realisme, al *sentit comú* de l'ésser per tal de defensar una realitat fora de nosaltres formada autònomament, i que és el concepte que ha fet fortuna en les teories del periodisme objectivista. Aquí hi trobaríem els físics Alan Sokal i Jean Bricmont a *Impostures Intel·lectuals* (1999), i fins i tot Hilary Putnam, per bé que al llarg de la seva llarga carrera acadèmica ha modulat els seus postulats.

punt anterior, que utilitza la noció de veritat per reconèixer-se com a altaveu del discurs hegemònic.

El periodisme industrial que beu d'aquesta simulació d'aparença realista, com bé ha explicat Vidal Castell (2002), creu que les seves narracions són veritats que reflecteixen realitat empírica, i que el periodista és —o aspira a ser— objectiu i pot copsar —o aspira a fer-ho— els fets empírics tal com són en la realitat i que a la realitat no li cal més explicació que no siguin els fets demostrables. Aquest periodisme renuncia, per tant, a considerar el llenguatge com un aparell intel·lectual humà que crea el món en tant que el dota de sentit i, per contra, el considera una mera eina automatitzada que, si calgués, podria executar un robot.

No és casual que un dels manuals més citats de redacció periodística de les facultats espanyoles de comunicació, el *Curso de Redacción Periodística* de José Luis Martínez Albertos (1983), consideri el periodista «un comunicador no intencional»¹¹, una mena d'autòmat que es limita a recollir el *fet* i a traslladar-lo al lector sense intervenir cognitivament en el procés: això vol dir *no intencional*, una afirmació que des de la lingüística no té cap sentit, atès que, com han explicat els pragmàtics, fer ús del llenguatge és fonamentalment reconèixer i fer reconèixer intencions (Marín Jorge, 1993, p. 14). Pel que fa a la reflexió sobre el periodisme i la comunicació que ocupa aquesta tesi, com veurem a les planes següents, el que més ens interessa d'aquest debat és la noció del subjecte que no pot fer més que mediar, operar i construir, un subjecte que «irromp estrepitosament a la filosofia del coneixement», com apunta Vidal Castell (2002, p. 38), i que també ho hauria d'haver fet a la teoria del periodisme.

2.2.3 L'Ambigüitat dels Relats, la Fragilitat de les Narracions

Haurem d'aprendre a *emparaular* (Duch, 1995) un món que és tan ambigu com la nostra condició. Haurem de fer servir una llengua de la qual no coneixem ni una sola paraula, «el llenguatge que fan servir les coses mudes» per parlar-nos, com escriu Lord Chandos a la famosa carta d'Hugo Von Hofmannsthal (1902/2007, p. 46). Com ens direm, si no és amb aquesta fragilitat, quan el «temps vulgar» ha esclatat pels aires, quan se'ns obliga a representar-nos incessantment en la simulació? Sabem quins són els efectes de relegar tots els sabers de les humanitats. En l'era

¹¹ Desenvolupa aquest curiós epítet a *El Lenguaje Periodístico* (1989).

d'aquest nou capitalisme emergent que descriurem en aquestes pàgines, la tecnocràcia ens imposa una escala de control que ens conté amb tota la violència algorítmica. Sabem com són els contorns d'aquest mal que s'escampa «com l'òxid es menja tot allò que troba» (Hofmannsthal, 1902/2007, p. 35): «Passava solament que les paraules abstractes de què els llavis per força se serveixen per tal de donar llum a qualsevol raonament, se'm desfeien a la boca com bolets podrits» (p. 34).

Per això, en aquest apartat, abans no descrivim com ens fereix el capitalisme, ens demanarem, com ho fa el noble de Hofmannsthal, per què explorem una vegada i una altra un llenguatge del qual hem relegat. I mirarem de reconstruir una tradició del pensament que ha comprès que l'*experientia*, aquesta reunió de vivències individuals i col·lectives, es teixeix a través del relat i el mite. Els autors d'aquesta escola heterodoxa han entès que existeix en les societats una matriu narrativa i que el relat és el fil que teixeix el nostre substrat cultural. L'ésser humà, afirmen autors com Paul Ricoeur, Walter Benjamin o Lluís Duch, és un ésser essencialment narratiu, un *homo loquens* que interpreta tothora, que busca comprendre allò que no pot comprendre, allò que l'enfronta a la seva terbolesa. I, certament, aquesta perspectiva humanista ha estat llargament ignorada a Occident, que, des de l'emergència del positivisme, només sap contemplar allò que pot *quantificar*. Les ciències humanes, com descriu Nuccio Ordine (2014) a *La Utilidad de lo Inútil*, han estat relegades perquè són indeterminades; perquè són el camp de batalla que ens confronta amb les quantitats i les qualitats impredecibles, amb els perills i els dubtes. «El saber constituye por sí mismo un obstáculo contra el delirio de omnipotencia del dinero y el utilitarismo» (p. 15), afirma l'autor.

Les idees d'Ordine són deutors de les *ciències de l'esperit* que propugnava Wilhelm Dilthey (1883/1949), que defensava que l'ésser humà no es pot reduir a la simple natura del cos, sinó que és també cultura, artifici. Dilthey fa notar que, així com la nostra evolució física és molt lenta, en canvi, la nostra evolució cultural va massa ràpid: per la nostra condició gregària, som història, i no només evolució. Per això, el filòsof sosté que el que ens distingeix, elementalment, de la resta de coses vivents és l'*esperit*, és a dir, els desitjos, la voluntat, la memòria, la imaginació... «Como la realidad, como correlato de la experiencia, se nos da en la cooperación del sistema de nuestros sentidos con la experiencia interna, la diferente procedencia de sus partes integrantes

condiciona una incomparabilidad dentro de los elementos de nuestro cálculo científico» (p. 18), raona el filòsof. És amb l'experiència que ens dotem de sentit i és aquesta necessitat d'*emparaular-nos* la que inspira la voluntat de ser en l'altre. Així, sentència Dilthey, l'ésser humà és sobretot un ésser que observa. I, sobre aquesta certesa, construirà tota una disciplina, l'hermenèutica, la ciència que estudia el que roman *latent* i cal fer *patent*. Més endavant, Nietzsche (1896/2010) reblarà el clau i afirmarà que l'ésser humà és, per damunt de tot, un ésser que fingeix per ocultar-se.

També Ernst Cassirer i Max Scheler reivindicaran, des de l'antropologia filosòfica, la condició absolutament ambivalent de l'ésser humà, que és *complexio oppositorum*, una complexitat conformada per oposats; una monstrositat que pateix de naixement la paradoxa més trista i humana: som ens *finitum capax infiniti*, éssers finits capaços de comprendre la infinitud, per tant, contradictoris i ambigus, sotmesos sempre a la contingència de la vida. Per molt que l'hegemonia capitalista s'esforci a fer-nos creure que habitem el millor dels mons possibles, on tot és contingut i predictable, continuem vivint en un entorn simbòlic construït per relats i narracions, sovint boirosos i incerts. Com explica Cassirer (1944/1993) a *Antropología Filosófica*, l'ésser humà «no puede enfrentarse ya con la realidad de un modo inmediato [...]». En lugar de tratar con las cosas mismas, conversa, en cierto sentido, consigo mismo [...]; ya no vive solamente en un puro universo físico sino en un universo simbólico» (p. 47). Aquest univers simbòlic que habitem, escriu Borrat (2000) des de la narratologia mediàtica, està confegit amb les narracions que ens entreguem i acollim, que ordim i entreguem. Assumint com a punt de partida aquesta primacia del relat en la construcció simbòlica dels individus i les comunitats ens preguntem, en aquesta tesi, què entenem, doncs, per relat i per narració, i quina és la seva centralitat en aquest *emparaular* el món.

Estirem, així, del fil de Hans-Georg Gadamer, que a la monumental *Verdad y Método* (1975/1999) es demana, seguint l'estel·la de la filosofia de Heidegger, per la natura de la comprensió, del coneixement i de la veritat. «La comprensión no es uno de los modos de comportamiento del sujeto, sino el modo de ser del propio estar ahí» (p. 12), declara l'autor. Aquesta natura hermenèutica del subjecte, argumenta més endavant Gadamer, es vehicula a través del llenguatge, és a dir, només allò manifestat en la lingüísticitat del subjecte pot ser

comprès, en tant que només això, efectivament, el que es *manifesti*. «Un ser que puede comprenderse es lenguaje», sentència (p. 17). Per a aquest ésser que es manifesta i comprèn a través del llenguatge, el medi expressiu més oportú i alhora inevitable serà el contar. «Hasta tal punto es así que narrar es menester inescapable y ubicuo, no simple opción voluntaria», reblen Lluís Duch i Albert Chillón (2012, p. 293). És en aquest sentit que Lynch (1986/2006) escriu a *La Lección de Sheherezade*: «La cultura presupone el lenguaje, pero sería inconcebible sin la narración. [...] los grupos humanos sientan sus señas de identidad inscribiendo su vida y sus circunstancias en narraciones. [...] El yo individual o la identidad colectiva describen su acontecer como tal por la mediación del cuento» (p. 19).

Primer de tot i abans de res, per tant, hi ha el relat. No un relat qualsevol —només—, sinó el relat com una estructura d'ordenació i presa de consciència del món. «Explicar històries, narrar la vida i —sobretot— narrar-nos qui som i què fem a la vida, no és una opció esquivable, sinó una tasca central del nostre ofici de viure», escriuen Catalina Gayà Morlà i David Vidal Castell (2021, p. 6). I és, precisament, aquesta primacia del relat la que defensa Borrat (2000). Som els relats que creem de nosaltres mateixos, com a subjectes individuals, però també com a cultura, sosté Omar Rincón (2006, p. 87). Els individus construïm i compartim les nostres vivències i la dels altres i, en fer-ho, construïm experiència, identitats; i imaginem espais simbòlics que ens ajuden a narrar-nos i dotar-nos de sentit. Els humans estem mancats i necessitats de mediacions per edificar-nos i completar-nos, ja que estem per definició sempre a mig camí de tot arreu, en un trajecte hermenèutic que posa a prova la nostra capacitat de resistència. Per això, necessitem el relat com a *praxi* d'ordenació del caos de l'existència, com escriu Duch (2000). Contar és una pràctica teleològica —ordenadora i confegidora de sentit—, perquè *l'anthropos* és, sobretot, un animal a la recerca de sentit.

Al llarg de tot el segle XX, diverses disciplines d'estudi van anar prenent consciència del que després es va anomenar *paradigma narratiu*, és a dir, que el relat és una forma vertebradora de l'experiència humana i que, per tant, l'ésser «no és només un explorador a la recerca del sentit (un sentit que pot trobar a fora), sinó que essencialment és un constructor de sentit (que projecta des de dins) a partir del relat» (Gayà Morlà i Vidal Castell, 2021, p. 8). La història oral, l'etnografia i

l'antropologia, la filosofia del llenguatge, l'epistemologia, la psicologia o la sociologia són algunes d'aquestes disciplines que des de finals del segle XIX van adonar-se que, en primer lloc, l'ésser humà és un animal que viu exclusivament en un medi lingüístic, és a dir, que viu en un món construït i limitat pel llenguatge; i, en segon lloc, que usa el relat per viure simbòlicament i de forma significativa la vida.

És per això que habitem la cultura de la narració com una estratègia per sobreviure, com afirma Rincón (2006, p. 87). Ricoeur ja havia establert, dècades abans, que l'activitat del relat no és només ordenadora, sinó sobretot constructora de sentit i localitzadora de l'ésser en un temps determinat. L'acte de narrar aclareix i articula el caràcter comú de l'experiència humana dotant-la de temporalitat, sigui quina sigui —ja hem descrit uns apartats més amunt com, a Occident, aquesta temporalitat s'ha definit a partir de la idea d'un «temps vulgar»—:

Todo lo que se cuenta sucede en el tiempo, arraiga en el mismo, se desarrolla temporalmente; y lo que se desarrolla en el tiempo puede narrarse. Incluso cabe la posibilidad de que todo proceso temporal solo se reconozca como tal en la medida en que pueda narrarse de un modo u otro. (2000, p. 190)

Ricoeur havia explicat aquesta reciprocitat entre narrativitat i temporalitat a *Tiempo y Narración* (1985/1996), i hi recordava que ja Aristòtil (Trad. el 1974) definia a la *Poètica* la narració en termes de temporalitat. Aquests relats sobre la vida i el món que no podem deixar d'ordir, en la consciència i també en la inconsciència dels somnis, ens permeten afrontar la difícil experiència de ser contingents, és a dir, de no tenir com a essència l'existència, tal com deia Sant Agustí. Ens ajuden a integrar l'atzar i l'amenaça de la desaparició i del dolor inesperat en la nostra quotidianitat, ja que la contingència es pot entendre com l'extrema proximitat entre existir i no existir. Així ho entén Duch (1995) a *Mite i Cultura*, en què explica que els relats de tipus mític —és a dir, imaginaris i explicatius de forma al·lusiva i simbòlica de determinades veritats de l'existència— no són més que pràctiques narratives que permeten dominar simbòlicament la contingència, «perquè en l'existència humana, la contingència és alhora indefugible i sempre necessitada de ser simbòlicament dominada» (1995, p. 17).

Quan analitzem de prop aquestes *praxis*, però, topem tot sovint amb confusos problemes terminològics: en l'ús col·loquial —i també en

alguns dels autors que acabem de citar, tot s'ha de dir— sovint confonem els termes *narració*, *relat* i *narrativa*. Lynch (2000), per exemple, considera el terme *narrativa* com un anglicisme (*narrative*), i per això qüestiona que García Canclini a *La Globalización Imaginada* (2000) l'empri predominantment i li atribueixi la intenció de trobar un rerefons ideològic a la narració. Així mateix, és conegut el plantejament de Gerard Genette a *Figures III* (1989), en què lamenta que el terme *relat* s'utilitzi per designar *massa coses*, i que això provoqui una pèrdua de precisió i utilitat. La necessitat de desenvolupar sistemàticament les nostres idees, en canvi, ens fa entendre que no és el mateix *narració* que *narrativa*, i ens urgeix també a distingir *relat* de *narració*. Ho farem, doncs, a partir del sentit en què es fan servir majoritàriament aquests conceptes en la tradició dels autors citats, i atenent també a la pura descripció lèxica i al seu ús més comú.

Seguirem, d'entrada, l'aclaridor text de Marta Rizo García, Gayà Morlà i Vidal Castell (2022), que consideren tres nivells en el treball hermenèutic que l'ésser desenvolupa a través de la seva consubstancial capacitat de narrar. En primer lloc, la *narració* entesa com l'acció de narrar —tal com diu Genette: «La narración es el hecho de narrar en sí mismo» (1989, p. 42)— i, al mateix temps, com el seu resultat, és a dir, «tanto la acción discursiva de explicar o desarrollar una historia como la historia desarrollada en sí misma, en una gran diversidad de formatos», com novel·les, contes, notícies, etcètera (2022, p. 20). És també l'accepció primera que trobem al diccionari literari de Marchese i Forradellas (1978/2013): la narració com a acció de narrar i com el seu resultat, per bé que adverteixen que, com ja hem dit, el terme «se ha extendido desde el significado genérico de relato» (p. 276) fins a una petita munió de sentits.

Dins d'aquestes possibilitats ampliades de sentit del terme *narració*, cal esmentar —i no confondre— el que entenem que és la *base textual narrativa*, una de les cinc bases textuais identificades des de la lingüística textual¹², corrent central dels estudis de lingüística sorgit als anys seixanta del segle XX, que enfoca en l'estudi dels textos com a

¹² Les altres bases textuais, segons la classificació més acceptada de Egon Werlich a *Typologie der Texte* (1975), són *descriptiva*, *argumentativa*, *expositiva* i *directiva*, per bé que s'han fet classificacions complementàries posteriors i se n'han proposat reduccions o ampliacions de fins a una desena de diferents, entre ella la base textual *conversacional* o *dialògica*, molt acceptada ja que és la seqüència dominant, per exemple, dels textos dramàtics (Bassols i Torrents, 1997; Alexopoulou, 2011).

unitats *supra-oracionals*, i que va recollir tant l'herència de la lingüística estructural de Saussure (1916/2005), que distingia entre *langue* i *parole*, com la lingüística generativa de Chomsky, que distingia, de manera força anàloga, entre *competència* i *actuació* (Alexopoulou, 2011, p. 102). La preocupació dominant per explicar la natura de la diversitat de textos «llevó a la búsqueda de un sistema de ordenamiento de los tipos de texto con el objetivo de definir los géneros, clasificarlos y construir una tipología a fin de desentrañar la naturaleza de las estructuras textuales» (Alexopoulos, 2011, p. 103).

Per la mena de bases textuais presents en el text, doncs, es pot determinar el que Egon Werlich va anomenar una *seqüència dominant* que ubica el text dins d'un *tipus textual* (Bassols i Torrent, 1997). Aquest terme —*tipus textual*— es refereix al que de forma anàloga entenem que, des de les aportacions dels formalistes com Mikhaïl Bakhtín (1985), són els gèneres del discurs, «formes de l'enunciació relativament estable que cristal·litzen en les diverses esferes d'ús del llenguatge» (Vidal Castell, 2004). Amb els *maons discursius* de les bases textuais, doncs, amb la seva combinació, obtenim seqüències dominants que donen lloc a aquests *tipus textuais*, que podem identificar amb el concepte de gènere. «La riquesa i la diversitat d'aquests gèneres és immensa, certament, perquè les possibilitats de l'activitat humana són inesgotables i perquè dins de cada àmbit existeix un il·limitat repertori i una gran variació de gèneres, que es diferencien i creixen a mesura que aquella esfera de l'activitat humana es desenvolupa» (2004, p. 41).

En segon lloc, i després d'aclarir el sentit del terme *narració*, i d'haver esquematitzat les connexions amb la seva diversitat de sentits possibles, apliquem ara una anàlisi abstractiva a aquestes *narracions*, ja que en elles:

[...] hallamos implícitos los relatos, formas *a priori* de tipo ideológico, que transmiten información y opinión sobre cómo debe funcionar el mundo desde una determinada perspectiva —el relato de la mujer fuerte, el relato del loco sabio, el relato del triunfador—, es un concepto cercano al de *arquetipo colectivo*; expresa lo que Gadamer, en su *Verdad y método* (1993), llamó el mundo de los *pre-juicios*, aunque obviamente son operativos solamente dentro de una determinada cultura. La articulación de varios de estos relatos dentro de una determinada tradición

podria ser considerada un meta-relato. (Gayà Morlà, Rizo García i Vidal Castell, 2022, p. 20)

Per tant, els relats bateguen dins de les narracions i aquestes narracions concretes es nodreixen del repertori de relats com a principis de sentit. Els relats estan disponibles per a l'ésser en el bagatge cultural, en el que viu i es manifesta, com a principis ideològics implícits. Alhora, al conjunt de relats que configuren el substrat simbòlic d'una comunitat, i que es vehiculen a través de les narracions, l'anomenarem *metarelat*. Finalment, farem cas a Lynch (2000, p. 105) i serem cautelosos pel que fa a l'ús del terme *narrativa*. Rizo García, Gayà Morlà i Vidal Castell fan una proposta ben concreta, en aquest sentit, sobre quan i com usar aquest terme:

En su sentido recto se aplica a cualquier cometido que tenga relación con la acción de narrar; también se usa de forma generalizada para designar al conjunto de narraciones o de géneros narrativos, por ejemplo en una tradición literaria o en la obra de un autor. Así decimos, en este orden citado, *El talento narrativo de Maupassant*, *La narrativa colombiana* o *La narrativa de García Márquez*. Es por ello que aquí usaremos el término narrativa, preferiblemente, en el sentido de *conjunto de narraciones*. Inevitablemente, como vemos que emerge de los citados ejemplos, entendemos también por *la narrativa* las capacidades expresivas y las posibilidades técnicas vinculadas a un autor, un género, un dispositivo o un medio. Así hablaremos propiamente de la narrativa del videojuego o de las nuevas narrativas audiovisuales. (2022, p. 20-21)

Per acabar, no oblidem l'advertiment de Lynch al començament d'aquest punt: sovint l'ús de l'expressió *narrativa* o *narratives* suggereix el descobriment de l'ideològic sota la narració. Per tant, com ja hem establert abans, seguint les petjades d'una tradició concreta de filòsofs i antropòlegs, la capacitat simbòlica i comunicativa de l'ésser humà es vehicula de manera complexa, i alhora bàsica, a través de les narracions, en les quals es transmeten els relats del seu medi significatiu cultural. En aquest entorn simbòlic i narratiu, l'ésser humà, sempre integrat en comunitats que el converteixen en *per-sona* i en animal polític, pot concebre i comunicar una nova representació de sí mateix i dels altres,

és a dir, és capaç de concebre i d'articular un *relat nou* que generi canvis i transformacions d'ordre cultural i polític. La capacitat narrativa ens identifica com a subjectes que es conformen i viuen en comunitat. I si això és així, de quina manera s'ha afeblit, contaminat o emmalaltit aquesta capacitat narrativa emancipadora? El periodisme encara pot ajudar a *emparaular* un món que cada vegada ens és més aliè?

2.2.4 Els Malalts Imaginaris i el Poder Terapèutic

La Viena de finals del segle XIX, amb els seus palaus bàvars imperials, la seva burgesia jueva, culta i afectada, i una monarquia quasi mil·lenària, era la prova vivent que el món s'encaminava cap a l'edat d'or de la seguretat. Ho narra Zweig (1941/2007) amb l'exquisidesa heretada d'aquella brillantor: «En aquel vasto imperio todo ocupaba su lugar, firme e inmutable [...]. Nadie creía en las guerras, las revoluciones ni las subversiones. Todo lo radical y violento parecía imposible en aquella era de la razón» (p. 17-18). I, tanmateix, aquella Viena amagava un secret que desvelaria, amb els pas dels anys, com són de patològiques les nostres actituds, vetllades per un poder terapèutic que alhora les fereix.

Abans no coneguéssim els horrors de les guerres mundials, Viena va ser també el bressol de Sigmund Freud i la psiconàlisi. Aleshores, però, aquella societat tan arrelada en la idea de *progrés*, s'avergonyia de les tesis que defensava Freud. Mostrar els sentiments obertament era oferir-los dòcilment als altres, quelcom que no es podia permetre ningú que volgués ser respectat, i implicava qüestionar l'arrogància feliç amb què es vivia. Hi havia en la psicoanàlisi, el mètode que Freud proposava per explorar les profunditats de l'inconscient, una veritat que inquietava la societat vienesa de l'època, perquè descobria que dins de cadascú bateguen unes forces violentes que malden per emergir, sentiments del nostre passat animal que reprimim, però que poden ser la causa de tots els mals si aconsegueixen surar. Quan el 1914 l'Imperi Austrohongarès arrossegui tothom a la Primera Guerra Mundial, Freud (1921/2017) hi veurà una terrible evidència que les seves pesquises eren encertades. Els governs estaven alimentant les terribles pulsions ocultes de l'ésser humà i no semblava que hi hagués aturador. Zweig ho resumeix amb tota la cruesa:

Tuvimos que dar la razón a Freud cuando afirmaba ver en nuestra cultura y en nuestra civilización tan sólo una capa muy

fin a que en cualquier momento podía ser perforada por las fuerzas destructoras del infierno; hemos tenido que acostumbrarnos poco a poco a vivir sin el suelo bajo nuestros pies, sin derechos, sin libertad, sin seguridad. [...] Hoy, cuando ya hace tiempo que la gran tempestad lo aniquiló, sabemos a ciencia cierta que aquel mundo de seguridad fue un castillo de naipes. (p. 21-22)

Estats Units va entrar en guerra contra Alemanya i Àustria el 1917. El nebot de Freud, Edward Bernays, que havia emigrat al nou continent de petit, tindria un paper destacat en la propaganda de guerra del seu país i seria clau perquè la psicoanàlisi penetrés en l'ànima dels americans i d'Occident. És precisament el 1917 que el Comitè d'Informació Pública (CPI) li encarrega a Bernays, que havia treballat com a editor i agent de premsa, que aconseguixi suports a Amèrica Llatina, una tasca que ell mateix encunya com a «guerra psicològica». Quan el conflicte bèl·lic acabi, Bernays acompanyarà el president Wilson a la Conferència de Pau de París. Allà, veurà les masses que celebren l'arribada de Wilson i la victòria i començarà a preguntar-se de quina manera tota aquella propaganda al servei de la guerra es pot també utilitzar en temps de pau. Això no obstant, tal com exposa el mateix Bernays en unes imatges d'arxiu al documental *The Century of the Self* (Curtis, 2002), la paraula *propaganda* estava tan connotada per l'ús que n'havia fet Alemanya que calia trobar una altra manera d'anomenar la nova disciplina que s'estava gestant. Així naixeran les relacions públiques i la publicitat.

Arribat de nou als Estats Units, Bernays fundarà el primer Consell de Relacions Públiques del país per mirar de redirigir les emocions irracionals de les masses obreres del primer tombant del segle XX i construir, així, una societat més democràtica. La primera gran fita serà la de persuadir les dones de fumar en públic. L'encàrrec vindrà d'un dels seus primers clients, el president de la Corporació Americana del Tabac, preocupat per com la idea que el tabaquisme de les dones era un mal costum estava fent perdre a la indústria la meitat del seu mercat potencial. Per fer-ho, Bernays reprendrà els escrits del seu oncle Freud. Amb l'ajuda d'un dels pocs psicoanalistes que hi havia als Estats Units, mirarà d'esbrinar què significa per a les dones fumar i conclourà que les cigarretes són un símbol del poder masculí que volen posseir. Així és com Bernays dissenya tota una campanya de màrqueting coincidint amb

l'Easter Day Parade de Nova York. Persuadeix un petit grup de riques debutants perquè amaguin cigarretes sota les faldilles i informa la premsa que un grup de joves sufragistes prepara una protesta per encendre les seves particulars *torxes de la llibertat*. En el moment adequat, i davant de les càmeres de desenes de fotògrafs, aquella munió de dones encendrà les cigarretes alhora. Les imatges donaran la volta al país, perquè convoquen un imaginari, una memòria i uns valors compartits. Que les dones fumin serà, d'aleshores ençà, un gest d'emancipació, de llibertat i d'igualtat. Qui podria estar-hi en contra?

Bernays demostra que és possible vincular productes a emocions; que ja no cal vendre productes amb missatges racionals, sinó que es pot vendre amb impulsos irracionals. A *Intimidades Congeladas*, Eva Illouz (2007) traça com, a partir d'aquell moment, s'inicia un procés d'individualització en la societat americana, que després s'estendrà a la resta d'Occident, quan capitalisme i psicologia freudiana es trobin en el si de l'empresa. Per millorar la productivitat i gestionar les grans masses obreres, els empresaris començaran a introduir les teràpies psicològiques en les fàbriques:

El lenguaje de la psicología tuvo gran éxito en la conformación del discurso de la individualidad empresaria porque pudo dar sentido a la transformación del ámbito de trabajo capitalista y naturalizar nuevas formas de competencia y jerarquías, todas las cuales eran externas a la persuasión psicológica *per se* pero se vieron cada vez más codificadas por esta. (p. 44)

Un d'aquests primers experiments serà el que va dur a terme Elton Mayo i el seu equip a la General Electric amb les treballadores, majoritàriament dones, de l'administració de telecomunicacions. Sense voler-ho, l'experiment de Mayo va acabar tenint un deix de gènere que va modificar les lògiques empresarials: «Los gerentes tuvieron que revisar, sin saberlo, las definiciones tradicionales de la masculinidad e incorporar a su personalidad los llamados atributos femeninos, tales como prestar atención a las emociones, controlar la ira y escuchar de buena fe a los demás» (p. 43), resumeix Illouz. La comunicació serà entesa, per tant, com una eina que permet el reconeixement social per mitjà de l'escolta activa. Així, les empreses i els psicòlegs l'empraran per teixir les relacions entre persones, per coordinar el seu aparell

cognitiu i emocional. És per això que l'empatia serà un dels trets que les empreses tindran en compte.

Motivats per les polítiques del president Roosevelt, els psicòlegs s'adonen que, amb les seves enquestes científiques, i si les persones raonen entre elles, poden prendre decisions encertades pel bé comú. Però aviat les idees democratitzadores de Roosevelt comencen a ser discutides per les classes dominants del país, que veuen com els negocis rutilants que han propiciat les relacions públiques entren en contradicció amb aquesta societat que ha pres consciència. A poc a poc, la tasca de Roosevelt comença a ser erosionada, sobretot a causa dels *mass media*, que jugaran un paper institucionalitzador clau. Els propietaris volen el capitalisme en el si de la democràcia, i el fill que en resultarà serà el consumisme: ja no hi haurà una ciutadania compromesa, sinó una democràcia de masses dirigida als desitjos i a les necessitats. Les pràctiques de Bernays seran el fonament sobre el qual es construirà una nova escala de control basada en el consum i la vigilància de les conductes (Curtis, 2002), encara que sovint despertí patologies que s'hi rebelen, com la neurosi o l'esquizofrènia.

La Segona Guerra Mundial acabaria de decantar aquestes idees, perquè demostrarà al món que cal controlar les pulsions violentes de l'ésser humà. De nou, Bernays, aquest cop sota la tutela de la CIA, i la filla de Freud, Anna Freud, que ha hagut d'exiliar-se als Estats Units, recorreran a la psicoanàlisi per imposar el seu criteri. Tot i la victòria contra el nazisme, el perill d'una nova guerra continua latent i les democràcies tenen por que aquesta irracionalitat infecti tota la societat. Cal que els valors de la democràcia de consum s'integrin sense violència. És durant el mandat de Truman que es crea el National Mental Health Act, en què es reconeix per primera vegada la salut mental com un vessant mèdic a tractar. Milers i milers de persones seran tractades a partir dels principis de la psicoanàlisi que defensa Anna Freud, tal com recorda Curtis a *The Century of the Self* (2002). Si el pare Freud estava convençut que les persones podien ser millors si aprenien a reconèixer els sentiments més ocults, la filla tenia la convicció que identificar-los permetria controlar-los d'arrel per conformar-se amb les aspiracions que la societat de l'època reclamava: una bona família, una bona feina, una bona vida, amb totes les contradiccions i violències que això implicava. Amb aquestes noves tècniques, el psicòleg Ernest Dichter, també vienès

d'origen, introduirà els *focus groups* per analitzar les reaccions dels consumidors davant de determinats productes.

De l'aprovació de la Llei Nacional de Salut Mental ençà, als Estats Units es generalitza entre les famílies de classe mitjana la psicologia i la psiquiatria i, com que la majoria d'usuaris d'aquests serveis són dones, feminisme i psicologia teixeixen, més enllà de les diferències, punts de trobada que seran cabdals perquè les dones s'emancipin les dècades posteriors. Així neix, explica Illouz, la teràpia sexual per superar les desigualtats entre homes i dones i, de mica en mica, «se actuará de acuerdo con los propios sentimientos, no a pesar de ellos» (p. 68). Construir un jo interior serà l'aspiració d'un munt de mestresses de casa.

I, tanmateix, l'autora narra com la vida íntima i les emocions es converteixen aleshores en objectes mesurables i calculables. Quan les pacients comencin a donar nom a les seves emocions per mirar de conduir-les, en lloc de fixar-les, s'atentarà «contra la naturaleza volátil, efímera y contextual de las emociones» (p. 79). Això no és sense importància si s'analitza com ha evolucionat la representació de les emocions a les xarxes socials i les plataformes de contactes com Tinder, que es basen en la predicció de les preferències. Illouz també sosté que, si bé hi ha molts teòrics que defensen que principalment la ràdio i la televisió van ser els responsables de la sentimentalització de l'esfera pública, també hi va tenir molt a veure la teràpia.

Al seu torn, el nebot de Freud continuarà treballant per a les grans empreses del país, i també assessorarà els presidents Eisenhower i Nixon. Amb falses amenaces de revolta i apel·lant sempre a la por, Bernays alimentarà les polítiques imperialistes estatunidenques a Guatemala i altres països d'Amèrica del Sud. D'aquesta manera, Estats Units construeix tota una enginyeria del consentiment: ja no és només que les males conductes es puguin controlar, sinó que es poden substituir per unes altres. Alhora, les teories d'Anna Freud inspiren els

experiments de Donald Ewen Cameron (Klein, 2007, p. 49-79)¹³ subvencionats per la CIA, amb drogues com el LSD i descàrregues electroconvulsives, per convertir els individus en fulls en blanc en què plasmar l'*american way of life*. Els resultats, com en les sessions que va practicar Anna Freud a infants, seran un veritable desastre. Molts intel·lectuals, com Marcuse, començaran a posar en dubte la psicoanàlisi: més que alliberar l'individu, afirmaran, l'estan constrenyint perquè s'adapti a una idea lobotomitzada de vida.

A partir d'aleshores, la psicologia i la psiquiatria s'interessaran a deixar anar aquestes pulsions, en lloc de reprimir-les. El psiquiatre Wilhelm Reich va ser l'inspirador d'aquest nou corrent que trencava amb els principis que havien regit la psicoanàlisi des dels anys vint del segle XX. Una nova classe social, els joves, comença a denunciar com la publicitat i les relacions públiques han manipulat els sentiments per crear un consumidor ideal. La reacció serà l'expressió exacerbada del jo del *hippisme*. Els universitaris començaran a protestar amb lemes com «There's a policeman inside our heads that must be destroyed», però, quan s'adonin que no poden destruir les estructures de l'estat amb la protesta pacífica o violenta, buscaran la manera de transformar-les des de l'inconscient, deconstruint tots els fonaments que el capitalisme i la societat de consum han introduït. Així naixerà un nou individu per a una nova era. Les teràpies expressives de Fritz Perls a l'Esalen Institute de Califòrnia en seran la base. No obstant això, en poc temps, fins i tot l'habilitat d'expressar-se serà un valor que les marques utilitzaran per manipular aquests nous consumidors que busquen fórmules per convertir-se en qui creuen que són. La lluita inicial per canviar la societat s'anirà diluint, de mica en mica, perquè els individus es conformaran només a transformant-se a si mateixos. La política serà substituïda pels *estils de vida*.

¹³ A *La Doctrina del Shock*, Klein (2007) exposa com els experiments de Cameron per a la CIA, que va allunyar-se dels postulats freudians convencionals, es van convertir en un laboratori de la tortura, que posaria les bases del *capitalisme del desastre*, mitjançant guerres, conflictes artificialment creats i violència econòmica contra països adversaris dels Estats Units com Iraq: «Cameron creia que la única forma de enseñar a sus pacientes a comportarse de forma sana y estable era meterse dentro de sus mentes y “quebrar las viejas pautas y modelos de comportamiento patológico”. El primer paso consistía en “erradicar las pautas”, cuyo objetivo era asombroso: devolver la mente al estado en que Aristóteles describió como “una tabla vacía sobre la cual aún no hay nada escrito”, una *tabula rasa*» (p. 56).

Tal com explica Illouz, als Estats Units la teràpia es va convertir, mitjançant l'autoajuda, en una narrativa de la personalitat. Es va abandonar el determinisme freudià i es va donar una visió més optimista i oberta de l'*autodesenvolupament*. Aquesta visió flexible del jo encaixava millor amb la moral del «Fes-te a tu mateix». «La maduración y la expansión del mercado de consumo, junto con la “revolución sexual” de la década de 1960, contribuyó a aumentar la visibilidad y la autoridad de los psicólogos» (p. 101), afegeix Illouz. Tanmateix, produir perquè els individus s'expressessin significava fabricar una varietat de productes molt més gran que la que permetia el sistema fordista de producció, així que la indústria ha de trobar maneres d'adaptar-s'hi. Les empreses capitalistes començaran a rumiar com fer-s'ho i desenvoluparan una eina rigorosa per mesurar aquest ventall de desitjos nous.

A partir de la jerarquia de necessitats que desenvolupen sociòlegs com Abraham Maslow i David Riesman, i gràcies als avenços en la informàtica, l'institut tecnològic SRI International elabora per primer cop enquestes massives per categoritzar la societat. Les respostes s'analitzen com mai abans, i permeten definir amb precisió nous perfils psicològics, els anomenats VALS, que seran utilitzats tant per la partitocràcia política com per les empreses i seran la base de la nova economia de la informació i del coneixement. La idea que podies comprar una identitat amb productes anava de la mà de les transformacions de la producció industrial i tecnològica. L'oferta semblava no tenir límits. Els productes i serveis podien satisfer una infinita varietat de maneres de ser. Així explota el diseg: tots i cadascun de nosaltres ens podem sentir únics. Reagan i Thatcher seran els màxims exponents polítics d'aquest procés d'individualització dels desitjos. La política ja no havia d'aconter el bé comú, sinó satisfer les necessitats de cadascú. El capitalisme s'havia empescat noves maneres de controlar el diseg humà.

Alhora, tal com recull Illouz, «una vez que la idea de intimidad se postuló como la norma y el modelo de las relaciones saludables, la ausencia de intimidad pudo convertirse en el marco general que organizaba una nueva narrativa terapéutica del yo» (p. 106). És a dir, tot el que no estigués dins d'aquest ideal saludable, passava a ser patologia: «La narrativa terapéutica pone la normalidad y la autorrealización como objetivo de la narrativa del yo pero, como nunca se le da un contenido

positivo a ese objetivo, en realidad produce una amplia variedad de personas no realizadas y, por lo tanto, enfermas» (p. 109). A més, aquesta narrativa de l'autoajuda penetra en totes les capes de la societat perquè hi ha molts espais socials on desenvolupar-la: grups de suport, *talk shows*, assessoraments, teràpies, Internet... Llocs de representació i reorganització del jo, apèndix necessaris en la tasca constant de *re-presentar-se*. D'aquesta manera, el subjecte participa en l'esfera pública a través de la construcció i l'exposició de les emocions privades.

Per a Illouz, la primera institució que promou la construcció d'aquest jo patologitzat és l'estat. Més tard, almenys als Estats Units i per paradoxal que sembli, ho són el feminisme i els grups de veterans de la Guerra del Vietnam, que van lluitar pel reconeixement de la síndrome d'estrès posttraumàtic i actuen com a grans difusors de la narrativa terapèutica. Però sobretot, Illouz assenyala la indústria farmacèutica com el principal promotor a partir de la instauració del Diagnostic Statistical Manual (DSM). L'autora recorda que és a partir d'aquell moment que «la salud mental pasó a estar estrechamente relacionada con la cobertura médica» (p. 132). Segons Illouz, les asseguradores i les empreses farmacèutiques van traduir la narrativa terapèutica de col·lectius diversos en una narrativa de la malaltia:

La creación del DSM coincidió no sólo con los intereses de una amplia variedad de trabajadores clínicos [...] y compañías aseguradoras que aspiraban a una mayor regulación del campo de la salud mental, sino también con los intereses de la industria farmacéutica, ansiosa por ingresar al mercado de los trastornos emocionales y mentales. (p. 134)

En definitiva, per atendre la salut mental, primer ens haurem de reconèixer com a malalts. La salut mental esdevindrà una mercaderia: «La conducta emocional pasó a ser tan importante en el comportamiento económico que cuando el concepto de inteligencia emocional surgió, en la década de 1990, entró de lleno en la empresa estadounidense» (p. 141). Aquest capital emocional va adquirir, segons Illouz, una preminència especial en una forma de capitalisme, en què l'*habitus* es construeix mitjançant el domini de les relacions entre persones que estan lluny entre ell, no només geogràficament, sinó socialment (p. 147).

No podem obviar que, en el curs de la contemporaneïtat, tal com assenyala Michel Foucault a *Vigilar y Castigar* (1975/2009), hi ha hagut

una gran atenció dedicada al cos que es manipula; el cos dòcil que s'educa, que obeeix, que respon. L'autor francès recorda que aquest interès s'origina quan Julien Offray de La Mettrie desenvolupa la idea de l'*home-màquina*. Foucault radiografia com, des del segle XVIII, se'ns ha imposat una escala de control que ja no treballa el cos en massa, sinó a trossos, per exercir-hi «una coerción débil» (p. 159), constant. És aleshores quan s'estableix l'estreta relació entre docilitat i utilitat a través de la disciplina, que Foucault diferencia de l'esclavatge, la servitud o el vassallatge. Hi ha, en aquest control, una fascinació per l'autòmata.

Per a Foucault, aquestes petites argúcies amb gran poder de difusió, aquests condicionaments subtils —d'aparença innocent, però finalment sospitosos—, que tendeixen a embolcallar el cos social sencer, han provocat la mutació del règim punitiu contemporani. És així com, primer, aquesta disciplina ha reclamat clausura; després, uns espais concrets on exercir-la; i, finalment, la vigilància de totes les activitats. Aquest control, explica Foucault, s'exerceix sobretot vigilant l'ús individual i col·lectiu del temps. En aquest punt, l'autor recorda que ja d'antic les comunitats monàstiques s'obligaven a estructurar el seu dia a dia mitjançant un cronograma estricte. És amb aquesta lògica del «temps vulgar» que es diferencien el temps del treball i el temps del descans a les fàbriques durant tot el segle XIX i XX. A la fi, el sistema coarta observant de forma minuciosa la correlació entre el cos i el gest: «Un cuerpo disciplinado es el apoyo de un gesto eficaz» (p. 177).

Però què li passa al cos quan no pot distingir on comença i on acaba aquest temps vigilant? Què li passa al cos quan les plataformes digitals refinen la vigilància amb una precisió algorítmica que ens conté? Ja no són tan sols les conductes les que s'observen, sinó cada petita elecció. D'aquesta manera, Foucault —que intueix i descriu aquest control, però no n'arribarà a copsar la magnitud de la tragèdia en ple segle XXI— afirma que «el cuerpo singular se convierte en un elemento que se puede colocar, mover y articular sobre otros» (p. 191). I recorda que el «hombre de tropa es ante todo un fragmento de espacio móvil», una màquina multisegmentada. Per això, cadascú haurà d'aprendre «el código de señales» i respondre automàticament a cadascun d'aquests senyals. Aquest poder disciplinari, doncs, es constituirà com l'art de redreçar les conductes. No estem tan lluny del conductisme que és a l'arrel de les plataformes digitals. Foucault (1975/2009) argumenta:

La disciplina «fabrica» individus; es la técnica específica de un poder que toma a los individuos a la vez como objetos y como instrumentos de su ejercicio. No es un poder triunfante que a partir de su propio exceso pueda fiarse de su superpotencia; es un poder modesto, suspicaz, que funciona según el modelo de una economía calculada pero no permanente. (p. 199)

Aquesta vigilància jeràrquica s'exerceix, coacciona, mitjançant el joc de la mirada. «Lentamente, en el transcurso de la época clásica, vemos cómo se construyen esos “observatorios” de la multiplicidad humana» (p. 200): els binocles, les lents, els senyals lluminosos, «miradas que deben ver sin ser vistas; un arte oscuro de la luz y de los visibles ha preparado en sordina un saber nuevo sobre el hombre». Si ve aquesta idea de l'observatori neix de l'organització del campament militar, s'estendrà a l'urbanisme, amb les grans avingudes, als hospitals, a les escoles o a les presons, on es desenvoluparà la famosa estructura panòptica¹⁴, que permet un control interior, articulat i detallat, i obliga els individus a actuar sobre els altres, apresar les seves conductes i conduir els efectes del poder. L'autor també recorda que la vigilància jerarquitzada, contínua i funcional no ha estat una invenció del segle XVIII, però la seva expansió en el segle XX sí que no té comparació, així com les noves mecàniques de poder:

El aparato disciplinario perfecto permitiría verlo todo permanentemente con una sola mirada. Un punto central sería a la vez fuente de luz que iluminara todo y lugar de convergencia para todo lo que debe ser sabido: ojo perfecto al cual nada sustrae y centro hacia el cual están vueltas todas las miradas. (1975/2009, p. 203)

D'aquesta manera, s'estructura tota una arquitectura del constrenyiment que no deixa de fer-nos pensar en una evolució del

¹⁴ El panòptic és una arquitectura dissenyada pel filòsof Jeremy Bentham que es basa en un senzill i eficaç sistema de vigilància. Al bell mig de l'estructura arquitectònica se situa un centre circular, des del qual es poden controlar totes les cambres que envolten el seu perímetre. El disseny ha estat emprat sobretot en la construcció de presons, però també d'altres institucions doctrinals, com hospitals, centres psiquiàtrics o per a persones en risc d'exclusió. Foucault (1975/2009) va utilitzar aquesta visibilitat panòptica per explicar com la biopolítica de l'estat nació exerceix una vigilància constant sobre la ciutadania per mantenir l'hegemonia. En definitiva, l'autor empra el panòptic com una metàfora per comprendre les relacions de poder i les jerarquies en l'estat modern.

capitalisme de la vigilància de què parla Zuboff (2020), tal com mirarem d'explicar en el capítol següent.

Tal com afirma Foucault, és tot l'aparell sencer el que produeix poder, un poder absolutament indiscret, perquè sempre assetja, perquè no deixa cap zona d'ombra i perquè controla a aquells que el controlen; i, alhora, absolutament discret, perquè funciona de forma permanent i en silenci. «La disciplina hace “marchar” un poder relacional que se sostiene en sí mismo por sus propios mecanismos y que sustituye la resonancia de las manifestaciones por el juego ininterrumpido de miradas calculadas» (p. 207). La física del poder domina els cossos, afirma Foucault, en un joc d'espais, línies, pantalles i sense haver de recórrer a la força física. Un poder, subratlla, que «es en apariència tanto menos “corporal” cuanto que es más sabiamente “físico”» (p. 207). O, tal com el titlla el filòsof Santiago López Petit (2014), un *poder terapèutic* que converteix la malaltia en un malestar social que haurem d'aprendre a polititzar si volem emancipar-nos:

En la época global, el malestar social es la enfermedad que acusa a esta sociedad de ser opresiva, huera, descarnada e injusta. Es un estar-mal que se manifiesta en multitud de enfermedades indefinidas y generalizadas. Enfermedades del vacío como la depresión, la ansiedad, la anorexia; enfermedades del sistema inmunológico como el síndrome de fatiga crónica, la sensibilización química múltiple, la fibromialgia... [...] De la misma manera que el ser, el malestar social se dice de muchas maneras, aunque todas ellas tienen la misma referencia esencial: *querer vivir y no poder*. Y ese querer vivir que no puede actuar tanto hacia adentro (interiorización del vacío, sistema inmunitario estallado...) como hacia fuera (descoloca, frena...). ¿Cómo llamar a la enfermedad de la normalidad? El nombre más adecuado es seguramente la fatiga. (p. 71)

López Petit assegura que la fatiga no és, però, una *anormalitat*, sinó una *anomalia* de la màquina capitalista que, així i tot, pot esdevenir una rebel·lió, una «sombra viva» (p. 90) que pot caminar i combatre aquesta mateixa bèstia, amb la qual comparteix la foscor més fosca: «El cuerpo enfermo de fatiga se inscribe en el interior de un nuevo tipo de politización más existencial que, por un lado, instituye una verdad capaz de producir un desplazamiento y, por otro lado, converge con la práctica

política de la fuerza del anonimato» (p. 75), sentencia. Però com dir aquesta anomalia perquè desencadeni un desplaçament? Haurem d'aprendre a travessar la foscor de l'algoritme, però com fer-ho?

2.3 L'Esplendor Decadent de la Indústria Mediàtica

Si el periodisme vol travessar la foscor que ens assetja haurà de deslliurar-se de les corretges de la indústria mediàtica, que l'entortolliguen i el fan impracticable. Per ajudar-nos a desenredar la disciplina d'aquest embolic capitalista, en aquesta tesi considerem més necessàries que mai les contribucions que han fet els autors de l'Escola de Bellaterra, perquè conceben el periodisme com una labor intel·lectual, simbòlica i interpretativa per a un món comú. Ho hem anat explicant al llarg d'aquest marc teòric: enfocar sobre la narració com a forma de coneixement és entendre el periodisme, no només com un mer transmissor de dades objectives, un aparell robòtic que s'activa com una aspiradora o un cotxe, sinó com la gran disciplina que teixeix el mite, els relats, els símbols; i en fa narracions i els tradueix en un esdevenir individual i col·lectiu que podem fer-nos nostre. Per això Duch i Chillón introdueixen en els estudis de comunicació les reflexions al voltant del subjecte que neixen de l'antropologia lingüística. Ambdós intel·lectuals contenen (2012, p. 168) com l'ésser humà resol narrativament la seva identitat, com coneix i es relaciona amb el seu medi mitjançant la paraula. Al cap i a la fi, ambdós autors conceben l'ésser humà com a essencialment simbòlic, complex i contradictori.

També Llorenç Gomis (1989) defineix el periodisme com una activitat per sobre de tot interpretativa: «La interpretación periodística permite descifrar y comprender por medio del lenguaje la realidad de las cosas que han sucedido en el mundo y se completa con el esfuerzo, también interpretativo, de hacerse cargo de la significación y alcance que los hechos captados y escogidos para su difusión puedan tener» (p. 62). D'aquesta manera, s'allunya dels postulats positivistes que consideren que el periodisme només *capta la realitat* i, per contra, defensa que la disciplina requereix un esforç de selecció, d'elecció i de descart que implica, per força, que el periodista s'assumeixi com a subjecte polític. Per dur a terme aquest esforç d'interpretació, el periodista, diu Gomis, necessita un mètode propi que no s'erigeixi sobre «reglas objetivas, sino más bien por convenciones» (p. 62).

Gomis recull de trasantó —tot i que no deixa de ser curiós l'entossudiment que el duu a afirmar que, malgrat tot, no hem de negar que existeix una separació entre informació i opinió— tota una crítica sobre el concepte d'objectivitat en el periodisme que autors com Miquel Rodrigo Alsina (1996), des de la teoria de la comunicació; i, sobretot, Elvira Teruel (1997) o Francesc Burguet (2004) constaten anys després des de la lingüística aplicada al periodisme; o que expliciten Chillón (2014), Vidal Castell (2005) i Gemma Casamajó (2002) quan vinculen la creació literària a la praxi periodística.

En tots els casos, els autors formulen el periodisme com una disciplina que dota de sentit, un fruit «social intersubjectiu», com escriurà Rodrigo (1996) i després ampliaran Rizo García (2005, 2014, 2020) i Gayà Morlà (2015). Rodrigo sostindrà també que «el proceso de la construcción de la realidad social depende enteramente de la práctica productiva del periodismo» (p. 30), però alhora advertirà que això no ens pot fer creure que l'audiència no juga cap paper en la interpretació, perquè, de fet, n'és part imprescindible. En un sentit similar, Burguet (2004) advoca per un periodisme que no se cenneix a la descripció dels fets empírics, sinó que «els contextualitza, els explica, els interpreta»; un periodisme que és capaç «de ressituar el fragment de l'actualitat en un context d'interpretació que reconstitueix la qualitat de la notícia i avala la categoria informativa del fet reportat» (p. 129).

És així com Héctor Borrat (1989) considera que el diari no té mai una posició unívoca sobre la realitat, sinó que basteix, a partir de veus diverses, una visió polifònica, que varia segons els interessos que aquesta premsa vol assolir dins d'un *sistema* polític de relacions conflictives. D'aquesta manera, insereix el periodisme dins d'un equilibri inestable d'aliances i enemistats que han de ser satisfetes, en què les narracions varien, creixen i canvien, en lloc de cristal·litzar-se:

Por el solo hecho de construir y comunicar la actualidad periodística política mediante un intenso proceso de toma de decisiones basado en la exclusión de gran parte de los hechos y los actores noticiables y en la jerarquización de los hechos y los actores incluidos, con frecuentes caídas en el trato informativo injusto y desequilibrado y en la ausencia del pluralismo en sus comentarios, el periódico genera una constelación de conflictos de los que es participante. (1989, p. 36)

La contribució de tots els autors de l'Escola de Bellaterra és que analitzen i aprofundeixen en el rol del periodista com a mediador, perquè és capaç de convocar, a través de les narracions, un espai de diàleg, un món comú. Per això Rodrigo (1996) afirma a *La Construcción de la Noticia* que «los periodistas tienen un rol socialmente legitimado e institucionalizado para construir la realidad social como realidad pública y socialmente relevante» (p. 32), mentre que Gomis és més contundent i defensa: «La interpretación es siempre algo que tiene dos caras o aspectos: comprender y expresar. Si el intérprete ha comprendido mal, expresará mal, pero sólo en la expresión podrá juzgarse y hasta tratar de probarse que ha comprendido mal» (1989, p. 61). Uns anys més tard, Burguet encara etziba:

Però ¿voleu dir que calia fer tanta volta per anar a parar aquí, que l'objectivitat, la veracitat, la imparcialitat, l'honestedat, etcètera, són un problema d'ètica professional i que, en conseqüència, depenen de l'actitud, la intenció i la voluntat del subjecte, les quals depenen, és clar, de la competència del mateix subjecte? Enganyar o no enganyar, simular o dissimular, destacar o amagar, etcètera, tot això són intencions del subjecte, propòsits del periodista, voluntat de l'informador, i així ho reconeixen fins i tot els paladins de l'objectivitat. (2004, p. 67)

En un sentit similar, Xavier Giró (1999) desenvoluparà la teoria de l'escletxa, que el periodista ha de procurar obrir per tal d'esquivar les rutines de producció que l'aboquen a la passivitat, a la docilitat davant del discurs hegemònic. En resum, com dèiem, l'objectiu principal d'aquestes aportacions és comprendre l'activitat periodística com una labor que es distancia del recitat objectiu dels fets. Això, és clar, comportarà diferents corol·laris de tipus narratiu. El principal, la voluntat d'enriquir les formes discursives del periodisme. La major part dels autors de la tradició de Bellaterra, sobretot aquells que reben la influència de la filosofia del llenguatge, és fer visible que la realitat és una construcció narrativa, com hem abundat en els apartats anteriors. El periodisme és, des d'aquesta perspectiva, una disciplina que ens permet *emparaular* per apropar i comprendre l'altre (Vidal Castell, 2004); un vehicle per a la *transferència*.

Tanmateix, ens trobem en un indret radicalment diferent del que ha proposat l'acadèmia. La indústria mediàtica, en un estat de

decadència sense precedents, ha encadenat el periodisme a la producció incessant de notícies que ja no signifiquen ni volen dir res. I, en fer-ho, no només ha condemnat tot un model econòmic i laboral, que viu a remolc de les plataformes digitals i està terriblement esgotat, sinó que ha incapacitat la disciplina per *emparaular* un món cada vegada més retorçat i sufocant, precisament quan més la necessitem.

2.3.1 Visions Apocalíptiques sobre la Hipertròfia dels Mitjans

Aquestes són les aventures i desventures d'una indústria mediàtica que ha viscut dècades esplendoroses, però que fa almenys vint-i-cinc anys que s'abat en una decadència cada vegada més notòria. Els mitjans de comunicació han estat gloriosos com la Viena de finals del segle XIX i, ara, són més aviat una institució esmorteïda —amb excepcions— que conserva malgrat tot l'elegància del passat. Des de rellevants aportacions de l'acadèmia, s'ha descrit la magnitud i geometria d'aquest debilitament i, tanmateix, resulta evident que aquesta diversitat de *crisis* articulades al voltant dels mitjans de comunicació és, de fet, el símptoma més perceptible d'una matriu cultural que opera *de profundis* i que no ens permet pensar adequadament què és el periodisme, perquè tampoc ha formulat adequadament conceptes com *transferència*, *cultura*, *alteritat* o *experiència*. I no ho ha fet, perquè el periodisme viu condemnat des del seu naixement: l'origen del mal ha estat, precisament, lligar-se de mans i peus a aquesta indústria mediàtica, als negocis i a la producció en sèrie que ha de donar beneficis, fruit d'una relació umbilical amb la burgesia, que ha requerit *informació* només per a l'expansió dels seus engranatges comercials i de poder.

La invenció de la impremta, de la fotografia, del telègraf, del telèfon i de les xarxes de transports fa possible el naixement dels *mass media*. Les urbs, amb una massa creixement alfabetitzada, faciliten l'oportunitat de dirigir-se a un públic ampli i, per tant, tenir un marge de negoci viable. No ens aturarem a detallar —perquè ja ho hem resumit uns apartats més amunt— totes les descobertes que, en el tombant del segle XIX, permeten el naixement de l'opinió pública (Habermas, 1962/1981) —en el cas català, s'hi han dedicat autors com Tresserras i Marín (1994), Gómez Mompert (1992), Espinet (1993) i Guillaumet (1994, 2003); i, en el cas espanyol, d'altres com Timoteo Álvarez (1989)—. Podríem dir, doncs, que la disciplina del periodisme s'inventa a si mateixa a partir de finals del segle XIX i, igual com succeeix amb el

cinema, tal com escriu Gilles Lipovetsky (2009), el periodisme és una invenció «ontològicamente moderna» (p. 31). Com a disciplina radicalment moderna, inherent a la indústria, ha seguit fil per randa l'evolució d'Occident. Tanmateix, quan Hearts i Pulitzer posen a punt la premsa de masses, ho fan com a industrials, no com a periodistes.

Després de dècades d'expansió imparable, en l'horitzó postfordista, amb l'expansió de la informàtica d'ús comú, l'especulació financera globalitzada —les conseqüències d'aquesta salvatjada, sobretot als països del sud, les recull sense concessions el documental *Darwin's Nightmare* (Sauper, 2005)— i l'aparició de la premsa gratuïta, la indústria mediàtica comença a trontollar —com ho fan, de fet, els fonaments econòmics que la sostenen—. A partir de la gran crisi del 2008, que Ignacio Ramonet (2009) anomena «la catàstrofe perfecta», el debilitament del model es fa més que palès. Finalment, les últimes mutacions d'aquest capitalisme cognitiu transformaran dràsticament els mitjans de comunicació i, en conseqüència, acceleraran la *producció d'informació* en favor d'una tecnocràcia d'aspiració algorítmica. No en va, el mateix Ramonet (2011) afirmava:

Estamos viviendo un cambio de paradigma. Una revolución que avanza a grandes sacudidas, con violentas aceleraciones y pausas frecuentes. [...] Lo más probable es que la prensa escrita, medio de la era industrial, no desaparezca. Pero la información ya no circula como antes, en unidades precisas, controladas, bien corregidas y calibradas. Ya no se presenta sólo en sus formas cerradas tradicionales: cables de agencias, diarios impresos, noticieros de radio, telediaros... Convertida en algo inmaterial, ahora toma la forma de un fluido que circula en segmentos abiertos por la Red casi a la velocidad de la luz... (p. 12)

Tan sols tres anys després del gran desastre, Ramonet s'adonava que la informació es convertia en un *work in progress*, una conversa digital sense principi ni final, retinguda en un present continu, i que havia apartat els diaris i, fins i tot, la televisió, de la centralitat que abans gaudien: «La cómoda situación de los medios y de los periodistas, que detentan el monopolio de la información en la sociedad, toca a su fin» (p. 17), sentenciava. En aquell moment, molts autors com Ramonet consideraven que les jerarquies verticals que s'havien imposat en la comunicació de masses serien substituïdes per una lògica horitzontal que

donaria veu a la ciutadania gràcies a la blogosfera i la societat xarxa. Això no obstant, la decadència no arriba mai a batzegades sobtades, com sosté Ramonet, sinó que és una alteració lenta, però inexorable, en què el que ens sembla l'etapa final és tan sols una fase més que confirma la metamorfosi. Hem passat irremeiablement de la *producció d'informació* a la *gestió de continguts*, com explicarem en l'apartat de proposta conceptual. El lloat *periodisme ciutadà* —«En la nueva sociedad de redes, cada ciudadano es un “periodista” en potencia» (p. 18), exclamava Ramonet— és una d'aquestes etapes i, dins d'ell, hi batega una pregunta que encara no s'ha abordat amb la magnitud que requereix, i que aquesta tesi busca plantejar: «Si ahora cualquiera puede ser “periodista”, ¿qué es entonces un periodista?» (p. 18).

Les respostes que ha donat la indústria mediàtica a aquesta qüestió, lluny d'aprofundir en les arrels *emparauladores* de la disciplina, han condemnat els periodistes a l'*amateurisme* més vulgar i precari, tal com resumeix Ramonet (p. 19-21), i han propiciat que fossin substituïts, com veurem més endavant, pels anomenats *creadors digitals*, aficionats que aspiraven a conquerir les esferes del poder i el discurs hegemònic fent ús de les plataformes socials, i que han acabat encara més precaritzats que els suposats *professionals*. Ramonet estava convençut que, en l'era dels algorismes, els periodistes no podrien intervenir en l'esdevenir de la seva professió, i així ha estat en la majoria dels casos.

Les maneres com la indústria mediàtica ha afrontat els perills d'aquest nou equilibri s'han demostrat, al nostre entendre, desencertades, i han cavat la rasa que l'està condemnant sense remei i que s'ha fet evident a través de tres patologies: una financerització asfixiant, una hipertròfia empresarial forassenyada i una *tecnològització* banal. Per a Ramonet, la crisi econòmica del 2008 va coincidir amb una «mercantilización a ultranza de la información; la especulación financiera [...]; la excesiva dependencia de la publicidad; la competencia de los periódicos gratuitos; el envejecimiento del lector de prensa...» (p. 35). El resultat ha estat l'erosió de la credibilitat dels mitjans de comunicació i, en conseqüència, del periodisme.

Més enllà dels efectes adversos de la gran recessió del 2008, Arcadi Espada (2009, p. 8) també constata, en la introducció del llibre col·lectiu *El Fin de los Periódicos*, que havien coincidit, almenys, nou símptomes que feien pensar que els mitjans de comunicació convencionals havien de canviar per sempre: el context digital; l'accés

directe i sense mediacions a la ciutadania; l'evidència que el periodisme ja no gestionava en solitari el debat públic; el reconeixement que la ràdio, la televisió i, finalment, Internet, havien reduït dràsticament l'aspiració de la premsa de ser l'actor principal de la informació i l'entreteniment; l'emergència de noves narratives; la desaparició del format i de la distribució del diari en paper; la transparència en la gestió pública a què obligava Internet; la millora que permetien els buscadors i les bases de dades; i, finalment, la conversió de la informació en un flux continu, quelcom que també intuïa Ramonet. Així que, tal com recorda Jill Lepore al mateix llibre, «no es el periódico el que está siempre en peligro de muerte y necesita levantarse de su tumba. Es la libertad de prensa» (p. 31).

A *The Vanishing Newspaper*, Philip Meyer (2009) replicava, amb una anàlisi dels principals indicadors econòmics, que la indústria mediàtica tradicional perdria massa crítica fins que col·lapsaria cap al 2043, específicament la premsa convencional, s'imprimissin o no encara alguns diaris més que res per un exercici de nostàlgia i tossuderia. Malgrat que Meyer (Espada i Hernández Busto, 2009, p. 35) lamentava no haver tingut prou en compte l'efecte catalitzador d'Internet, que accelerava aquest col·lapse de la indústria, sí que considerava que el periodisme trobaria maneres de continuar existint. En aquest sentit, deixava escrit: «Sigo creyendo que el producto más importante de un periódico, el menos vulnerable a la sustitución, es la influencia sobre la comunidad. Obtiene esa influencia siendo la fuente más fiable de noticias producidas localmente, de análisis y periodismo de investigación en torno a asuntos públicos» (Espada i Hernández Busto, p. 38).

I, malgrat tot, Eric Alterman recordava, en el mateix assaig, que la gran majoria d'administradors de la indústria mediàtica van reaccionar a l'enfonsament del model comercial amb una espiral de retallades, tancaments de corresponsalies i reduccions en la mida dels diaris i en l'extensió dels articles (Espada i Hernández Busto, p. 43), que anaven en contra d'aquests ideals periodístics. En aquest nou context, explicava Alterman, els mitjans tradicionals, efectivament, competirien amb propostes industrials noves, com el *Huffington Post* o *BuzzFeed* —iniciatives que s'han esgotat amb els anys o no han crescut tant com s'esperava—, i amb tot l'univers autoorganitzat i precari de la blogosfera —que ha mutat en favor de les plataformes—, però no deixarien mai de rebre el suport de la burgesia clàssica i, per tant, viurien un col·lapse a

càmera lenta i anirien erosionant, conseqüentment, els fonaments de la disciplina de manera gairebé imperceptible, però funesta:

Y así nos disponemos a entrar en un mundo de las noticias fracturado, caótico, caracterizado por un mayor diálogo con la comunidad, pero con un periodismo de primera decididamente disminuido. La transformacions de los periódicos, que han pasado de ser empresas dedicadas a informar a convertirse en un racimo de comunidades, cada cual comprometida con su propio tipo de «noticias» —y cada uno de ellos con su propio conjunto de «verdades» a partir de las cuales sostener el debate y la discusión—, significará la pérdida de una narrativa nacional única y del acuerdo sobre un conjunto de «hechos» a partir de los cuales conducimos nuestra política. (Espada i Hernández Busto, 2009, p. 62)

Lluny del pessimisme d'Alterman, Jeff Jarvis (Espada i Hernández Busto, p. 67) considerava que havia arribat l'hora d'aprofitar aquest debilitament perquè el periodisme trenqués amb les convencions de la indústria mediàtica, que el collaven des de feia segle i mig. L'autor s'adonava que l'article ja no podia ser la unitat bàsica i única de la disciplina, perquè, en l'allau del digital, la notícia esdevé una repetició superficial que perpetua una mena de Dia de la Marmota del periodisme. Això no obstant, creia que els periodistes encara no havien trobat aquesta nova unitat que permetés crear món comú amb el coneixement i l'experiència com a pilars. Jarvis esbossava (p. 70-77) aleshores alguns pronòstics i desitjos sobre com havien de ser els nous mitjans —els quals ampliarem en la proposta d'intervenció i ens serviran per concretar la nostra al final d'aquesta tesi—, unes idees que detallaria posteriorment (Jarvis, 2015) a *El Fin de los Medios de Comunicación de Masas*. D'entrada, considerava, com Meyer, que els nous mitjans haurien de girar al voltant de comunitats: amb una estructura molt més petita, en què les notícies, en lloc de fer-ho mitjançant rodes de premsa i grans campanyes, sorgirien dels vincles teixits amb aquestes comunitats, que en serien les principals finançadores, de manera que l'edició de les notícies seria molt més participativa i la publicitat donaria el marge de benefici; així, el periodisme fomentaria la informació local, d'investigació i especialitzada; i els articles complementarien altres

formes d'exercir la professió, unes *praxis* que, al nostre entendre, encara estant per pensar i crear.

Tot i així, Jarvis assenyalava que les empreses periodístiques haurien d'acostumar-se a no ser les úniques implicades en la informació. Al mateix llibre, Bree Nordenson (Espada i Hernández Busto, p. 82) apuntava que, per contra, «la tragedia de los medios en la era de la información es que en su lucha por encontrar un punto de apoyo financiero se han despreocupado de atender a las mayores implicaciones del nuevo paisaje informativo; y de forma más general, de la vida moderna». Immersos en una cultura multitasca, resumia, en lloc d'apostar per un periodisme *emparaulador* del món comú, «con el fin de cosechar la atención de la audiencia y mantener la viabilidad económica, los medios se han preocupado cada vez más por el “atractivo” de sus contenidos» (p. 87). La fórmula per afrontar el debilitament del model ha estat el lema «Més, i més ràpid», però, tal com advertia l'autor, «situar la primacia en la velocidad y el volumen nos ha llevado en la era de la información a un paisaje informativo irregular», mentre que «el mejor periodismo no se limita a reportar y entregar información, sino que la sitúa en su propio y verdadero contexto» (p. 92). Per això, Nordenson reivindicava un *periodisme explicatiu*, que ajudi les persones a convertir la informació en coneixement, amb un enfocament més exhaustiu i perspicaç del *sistema* (p. 94-94), en lloc de contribuir al torrent informatiu, a les frases curtes i als extractes de declaracions.

Paul Starr, que ja havia radiografiat amb èxit els orígens de la comunicació moderna (2004), tanca l'assaig col·lectiu amb intuïcions agredolces sobre el futur dels mitjans tradicionals, que vincula estretament amb el funcionament de les democràcies a Occident: «Si los mecanismos tradicionales con que se mantiene el periodismo profesional son insuficientes, ¿qué modelos podrían preservar las funciones genuinamente vitales y públicas que la prensa escrita ha realizado tradicionalmente?» (Espada i Hernández Busto, 2009, p. 116). Starr advocava perquè el periodisme aprofités el diàleg que Internet propiciava amb les audiències i creés models econòmics basats en la subscripció, que enfortissin els mitjans davant del partidisme i la fragmentació que sostenen el món digital. I afegia:

Algunos observadores, confiados en las bendiciones de la tecnología, se niegan a verter lágrimas por los gigantes tradicionales del periodismo, sosteniendo que sus problemas han

sido creados por ellos mismos y apenas tienen consecuencias para el bienestar general. Desde esa perspectiva, sin importar que los periódicos se adapten con éxito a internet, nuevas y mejores fuentes de noticias continuarán desarrollándose *on-line*, y llenarán cualquier vacío que dejen los periódicos. [...] Estas reacciones no toman en cuenta las realidades inmediatas y todas las ramificaciones de la crisis que amenaza el trabajo informativo de los periódicos. No es momento para el triunfalismo en internet: hay demasiado en juego. (p. 113-114)

Seguint les petjades de Starr, pocs anys després, Julia Cagé (2015) encara es preguntava si era possible que la institució mediàtica tradicional sobrevisqués. Per fer-ho, plantejava un nou model econòmic basat en el finançament participatiu, que es distanciava —i molt— del model que plantegen els grans grups de comunicació, engreixats per un conglomerat de financeres, capital risc i multimilionaris a la cerca d'influència, que degraden la pluralitat i tendeixen al monopoli. L'autora descrivia un camp de batalla assolat, on mai havien proliferat tants mitjans de comunicació, però on mai havien estat tan dèbils. Així mateix, l'economista advertia que cada notícia es repeteix fins a l'infinit i que els diaris només es copien entre ells i han abandonat la tasca d'aconseguir informació original, alhora que continuen *jibaritzant* les redaccions. «Además, aunque lleguen a un público cada vez más amplio, los diarios no logran monetizar su nuevo público digital» (p. 7), apuntava Cagé, que lamentava que els diaris, amb l'esperança d'obtenir ingressos en línia, havien abandonat definitivament tota qualitat.

L'economista constata que l'atròfia dels mitjans de comunicació, principalment de la premsa —però no només—, no es devia tan sols a l'aparició i expansió d'Internet i a la gran crisi del 2008, sinó a una davallada continuada dels ingressos per publicitat que s'anava arrossegant des del 1956 a tot el planeta. Els dos motius que Cagé esgrimia, però, com a catalitzadors eren sobretot l'emergència del màrqueting directe, amb l'aparició de noves tecnologies de processament de dades, i la caiguda del preu dels anuncis per la proliferació de publicitat digital a través de les plataformes i xarxes socials. Per innovar l'oferta publicitària, els mitjans s'han rendit els darrers anys al contingut patrocinat, l'anomenat *branded content*. Tanmateix, el sistema clientelar (Moreno Luzón, 1999) de repartiment de publicitat institucional i subvencions públiques continua sent, per a molts mitjans de comunicació

espanyols i catalans, la font de subsistència principal, una anomalia que distorsiona la competència del mercat (Álvarez-Peralta i Franco, 2018; Fernández Alonso, 2021; Fernández Alonso i Badia Masoni, 2021; Fernández Alonso, Guimerà Orts i Fernández Viso, 2014).

En conseqüència, Cagé s'alarmava, com ho havia fet Ramonet (2011), de la manca de confiança de la ciutadania i que les informacions —i els mitjans mateixos— fossin considerades una mercaderia més: «Pueden comprarse, venderse y liquidarse» (p. 10). Per aguantar la tempesta, Cagé proposava «un accionariado múltiple, diversificado, en el que la mayoría de los votos no esté en manos de una minoría de individuos» (p. 12) i renegava dels projectes cooperatius que es regeixen pel principi «un trabajador, un voto», perquè creia que enquilonen les organitzacions. Per contra, Cagé defensava «la creación de un estatuto de “sociedad de medios de comunicación sin ánimo de lucro”, a medio camino entre el estatuto de fundación y el de sociedad por acciones (es tentador hablar de *fundación*)» (p. 13), una fórmula que han adoptat mitjans nadius digitals com *elDiario.es*. Per a l'economista, aquest model garantiria el finançament dels actors mediàtics per mitjà de la congelació del seu capital i la limitació del poder de decisió dels accionistes. A més, oferiria una nova posició a les societats de lectors i treballadors, amb un marc favorable al *crowdfunding* i les subscripcions.

Cagé, però, era conscient que els mitjans de comunicació competeixen per oferir informació a la ciutadania amb tota la indústria cultural, plataformes i xarxes socials incloses. L'economista insistia, per això, que «la información como bien público; la que constituye el pilar de la participación política y de la democracia» havia de ser accessible a tots, i que calia posar en valor la feina dels periodistes: «En tiempos de la cultura digital, de la información en tiempo real, de los blogs y las redes sociales, se lee a veces —equivocadamente— que hay tantos periodistas como internautas. Y se olvida que ser periodista es un oficio» (p. 18). Cagé també considerava que no n'hi havia prou amb legitimar el poder polític, sinó que la democràcia havia de donar suport al «contrapoder» que suposadament representen els mitjans. Això no obstant, la visió de Cagé beu d'una concepció dels mitjans que, de fet, no ha existit mai de forma majoritària: els periodistes i mitjans que aspiren a construir un contrapoder són minoritaris i minoritzats. «En el imaginario colectivo, y a lo largo de muchos años, el periodismo ejerció de contrapoder político, y el clímax de tal imaginario fue, desde luego, el caso Watergate. [...]

El periodista ya no es un contrapunto del político sino su cómplice», assenyala Espada (2009, p. 10).

A això, calia sumar una desaparició progressiva del nombre de periodistes a les redaccions, fet que Ramonet ja havia documentat: en el conjunt de la societat, respecte d'altres professions intel·lectuals i, especialment, en el sector de la premsa, en favor dels periodistes de les edicions digitals. Per tot plegat, assegurava Cagé, s'havia caigut en l'error de considerar que quantitat equival a qualitat, sobretot per culpa de la producció de continguts en línia: «Se trata de una carrera por la primacía, pero ya no es una carrera por las primicias como sucedía hace unas décadas, sino de una carrera de recorta y pega de noticias de AFP, AP o Reuters, cuando no se trata sencillamente de tuits apenas comentados» (p. 27). Cagé també alertava que «cada vez más a menudo, Google News desempeña el papel de redactor jefe de los sitios web de los diarios» (p. 27). L'autora conclou que la informació estava en perill i no entenia per què, davant de la desaparició de tants periodistes, només hi havia passivitat:

Los medios de comunicación no son empresas como las demás. Son empresas cuyo principal objetivo es proporcionar un bien público —una información de calidad, libre e independiente, indispensable para el debate democrático—, y no la maximización del beneficio y el reparto de dividendos entre sus accionistas. O, por lo menos, los medios de comunicación no deberían ser empresas como las otras. Porque cuando lo son, por lo general, es en detrimento de la información. (p. 53)

Cagé radiografia amb precisió els canvis en la premsa dels Estats Units i França, els moviments dels grans grups mediàtics i les decisions que han pres des de l'inici del segle XX. Tot i que les xifres que exposa poden semblar allunyades del context espanyol i català, ens serveixen per argumentar com l'auge i la caiguda de la indústria mediàtica no se circumscriu a un model en concret, que podríem definir a partir de la classificació que fan Hallin i Mancini (2004), sinó que té a veure amb un esgotament general, que s'ha accelerat els darrers anys amb l'expansió d'Internet i la recessió econòmica del 2008, però que arrossega altres afeccions i alteracions.

En aquest context ambigu, les plataformes digitals estan substituint, de mica en mica, els mitjans de comunicació tradicionals

com a institució discursiva hegemònica, que fins ara ha estat amarrada a la burgesia clàssica. I és així perquè aquesta mateixa classe dominant també s'està afeblint a favor dels gurús tecnològics mil·lionaris, de la mateixa manera que ho estan fent els aparells que l'han sostingut durant almenys segle i mig, entre els quals els mitjans, però també els estats nació, que han actuat com la gran institució política que vetllava per la presumpta democràcia; i el capitalisme fordista i, més tard, informacional, que actuava com el seu paladí econòmic. En l'edat nascuda després del 2008, els estats estan en una fallida cada vegada més pronunciada que ha malmès els vincles comunitaris i ens aboca al gnosticisme i a la desconfiança (Duch, 2017, p. 52-67), i el capitalisme ha mutat cap a un capitalisme postfordista molt més concentrat, que ha assolit ràpidament la vigilància planetària i s'encamina ja cap a una contenció global, com desgranarem en l'apartat de proposta conceptual.

Aquesta decadència de la indústria mediàtica, per tant, no creiem que tingui a veure només amb els models econòmics, per bé que alguns d'ells han evidenciat a bastament les seves febleses (Fernández Alonso, Guimerà i Orts i Fernández Viso, 2014), com tampoc creiem que tingui a veure només amb l'*autonomia* dels mitjans, sovint enarborada per aquells que menys en poden presumir. Considerar que un mitjà de comunicació pot ser independent dels vincles que el sostenen és com a poc ingenu; una altra cosa és quina mena de dependències es permet, a qui serveix i per a què. Els mitjans de comunicació no haurien hagut d'aspirar a ser *autònoms*, sinó a generar interdependències a favor de les comunitats a les quals volen afavorir (Martín-Barbero, 1991). En canvi, sovint han remat en la direcció contrària, i això els ha fet mesells del poder i els ha situat en un pedestal imaginari que els ha allunyat de la informació com a bé comú. La patacada ha estat tan grossa que han deixat de proclamar el seu presumpte *watchdog journalism* —una il·lusió que la indústria no ha parat d'alimentar barroerament per guanyar influència— i han començat assumir que han estat, majoritàriament, els *guard dogs* (Donohue, Tichenor i Olien, 1995) del poder, i això els ha fet inservibles per transformar les comunitats on s'arrelen.

Com a resultat, doncs, ens trobem en un moment d'hipertròfia empresarial, en el qual les bèsties dominants de l'ecosistema mediàtic tradicional, ben adaptades al medi antic i que requereixen inversions i beneficis milionaris, han aguantat l'embat del meteorit sense repensar gaire el model. Suporten la decadència del vell entorn i el naixement

d'un nou món, després d'haver llençat per la borda gran part de la tripulació, per inèrcia més que per estratègia de transformació, per les lògiques capitalistes descordades més que per una reflexió sobre els reptes de la professió, als quals sovint han respost amb innovacions tecnològiques força peregrines, sempre a remolc de Silicon Valley; i, en el cas espanyol i català, amb rivalitats (Ramírez, 2022, p. 78-81) que tenen més a veure amb la competició i el clientelisme que amb la voluntat de repensar la disciplina.

Són grans mamífers que pasturen per les vastes praderies, ermes per a massa animals d'aquesta dimensió. Arran de terra, alimentant-se d'herbes i petits fruits, sobreviuen i neixen bestioles que, per la seva mida petita, s'adapten de manera precària al nou entorn. Hipertròfia, doncs, per macrocefàlia dels més grans i per la convivència de gegants molt gegants, que actuen a gran escala, amb petits molt petits, que treballen en l'àmbit local o especialitzat, el que alguns teòrics, com Miquel de Moragas (1985), s'han avingut a anomenar *mesocomunicació*, és a dir, aquells mitjans que es troben entre la comunicació de gran abast i els circuits informatius d'àmbit interpersonal i grupal, amb un vincle molt fort amb els continguts que creen i l'activisme social. Ramonet (2011) els anomena simplement *periodismes sense ànim de lucre* (p. 65-73). Mentrestant, en els marges, neixen els que seran dominants, per quantitat i mida, en el nou món: les plataformes.

Efectivament, des del 2008 els experts observen una tendència que es consolida: ens trobem en *l'edat dels gegants* (Herrick, 2012), una mena de gegantisme que ens pot portar a confusió. En aquest sentit, Ramonet (2011) sostenia que, mentre que «antes, unos cuantos “medios-sol” en el centro del sistema, determinaban la gravitación universal de la comunicación y de la información a su alrededor», en l'era de la informació «los “medios-polvo”, diseminados por todo el sistema, son capaces de aglutinarse para convertirse, llegado el caso, en superplataformas mediáticas gigantes... A la lógica del depredador solitario le sucede la estrategia del enjambre» (p. 22). D'aquesta manera, afirmava Ramonet, ens allunyavem «de un sistema *media-céntrico* para dirigirnos hacia un sistema *yo-céntrico* donde cada internauta tiene la posibilidad de compartir sonidos, textos, imágenes, de intercambiar información, de redistribuirla, de reunirla» (p. 22-23). Malgrat que, amb l'optimisme propi del moment, l'autor afirmava que «el auge de las redes sociales actualiza así el proyecto de una mayor democratización de la

información» (p. 23), sí que l'encertava quan afirmava que, en aquest context, el periodisme convencional s'estava desintegrant: «Nunca ha conocido una “edad de oro”; ya ha atravesado otras crisis graves y sin duda sobrevivirá. Pero por el momento, digamos que se encuentra en la misma situación que Gulliver a su llegada a la isla de los liliputienses, amarrado por miles de minúsculos cordeles» (p. 23).

Per mantenir aquesta hipertròfia empresarial i els deutes que se'n deriven, la indústria mediàtica ha necessitat financeritzar les seves estructures a perpetuïtat. Com descriu Núria Almiron Roig en el cas espanyol i català (2008, p. 60-74), per intentar trampejar l'esfondrament —per contenir el gegantisme o per evitar la miniaturització—, els grans grups de comunicació, que havien estat tradicionalment en mans de famílies propietàries —només cal pensar en els Polanco a *El País*, en els Luca de Tena a l'*ABC* o en els Godó a *La Vanguardia*—, van haver de recórrer, primer, a retallades —*jibaritzacions* de plantilles i continguts que han provocat, en el cas de la premsa, que la majoria de diaris imprimeixin poc més de quaranta pàgines, en lloc de les més de noranta que eren habituals abans del 2008—; després, a l'externalització dels recursos; i, finalment, a fusions i concentracions empresarials. Quan aquestes estratègies no van donar més resultat, els grups inversors i les financeres van entrar en els consells editorials dels mitjans.

[...] Els resultats d'aquestes primeres recerques confirmen la lògica que ens descrivia Montalbán al text citat a l'inici: que no és possible dissociar el funcionament de les indústries culturals de la història del capitalisme, almenys en els països desenvolupats, i que el tret principal de l'actual capitalisme, la seva financiarització, també exerceix impacte sobre les indústries culturals. Impacte que es podria resumir en la correlació observada entre la concentració, la internacionalització i la industrialització, per una banda, de les indústries culturals, i la financiarització —la preeminència dels aspectes financers per sobre dels productius—, per l'altra. (Almiron Roig, 2008, p. 60-74)

Com més gran era el grup mediàtic, resumia Almiron, més agressiva havia de ser l'estratègia d'expansió i, doncs, més financerització requeria. Les conseqüències no es van fer esperar. Tan sols cal llegir les taules que resumeixen la propietat dels grups de

comunicació de l'Estat espanyol a l'Informe de la Comunicació 2014-2015 (Díez, 2015, p. 53-54) per adonar-se de la influència dels grups inversors, que en la gran majoria de casos, malgrat tot, no han aconseguit donar beneficis significatius ni en els resultats anuals ni en els ingressos d'exploració, ans al contrari. Fent un cop d'ull ràpid, en el consell d'administració de Grupo Prisa hi havia, en aquell moment, HSBC Holdings PLC, CaixaBank, Nicolas Berggruen Charitable Trust, Banco Santander, Telefónica i Otnas Inversiones, entre d'altres; a Imagina Media, Te Casan NV i Witgoud investment BV; a Atresmedia, State Street Bank and Trust Company; i a Mediaset, Lazard Asset Management NT, FTIF-FR European Growth Foundation i Franklin Templeton Investment Management Limited. Els noms dels inversors han anat canviant d'aleshores ençà, mentre els grans grups miraven de reduir el deute adquirit durant dècades, però la dependència d'aquests fons voltor continua vigent. Aquesta financerització afecta totes les anomenades indústries creatives, com el cinema o la música, que veuen com s'enfonsen any rere any les xifres de difusió i els ingressos.

En aquesta tesi no podem esmerçar esforços a detallar les dades econòmiques que confirmen, a tot el planeta —principalment als Estats Units i Europa, pols de l'hegemonia discursiva occidental—, la davallada constant en inversió publicitària, audiències, difusió i altres indicadors que condueixen a la hipertròfia empresarial i la financerització, perquè ofereixen una imatge fixa que caduca aviat i no és objecte d'aquesta tesi, però aconsellem rellegir autors com Ramonet (2011), Cagé (2015) i Rusiñol (2013) i, en el cas espanyol i català, revisar els informes de la comunicació que publica periòdicament l'InCom-UAB, l'Associació per a la Investigació de Mitjans de Comunicació (AIMC) i l'Associació de la Premsa de Madrid (APM). Tanmateix, sí que ens aturarem a espigolar algunes dades a Catalunya que ens semblen rellevants, perquè ens permeten copsar la magnitud de la tragèdia, la demolició en què es troba la indústria mediàtica tradicional del país.

Segons les dades recollides en l'Informe de la Comunicació a Catalunya 2019-2020, a la premsa no hi ha una sola dada positiva en tot el període 2010-2020 (Corbella, 2021, p. 67-92): la inversió publicitària cau un 47,5%; la xifra neta de negoci de les empreses editores de diaris en paper de pagament d'abast català s'ha reduït un 40,9%; la difusió de les edicions en paper dels diaris de pagament d'àmbit català s'enfonsa un 59,1%; l'estructura de consum dels diaris en paper d'àmbit català

disminueix un 57,5%; la difusió dels setmanaris locals i comarcals catalans s'ensorra un 32,8%; i el nombre de treballadors en els diaris d'àmbit català minva un 12,69%, i en els diaris locals i comarcals, un 29,84%. Les revistes i altres setmanaris tenen la mateixa dissort. Ni tan sols els diaris i revistes digitals aturen la caiguda.

Si mirem les dades del mateix Informe de la Comunicació pel que fa al capítol sobre mitjans audiovisuals, les plataformes s'imposen i la televisió continua sent arraconada (Besalú Casademont, 2021, p. 121-146). Pel broc gros, mentre que el 49,7% dels catalans més grans de catorze anys té accés a Netflix, els ingressos publicitaris de la majoria d'operadors televisius en obert es redueixen entre el 2016 i el 2019 —Televisió de Catalunya havia arribat a rebre 90 milions el 2010 i el 2019 tan sols va rebre 45—. A més, mentre que el consum televisiu diari en nombre de minuts s'enfonsa des del 2010 en les franges més joves, les quals consumeixen molt poca televisió en relació a la població més gran de quaranta-cinc anys, i el visionament d'aquests canals a través de les webs es redueix, en canvi, l'ús de plataformes de vídeo a la carta s'ha incrementat notablement i és una pràctica habitual del 64,7% dels enquestats per l'AIMC. La ràdio és l'únic suport clàssic que manté més o menys les xifres, segons el mateix estudi de l'InCom (Niqui i Segarra Moreno, 2021, p. 93-120), però dona símptomes d'esgotament pel que fa a les audiències de les emissores convencionals: el percentatge de penetració ha baixat del 63,6% del 2017 al 58,2% del 2020. En canvi, el consum de ràdio per Internet va a l'alça gràcies als *podcast* i a les plataformes de *streaming*. Les dades de l'informe també corroboren que els *smartphones* s'han convertit en el nou suport de consulta i lectura.

Efectivament, amb el pas dels anys s'ha fet evident que aquesta financerització ha servit per invertir, sobretot, en una tecnològització per a la supervivència (Ramírez, p. 126-130). Les grans innovacions de la indústria mediàtica tradicional s'han circumscrit gairebé sempre a l'actualització dels dispositius i *wearables*, al disseny d'interfícies i *displays* que permeten resseguir les audiències i processar-ne les dades i a la convergència digital a cop de moda. Primer, amb el desenvolupament de projectes *transmèdia* que prometien una nova experiència de l'usuari, però que només lluien espectacularment; després, amb l'obsessió pel *big data* i un periodisme de dades que constatava obvietats amb xifres; més tard, amb els exercicis de *fact-checking* contra les *fake news* difoses per les xarxes socials, però

mai com a pràctica de verificació dins dels mitjans; i, finalment i fins que arribi la pròxima tendència, amb vídeos de format vertical per a les plataformes, *podcast* amb àudio 3D i amb la implantació de tecnologies d'intel·ligència artificial i realitat virtual a les beceroles... Finalment, moltes d'aquestes innovacions han estat un subterfugi per amagar les retallades en l'exercici del periodisme (APM, 2019, p. 68-69). Tot pel continent, però ben poc pel contingut. Aquesta obsessió per la tecnologia, que s'anava gestant des d'abans de la crisi econòmica del 2008, ha anat sovint acompanyada de diversificacions cap al multimèdia poc raonades —com les de Sogecable i Grupo Prisa (Almiron Roig, 2007) o les de Grupo Zeta, que, sense cap possibilitat d'assumir el deute, va haver de vendre's una part a Prensa Ibérica el 2019—, que van accentuar sense remei la caiguda després de la *gran catàstrofe*.

Fins i tot els projectes de *mesocomunicació* han pecat de manca de perspectiva. A l'Estat espanyol, força mitjans d'aquesta mena (*El Salto*, *La Marea*, *Crític*, *La Jornada*, *Setembre*...) han imitat, amb més o menys fortuna, la fórmula que proposava Cagé (2015): alguns amb una visió més cooperativista, d'altres amb una idea menys altruista, però cap d'ells ha notat que la decadència dels mitjans és molt més profunda que no pas un problema de solidesa empresarial. Siguin grans o petits, els projectes periodístics han manifestat una ineptitud alarmant per concebre la pràctica del periodisme més enllà de les exigències de la indústria convencional, que ha limitat les formes i relacions del seu exercici des del naixement. Aquesta és una evidència que vam constatar en el treball '*Neoperiodismes*', *cap a una praxi periodística relacional. Alternativa, transició o canvi de paradigma?* (Garde, 2015) que ha inspirat aquesta tesi: els periodistes que s'havien engrescat a crear mitjans alternatius —els vam anomenar *neoperiodismes* potser amb massa esperança— per capejar la decadència hipertròfica dels grans grups mediàtics podien ser molt precisos a l'hora de detallar els percentatges de finançament de la seva iniciativa, però eren incapaços d'argumentar com i per què organitzaven la redacció de la manera que ho feien, com i per què innovaven els seus textos per competir amb el que ja existia i com i per què dinamitzaven els debats al voltant de quina comunitat ciutadana. Tot eren balbuces inconsistentes.

En definitiva, els mitjans de comunicació han actuat com el peix que es mossega la cua. I els periodistes han mirat de sobreviure al temporal, però preocupats com estaven de no ofegar-se, no s'han adonat

que han estat engolits, amb els taurons que els assetjaven, per la gran balena que són les plataformes, les quals sí que proposen un model radicalment diferent, amb tota la sagacitat lampedusiana que permet el capitalisme, i amb l'auspici d'unes noves classes dominants nascudes a Silicon Valley que continuen engreixant la màquina consumista per legitimar el seu poder.

Bernat López (2021) escriu, a l'article que clou l'Informe de la Comunicació 2019-2020, que «el mar de fons de la digitalització, la individualització i la pantallització dels consums culturals i comunicatius s'ha vist encara més agitat pel tsunami de la pandèmia de la covid-19, el qual ha afegit velocitat i profunditat al canvi i sembla haver induït un salt endavant qualitatiu sense marxa enrere en aquest procés de transformació» (p. 257). López confirma que el vent bufa a favor dels consums culturals i comunicatius en línia, en detriment dels models tradicionals, i recorda que, en el cas espanyol i català, s'hi ha de sumar un període polític especialment convuls que ha paralytitzat les polítiques públiques de comunicació (p. 258-259). L'investigador arriba a dir que «un món s'esvaeix, el de la comunicació del segle XX, i un altre triomfa, el de l'era d'internet i l'univers del bit» (p. 270). I conclou amb un mal presagi:

Res de nou sota la capa del sol en els últims 20 o 25 anys, excepte que la irrupció d'un virus a escala planetària que ningú no s'esperava ha precipitat una transició d'hàbits i mitjans: ha fet perdre de cop un terreny als «vells» que difícilment recuperaran davant dels «nous» en una societat que ha passat pel tràngol d'un confinament i unes restriccions posteriors de mobilitat que l'han enganxada encara més a uns inesgotables brolladors digitals d'entreteniment rutilant, hipnòtic i alienador, que diríem si volguéssim donar un to una mica apocalíptic a la nostra anàlisi. [...] Però potser això no és més que la visió elegíaca d'un *boomer* que se sent molt més a prop del món que retrocedeix que no pas del que emergeix. (p. 270)

Nick Couldry (2021) també sosté que, avui dia, la paradoxa del poder mediàtic es deriva de l'escala global i la velocitat accelerada amb què els mitjans connecten les persones i les coses, i l'encerta quan considera que els mitjans de comunicació potser haurien de començar a exercir com a ecosistema o medi per a una comunitat, més que no pas

com a tecnologies de connexió (p. 13), massa lligades històricament al control econòmic i polític (p. 15): «La qüestió més important, per tant, no és amb qui ens connecten els mitjans, sinó si la connexió intensificada amb els que ja tractàvem abans millora la nostra vida personal» (p. 22). En aquest sentit, Couldry s'adona (p. 53) que les plataformes estan substituint els mitjans de comunicació com a infraestructures de connexió, i ho estan fent de manera més eficaç: en nombre d'usuaris, en tecnologia de processament i classificació de les dades dels seus usuaris, en capacitats per estimular les interaccions... I afirma:

Una vegada, el poder imaginatiu dels mitjans de comunicació —per exemple, la novel·la del segle XIX— es va utilitzar per reduir l'opacitat del món social, per fer més manejable la seva vasta complexitat descobrint-ne els patrons. Però avui el recentment desfermat poder imaginatiu dels processos algorítmics, que opera a les cavernes del món empresarial, està augmentant l'opacitat del món social, almenys per a les persones que es troben al costat receptor de la presa de decisions algorítmiques. Potser el que ens falta és una nova forma de mitjans imaginatius, siguin pel·lícules, novel·les o videojocs, per ajudar-nos a imaginar millor les conseqüències d'aquest món basta en les dades que emergeix. (p. 58)

En resum, Couldry sosté que les funcions dels *mitjans* haurien de ser connectar, representar, compartir i governar el món comú. Però conclou que es dona «un desmantellament de les velles estructures i formes mediàtiques» (p. 85) que ho fa, ara per ara, impossible. Quina ha de ser, doncs, aquesta manera nova de connectar i de representar mons? Com ajudar les comunitats a compartir, a fer en comú? Quina forma han de prendre aquests medis o ecosistemes de comunicació, i quin ha de ser el seu fons?

2.3.2 Novíssims Moviments Socials i Cultura Política Digital

Van dir que organitzaven un «Fòrum dels Pobles». La plaça de Catalunya, a Barcelona, era plena a vessar de ciutadans que alçaven els braços i la veu. «Democràcia Real Ya», «No ens representen», «Els carrers seran sempre nostres» eren lemes que es cantaven una vegada i una altra. Tres anys després de la *gran catàstrofe* del 2008, els indignats de l'Estat espanyol van dir prou un dia qualsevol de maig. Les grans

acampades van donar lloc a les assemblees de barri i van empeltar un munt d'espais col·lectius autogestionats: les anomenades marees, que s'organitzaven per sectors, ràdios col·lectives i moviments de fotoperiodistes, ateneus cooperatius, plataformes per un habitatge digne, associacions per una resistència encriptada i, a Catalunya, un procés constituent que va conduir l'independentisme fins a l'1 d'octubre del 2017... A l'Estat espanyol, alguns, fins i tot, hi van voler veure la fi de la batejada CT, o Cultura de la Transició (Acevedo et al., 2012). El Moviment del 15-M va néixer a recer de les protestes que havien esclatat poc abans als països de la Primavera Àrab i a Grècia i es va estendre com una taca d'oli a altres ciutats del planeta, com Nova York. Una veu feta de moltes veus rugia: «Indigneu-vos!» (Hessel, 2012).

Semblava que la comunicació de xarxes, amb aquella blogosfera incipient, havia propiciat, per fi, el *canvi* que els intel·lectuals crítics havien vaticinat des de principis dels dos mil: gràcies a la nova esfera mediàtica, la ciutadania recuperaria les formes d'organització de les classes populars contra les desigualtats i aprendria a polititzar el seu malestar en els marges. Mentre que autors com Javier Díaz Noci (2004) o Ramón Salaverria (2005) veien confirmades les seves tesis, en què celebraven el ciberespai, amb els seus hipertextos i les seves interfícies, com el gran catalitzador d'una nova consciència ciutadana, les intuïcions de Carlos Zeller (2001) semblaven acomplir-se. Zeller havia assegurat tan sols una dècada abans que, en un context de financerització creixent i descrèdit global, era urgent un canvi profund i definitiu en els mitjans de comunicació que, tard o d'hora, conformaria la veu d'una societat veritablement democràtica (p. 140): en primer lloc, assegurava, «se ha de producir un cambio radical en el *método de trabajo* de los periodistas»; en segon lloc, el periodisme havia d'explorar «nuevas formas periodísticas que sirvan para elaborar una información compleja, capaz de dar cuenta de las causas y de los efectos»; i, en tercer lloc, «el campo periodístico ha de ser un espacio adecuado para la formación de la voz de los distintos grupos sociales, más allá del lugar que éstos ocupen en la estructura social y en la estructura de poder». I afegia:

La perspectiva de cualquier transformación significativa en el campo periodístico, y en el lugar que ocupa el periodismo en la vida pública y en la sociedad, está condicionada por la necesidad de un cambio social profundo. Un cambio que tenga como contenido la valoración de la información como un bien público,

así como una redefinición del periodismo, de tal forma que el objeto fundamental del trabajo periodístico, en esta nueva concepción, sea hacer comprensible los hechos sociales, políticos, económicos, culturales que marcan la vida social al mayor número posible de personas. Esto implica, además, desarrollar la noción de cultura periodística o comunicativa, en un sentido parecido al de cultura económica y cultura política, es decir, como un espacio constitutivo de la estructura ideológica y simbólica de la sociedad en donde existen valores socialmente compartidos junto a otros valores en formación que son objeto de pugna entre los distintos grupos sociales. (p. 123)

Efectivament, en la construcció de la cultura política de les democràcies occidentals, els *mass media* van jugar, durant tota la modernitat, un rol constitutiu, tal com hem explicat en l'apartat anterior, a través del que alguns autors com John B. Thompson (1998) s'han vingut a anomenar *mediatització*. «Si “el hombre es un animal suspendido en tramas de significado que él mismo ha urdido”, como Geertz remarcó en cierta ocasión, entonces los medios de comunicación constituyen las ruelas del mundo moderno y, al utilizar estos *media*, los seres humanos se convierten en fabricantes de tramas de significado para consumo propio» (p. 26), afirmava Thompson, que recordava que la posició que un individu ocupa dins d'un camp —«un sistema de relaciones de fuerza» (Bourdieu, 2001, p. 31)— està íntimament relacionada amb el poder que posseeix, és a dir, amb la «capacidad para actuar de acuerdo a la consecución de los propósitos e intereses de cada uno, y la capacidad de intervenir en el curso de los acontecimientos y de afectar sus resultados» (p. 29). Segons Thompson hi ha, almenys, quatre menes de poder que es poden exercir: l'econòmic, el polític, el coercitiu i el simbòlic. I, d'aquest últim, detallava: «Mientras que la actividad simbólica es una característica penetrante que se expande por doquier de la vida social, existe, a pesar de ello, un conjunto de instituciones que han asumido un papel histórico particularmente importante en la acumulación de los medios de información y comunicación» (p. 34-35).

Entre elles, Thompson enumerava les institucions religioses i educatives i les indústries culturals i mediàtiques. Alhora, precisava que aquestes institucions simbòliques, tal com afirmava Pierre Bourdieu (2001, p. 63-67), transmetien, produïen i acollien contingut simbòlic, és a dir, *capital cultural*, i acumulaven prestigi i reconeixement pel fet de

fer-ho, o *capital simbòlic*, gràcies als mitjans de comunicació, el seu gran recurs de difusió. Segons Bourdieu (p. 24), això és així perquè en la *fabricació* de la llengua hi ha una dominació simbòlica que, en el capitalisme, és auspiciada i promoguda pel mercat. Lògicament, Thompson suggeria que, «si los *media* han alterado nuestro sentido del pasado, también han creado lo que podríamos llamar “experiencia mediática” (*mediated worldliness*): nuestra percepción de que el mundo existe más allá de la esfera de nuestra experiencia personal, y de que la percepción de nuestro lugar en este mundo está cada vez más mediatizada por las formas simbólicas» (1998, p. 56). Aquesta recepció, que durant dècades vam convertir en una activitat rutinària, havia eixamplat els nostres horitzons temporals i espacials, i el sentiment de pertinença a una comunitat, perquè ens obligava a un exercici d'interpretació constant —«Ganar un horizonte quiere decir siempre aprender a ver más allá de lo cercano y de lo muy cercano, no desatenderlo, sino precisamente verlo mejor integrándolo en un todo más grande y en patrones más correctos», escriurà Gadamer (1975/1999, p. 375)—. Precisament inspirat per Gadamer, Thompson assegurarà que «la recepción de los productos mediáticos es fundamentalmente un *proceso hermenéutico*» (p. 64).

Tanmateix, aquesta tasca *emparauladora* del periodisme a través dels mitjans de comunicació, que ens havia permès entendre la vida pròpia com un trajecte hermenèutic que anàvem interpretant i que, col·lectivament, bastia l'opinió pública i la cultura política de les comunitats, s'ha anat esmicolant a la mateixa velocitat que ho han fet les estructures que la sostenien, malgrat les idees fèrtils d'investigadors com Zeller (2001) i dels moviments socials que emergirien després de la gran crisi del 2008. No és casual que Almond i Verba (1963) iniciessin *The Civic Culture* demanant-se si, després de les dues guerres mundials, Europa aconseguiria trobar una forma de democràcia que s'ajustés a la seva idiosincràsia, i que aquesta mateixa pregunta encara tenalli els pensadors d'avui dia.

Ambdós autors ja s'adonaven a la dècada dels seixanta del segle XX que la política estava canviant massa de pressa, molt més del que la ciència política era capaç de pensar nous instruments per al bé comú, i l'encertaven quan afirmaven que «if there is a political revolution going on throughout the world, it is what might be called the participation explosion» (p. 2). A més, creien que, en aquell moment, els estats

començaven a considerar la ciutadania com un actor rellevant per a la política i que cada vegada hi havia més joves que reclamaven incidir en les seves comunitats. I, tanmateix, eren ben conscients que, mentre s'estava gestant aquesta explosió de la *participació* que acabaria d'esclatar amb el nou segle, les dues opcions amb què tradicionalment s'havia bastit el debat públic, la democràtica i la totalitària, restaven encara massa «uncertain» (p. 3). Fins i tot, arribaven a considerar el naixement d'un model que fusionés ambdues perspectives.

En aquest sentit, Almond i Verba apuntaven que la democràcia necessitava, més enllà de la constitució formal de les institucions clàssiques —amb el sufragi universal, el *sistema* partitocràtic i les eleccions de torn—, una cultura política consistent que, malgrat això, no es transmetia com era d'esperar en els països de tradició occidental. Els autors argumentaven que els grans ideals democràtics, com la llibertat i la dignitat, continuaven inspirant la ciutadania, però, en canvi, la política i la cultura cívica —és a dir, la manera com les elits prenen les decisions; les normes i actituds de la classe política i la ciutadania; i la relació que estableixen govern i comunitat— eren massa difuses. «Thus the image of the democratic polity that is conveyed to the elites of the new nations is obscure and incomplete and heavily stresses ideology and legal norms. What must be learned about democracy is a matter of attitude and feeling, and this is harder to learn» (p. 4), defensaven.

Alhora, Almond i Verba consideraven que el debilitament en què es trobaven aquestes democràcies tenia la causa en «a polity in which authoritarian bureaucracy predominates and political organization becomes a device for human and social engineering» (p. 4). Els autors advertien que les elits polítiques sostenien aquesta burocràcia autoritària perquè no tenien prou present els perills que això suposava per a la cultura cívica de les democràcies, que implica empatia, diàleg i encontre, i no una gestió tecnològica i científica (p. 5) com la que estaven promovent. De fet, és així com definiran la cultura cívica: «A product of a series of encounters between modernization and traditionalism —encounters sharp enough to effect significant change but not so sharp or so concentrated in time to create disintegration or polarization» (p. 5). Ens sembla rellevant recuperar aquesta definició, perquè obre la porta a una reflexió sobre si la cultura digital reforça una cultura cívica tal com la descrivien Almond i Verba i tants altres politòlegs, o si, per contra, l'ha acabat de dinamitar. En concret, ambdós

autors prenen com a exemple Gran Bretanya, que havia aconseguit, abans que els Estats Units i de manera més evident que l'Europa continental, fer emergir «a pluralistic culture based on communication and persuasion, a culture of consensus and diversity, a culture that permitted change but moderated it» (p. 6).

Més endavant, assenyalaven que «theorists of democracy from Aristotle to Bryce have stressed the democracies are maintained by active citizen participation in civic affairs, by a high level of information about public affairs, and by a widespread sense of civic responsibility» (p. 9). És aleshores que proposen la primera definició extensa de *cultura política*. Si bé és cert que, des de Tocqueville fins a Aaron Wildavsky, altres autors havien suggerit que la cultura d'una societat influeix directament en el seu sistema polític, i viceversa, per a Almond i Verba el concepte no tenia per què estar vinculat a un sistema polític, sinó, sobretot, a una identitat cultural individual definida per factors psicològics (p. 11) —cognitius, afectius i avaluatius, que es refereixen a coneixements, sentiments i judicis sobre el sistema polític—: «The term “political culture” thus refers to the specifically political orientations —attitudes toward the role of the self in the system» (p. 12). Per a ambdós autors, els mitjans de comunicació, com els partits polítics o els grups d'interès, són estructures essencials per convertir les demandes individuals en polítiques. Això no obstant, aquesta definició serà criticada, per massa individualista, pels mateixos autors i per intel·lectuals posteriors, als quals devem definicions més complexes que marcaran el debat durant dècades.

John Street (1994) repassa algunes d'aquestes definicions, moltes d'elles recollides a l'obra col·lectiva *The Civic Culture Revisited* (Almond i Verba, 1980), i vincula la cultura política amb el debat sobre els efectes dels *mass media* en el comportament de les comunitats. També s'adona que tota cultura política, si vol ser indispensable, ha de traduir-se més eficaçment en l'esdevenir d'aquestes comunitats del que proposen l'Escola Crítica i l'Escola funcionista o racionalista. Street recorda que autors com Brian Barry (1970/1988) o Carole Pateman (Almond i Verba, 1980, p. 57-102) suggerien que Almond i Verba forçaven una divisió entre cultura política i sistema polític massa imprecisa i criticaven que només la seva idea de cultura cívica encaixés amb la democràcia, que també definien de manera massa impressionista. A més, aquests autors consideraven que la cultura política no és ben bé

la causa d'un sistema polític, sinó més aviat el seu efecte. Des de l'Escola Crítica, politòlegs com Jerzy J. Wiatr (Almond i Verba, 1980, p. 103-123) criticaran que Almond i Verba no relacionin la realitat socioeconòmica amb les institucions polítiques. En resum, per a Street, l'obra d'ambdós autors «offers intriguing correlations between attitudes and educational attainment, which suggest the possibility that political culture is 'produced' by the combined action of individuals and institutions. But it does not explain how this happens» (p. 101). Finalment, pensadors com Arend Lijphart (Almond i Verba, 1980, p. 37-56) també ajudaran a precisar la definició des d'una perspectiva interpretativa. Així, Lijphart considerarà que la cultura política aplega un conjunt d'imatges, símbols, mites i tradicions que permeten els individus donar sentit a les seves creences polítiques (p. 38). Aquest ordre flexible de creences, al seu torn, ajudaria la ciutadania a interpretar i teixir nous relats i noves narracions. En conseqüència, la cultura política es difondria en el viure quotidià, tal com reclamen autors com Martín-Barbero (1991) o García Canclini (1989), a qui ja hem esmentat en l'apartat anterior quan definíem el terme cultura.

Aquesta idea de cultura política també la compartirà Lawrence Grossberg (1992) a *We Gotta Get Out of this Place*, en què reivindicarà la manera com les cultures populars —concretament la música *rock*— teixeixen relacions que constitueixen actes de resistència política i d'emancipació. Ho farà a partir dels estudis culturals i d'autors com Raymond Williams (1994), a qui també hem citat en l'apartat anterior. Per a Grossberg, l'explosió de les cultures populars no es podria entendre sense els *mass media*, malgrat que aquests no han considerat mai que la seva tasca de transferència fos la més important. Per contra, assenyalava Grossberg, els mitjans de comunicació «were used in this way largely for two economics purposes: to maximize the profits of the emergent cultural industries (many of the companies were already involved in the production of both the technology and the programming); and to help create an economy based on mass consumptions and ever-expanding demand» (p. 38). I, malgrat tot, permetran introduir aquestes cultures populars en la quotidianitat.

En aquest sentit, Grossberg pensava que hi havia dos malentesos, pel que fa a la comunicació en les cultures populars, que calia desmuntar: el primer, considerar la comunicació com la diferència que hi ha entre individus, precisament perquè aquest pressupòsit ha anat

fragmentant les audiències; i el segon, creure que la comunicació és una mediació entesa tan sols com a interpretació dels significats discursius, perquè descuida l'anàlisi de la vida mateixa, és a dir, la manera com aquests discursos afecten les pràctiques culturals (p. 51). En un llibre posterior, Grossberg (2010) detalla encara més aquesta descripció.

Des del postestructuralisme, l'autor també criticarà com el concepte d'*estructura*, clàssic, rígid i lineal, ha articulat aquestes pràctiques culturals amb les comunitats a través dels mitjans de comunicació. Per això, l'autor posarà en valor el concepte de *rizoma* que desgranen Deleuze i Guattari (1980/2010) —múltiple, desterritorialitzat i discontinuu—, contra les jerarquies verticals i els centres irradiadors de poder que sovintegen en les *estructures* modernes. De fet, Grossberg s'adonarà aviat que, en un món cada vegada més global, s'estan imposant estaments de poder molt més sofisticats que caldrà combatre també des de l'ambigüitat. És en aquest sentit que Deleuze i Guattari proposen traçar i descriure la cultura d'una manera molt més complexa, perquè consideraran que els pensadors han analitzat les relacions comunitàries amb una visió massa lineal i dicotòmica, molt pròpia de l'ordre clàssic burgès, mentre que, en canvi, el món s'ha anat enredant en un caos que no sabem desentortolligar. En les intuïcions de Deleuze i Guattari endevinem de quina manera s'estructurarà la malla algorítmica que ens governa avui dia, tal com reprendrem en el pròxim capítol. És així que, per tal d'entendre aquest nou funcionament caòtic del món globalitzat i per tal de navegar-lo, suggeriran el terme *rizoma*. Tanmateix, no ha estat gens fàcil per a la ciutadania traduir aquestes idees, sovint expressades de manera lisèrgica i confusa, en un fer i un esdevenir concrets que afectin la vida individual i col·lectiva.

En aquest sentit, és interessant observar com els moviments socials han intentat combatre aquest ordre clàssic burgès durant tot el segle XX, especialment els darrers vint-i-cinc anys. I és també rellevant analitzar com els mitjans de comunicació els han afectat i han exercit, en alguns casos —la majoria—, de dics de contenció; i, en altres —un contrapoder minoritari—, s'hi han inspirat per repensar la seva tasca. Així és com politòlegs com Alain Touraine (1985), Alberto Melucci (1988) o Claus Offe (1992) descriuran la trajectòria dels anomenats *nous moviments socials*, nascuts a la dècada dels seixanta i setanta del segle XX, fins als batejats com a *nous-nous moviments socials*, sorgits a finals dels noranta amb les lluites antiglobalització. A partir de la segona

dècada dels dos mil, aquests nous-nous moviments socials han mutat, efectivament, en el que anomenarem *novíssims moviments socials*, que estan alterats per les lògiques de la cultura digital i reivindiquen, no tant lluites contra les desigualtats de les classes populars, sinó *respostes* a un malestar sociocultural de les classes mitjanes o, més aviat, del nou *precariat*, tal com es va avenir a anomenar Guy Standing (2011):

We may claim that the precariat is a *class-in-the-making*, if not yet a *class-for-itself*, in the Marxian sense of that term. Thinking in terms of social groups, we may say that, leaving aside agrarian societies, the globalisation era has resulted in a fragmentation of national class structures. As inequalities grew, and as the world moved towards a flexible open labour market, class did not disappear. Rather, a more fragmented global class structure emerged. (p. 7)

Mentre que la classe treballadora es definia pel tipus de contracte laboral que tenia, l'especialització dins d'un sector i el sou, i això conduïa a unes lluites col·lectives determinades, Standing justifica que el precariat és «flanked by an army of unemployed and a detached group of socially ill misfits living off the dregs of society» (p. 8). L'autor també recorda que el terme precariat el van començar a emprar sociòlegs francesos els vuitanta del segle XX per referir-se als treballadors temporals o estacionals, mentre que a Itàlia s'emprava més aviat per designar aquells que duïen una vida precària i a Alemanya estarà lligat al concepte marxista de *lumpenproletariat*. Standing recull totes les definicions i proposa que el precariat designi aquelles persones que, en un mercat laboral incert, pateixen la inseguretat laboral, contractual i salarial, no poden millorar les seves habilitats i formació, no obtenen els ingressos mínims per a una vida digna i no els defensa cap veu col·lectiva sindicada que garanteixi els seus drets laborals. Standing ho resumeix de la següent manera:

The precariat can be identified by a distinctive structure of social income, which imparts a vulnerability going well beyond what would be conveyed by the money income received at a particular moment. [...] They are more vulnerable than many with lower incomes who retain traditional forms of community support and are more vulnerable than salaried employees who have similar

money incomes but have access to an array of enterprise and state benefits. A feature of the precariat is not the level of money wages or income earned at any particular moment but the lack of community support in times of need, lack of assured enterprise or state benefits, and lack of private benefits to supplement money earnings. (2011, p. 12)

Com que el precariat no forma part de cap comunitat solidària, sent de manera més intensa l'alienació i la manipulació. Per això, Standing assegura que molts dels treballadors precaris cauen sovint en l'oportunisme, perquè «the precariat knows there is no shadow of the future, as there is no future in what they are doing» (p. 12). Segons Standing, el precariat no té cap compromís moral, és una mena de nòmada urbà, i la majoria dels seus membres ha après que la incertesa és la nova manera de navegar el mercat del treball. L'autor s'adona que, de fet, en aquest mercat laboral es dona cada vegada més una *precarització* de les feines, com abans es donava una *proletarització*, que aboca els treballadors a l'anomia i l'ansietat. Standing radiografia l'origen del precariat (p. 26-28) i l'ubica en l'era de la globalització, entre el 1975 i el 2008, quan emergeix el bloc liderat per l'Índia i la Xina, que altera la relació capital-treball a escala planetària i debilita la resta d'economies hegemòniques. A partir d'aleshores, aquest precariat es consolidarà amb un caràcter propi per mitjà de la flexibilització dels contractes i del desmantellament del sector públic després de la gran crisi.

No obstant això, abans de detallar com aquests novíssims moviments socials, en l'era del precariat, organitzen amb dificultats la presa de consciència en la cultura digital, cal que anem als antecedents. Tal com descriu Offe (1992, p. 164-168), els nous moviments socials van aparèixer als seixanta per l'augment de la participació que havien pronosticat Almond i Verba (1963), i feien ús de formes no institucionals de lluita, com les manifestacions o les vagues, per exigir canvis polítics relacionats amb problemes morals i econòmics —per exemple, l'avortament o la millora de les condicions de treball—. A més, les lluites sindicals i estudiantils, com les del Maig del 68 a França, es caracteritzaven per l'horitzontalitat i la informalitat i per un rebuig dels lideratges, i van aparèixer lligades a pràctiques culturals i intel·lectuals subversives, com van ser, entre moltes altres, el situacionisme i la *nouvelle vague* en l'art i el cinema francès o el New Journalism en el periodisme americà.

Offe vaticinava, com Almond i Verba, que la ciutadania exigia processos de participació democràtica molt més directes que les eleccions i la representació parlamentària i sospitava que desatendre aquestes necessitats acabaria d'enfonsar les democràcies occidentals. Tanmateix, per la coacció que van exercir els governs de la dreta liberal i, posteriorment, pel desmantellament de l'estat del benestar, els nous moviments socials van ser esmorteïts durant els vuitanta —brutalment reprimits per Thatcher al Regne Unit i per Reagan als Estats Units— i part dels noranta (Offe, 1992, p. 83-85). Tot plegat coincideix amb la consolidació de la televisió com a mitjà de comunicació predominant i amb l'advertència de certs pensadors, com Guy Debord (1967/1999) —precisament, figura destacada del situacionisme— o Giovanni Sartori (1998), sobre l'espectacularització progressiva de tots els àmbits de la vida, sobretot de la política, el que impedeix la ciutadania construir una consciència crítica i una cultura política sòlida. Sartori descriu amb el terme *homo videns* aquest individu que, en l'anomenada videosfera o era de les pantalles, se sent impulsivament atret per la visualitat, la superficialitat i l'emocionalitat desenfrenades:

La televisión —como su propio nombre indica— es 'ver desde lejos' (tele), es decir, llevar ante los ojos de un público de espectadores cosas que puedan ver en cualquier sitio, desde cualquier lugar y distancia. Y en la televisión el hecho de ver prevalece sobre el hecho de hablar, en el sentido de que la voz del medio, o de un hablante, es secundaria, está en función de la imagen, comenta la imagen. y, como consecuencia, el telespectador es más un animal vidente que un animal simbólico. (p. 26)

Al voltant d'aquesta espectacularització, a la dècada dels noranta es consolida gradualment una nova forma de professionalitat política lligada a la sobreactuació mediàtica, tal com asseguren Jay Blumler i Dennis Kavanagh (1999) a l'assaig *The Third Age of Political Communication*: «Not only are the avenues of political communication multiplying in a process that is becoming more diverse, fragmented, and complex, but also, at a deeper level, power relations among key message providers and receivers are being rearranged; the culture of political journalism is being transformed; and conventional meanings of "democracy" and "citizenship" are being questioned and rethought» (p.

209). Així, segons ambdós autors, mentre que en un primer moment, tot just després de la Segona Guerra Mundial, es va donar una edat d'or dels partits polítics; en una segona etapa, a partir de la dècada dels seixanta, precisament amb l'expansió de la televisió, la ciutadania es mostra més oberta a intervenir en el debat polític, però, per contra, rep a canvi una dieta comunicativa cada vegada més pobre. Finalment, en una tercera edat, amb la proliferació de les primeres xarxes digitals, preval la sobreabundància i l'acceleració, es prioritza el conflicte i s'esquinça definitivament la cultura política de les democràcies occidentals.

Blumler i Kavanagh (p. 210-211) sostenen que, a més, la comunicació política ha propiciat un seguit de canvis exògens que han exagerat els diversos problemes de govern que les democràcies arrossegueu *ad origine*: primer, una *modernització* imparabile, és a dir, una fragmentació de l'organització social, dels interessos i de les identitats; segon, una *individualització* progressiva que enlaira el consum i el conformisme; tercer, una *secularització* que redueix l'estatus i l'autoritat política; quart, una *economització*, que subordina l'agenda pública als interessos del mercat; cinquè, una *estetització* que incrementa la preocupació per la imatge i els estils de vida; sisè, una *racionalització* creixent, que burocratitza tots els àmbits de la vida; i, finalment, una *mediatització* que situa en el centre del debat l'aparença i la comunicació més banals. D'aquesta manera, en l'era de la sobreabundància informativa i la vigilància panòptica foucaultiana, el debat polític esdevé més superficial i fragmentat, menys reposat i contextualitzat; i es consolida una banalització de la cultura política sense precedents, tal com referma Nereida Carrillo (2013) a *El Periodismo Volátil*, de la mà d'uns mitjans de comunicació que han difós discursos basats en el consum global, en lloc de vertebrar les societats.

Blumler i Kavanagh assenyalen que tot plegat conduirà, inevitablement, a subordinar les polítiques públiques als imperatius de les campanyes electorals basades en l'entreteniment, a dubtar de qualsevol mecanisme de rendiment de comptes, a afermar la indiferència, l'escepticisme i la desconfiança i, finalment, a enaltir els populismes i centrifugar la pluralitat i la diversitat. I conclouen:

Both politicians and journalists apply the new techniques in order to research and respond to the audience. But what are they listening to —in terms of quality and usefulness for policy and decisions? At the same time, there is a clear potential in the new

system for independently extending and deepening citizenship, providing for popular «voice» and feedback through talk shows, phone-ins, discussion programs, citizen juries, and cyber politics. It is as if yet another boundary is being transgressed, between representative and direct democracy. The field is thus open for political theorists to devise fresh models of democracy suited to this complex third age of political communication. (1999, p. 226)

No és fins a finals dels noranta i principis del segle XXI que ressorgeixen les reivindicacions ciutadanes, motivades pel naixement i la difusió d'Internet, aquesta vegada organitzades a escala planetària per lluitar contra les decisions del G-20. Així neixen els anomenats nous-nous moviments socials, tal com detalla María Dolores Montero (2001). La investigadora sosté que, mentre les grans institucions internacionals, com el Banc Mundial o el Fons Monetari Internacional, dirigiran l'opinió pública per legitimar les seves propostes liberals, sobretot després de l'atemptat de les Torres Bessones de Nova York el 2001, que causarà un trauma profund en la memòria col·lectiva d'Occident, i, posteriorment, amb les grans retallades a què es veuran abocats els estats, alhora emergiran nous interlocutors que lluitaran contra aquesta hegemonia discursiva:

[...] los nuevos movimientos sociales, articulados fundamentalmente a través de las ONG y organizados a escala internacional, han elaborado sus discursos como representantes de la sociedad civil de la futura comunidad mundial. Sus repetidas llamadas a la opinión pública mundial tienen el objetivo de legitimar su discurso y también su posición como un nuevo actor emergente en la esfera internacional. (p. 119)

Els acòlits de les teories *neocon*, que aconsellaven a la política alliberar l'economia de la intervenció estatal per evitar un descrèdit més gran, no només van causar encara més desprestigi, com argumentava Offe (1992, p. 164-165), sinó que van originar una desconfiança abismal en la democràcia, perquè aprofundien en la idea que la política i els processos d'elecció parlamentària no són més que una façana que oculta els veritables interessos de l'economia global. Per això, Offe pronosticava un escenari dramàtic per al desenvolupament polític de les

societats occidentals, dirigit per uns analistes i unes elits conservadores que consideraven que el nou cicle polític estava viciat i era perillós, motiu pel qual s'havia de sufocar tota participació ciutadana.

Els nous-nous moviments socials, que es desplaçaven d'Itàlia a Brasil i de Brasil als Estats Units, eren una sort de David contra Goliat: van aconseguir fer visible el malestar contra els mecanismes del mercat globalitzat, però no van inferir prou en les polítiques concretes dels estats, especialment en aquelles mesures que perpetuaven les desigualtats nord-sud. Per tal de no ser desplaçada del tot, l'esfera política jugarà durant anys al gat i la rata, i anirà cedint poder a les grans multinacionals, que els nous-nous moviments socials amb prou feines aconseguiran erosionar. Davant la impossibilitat d'esfondrar des de dalt el castell de cartes que és la mundialització, els nous-nous moviments socials evolucionaran del combat contra els mercats i les oligarquies transnacionals cap a l'organització de lluites que puguin obrir escletxes en l'àmbit local i per a les minories que veuen els seus drets amenaçats, com els moviments LGTBIQ+, feministes, antiracistes o ecologistes.

Especialment, a l'Estat espanyol la presa de consciència esclata el 2004 amb l'atemptat jihadista de l'11-M a l'estació d'Atocha de Madrid per reclamar la fi de la Guerra d'Iraq. Un SMS que esdevé viral i que acaba amb l'imperatiu «Pásalo» desmuntarà de cap a peus el discurs difós pels mitjans de comunicació tradicionals, que animaven a creure que era ETA qui havia provocat l'atemptat. Gràcies a aquell gest aparentment trivial, el partit socialista de José Luis Rodríguez Zapatero obtindrà la victòria en les Eleccions Generals d'aquell mateix any. A Catalunya, Espai en Blanc, nascut el 2002, és també un gest radical que explica aquest context, tal com narren els filòsofs Marina Garcés i Santiago López Petit (2006):

Pero más allá de constatar la crisis de los discursos postmodernos, lo urgente es empezar a entender qué ocurre. Los medios de comunicación, con la velocidad de sus titulares, cortan las secuencias y aumentan la sensación de discontinuidad. Seattle, Praga, Génova, el 11-S, el movimiento mundial contra la guerra de Irak, el 11-M, la posterior toma de las calles y el giro electoral en España, las recientes elecciones regionales francesas, etc. ¿Son nombres y fechas recogidos al azar, yuxtapuestos con la misma arbitrariedad que los animales de la enciclopedia china del cuento de Borges? ¿O hay algún hilo rojo

que los une, que resuena en todos ellos? Si así es, ¿en qué consiste?

La ciutadania aprèn aleshores a indignar-se, a manifestar i organitzar els anhels de participació per millorar una democràcia que intueix que està malferida. Però serà la gran crisi del 2008 el catalitzador definitiu d'aquest canvi. La transversalitat i profunditat d'aquesta desafecció ciutadana, que es va fer permeable a totes les capes socials, va tenir el punt de màxima visibilitat amb la irrupció del 15-M el 2011. Algunes de les nocions que caracteritzen aquesta nova cultura política cristal·litzen en la voluntat de compartir el coneixement que la cultura lliure aviva. Aquesta necessitat de construir espais de diàleg cívic va ser afavorida, sense cap dubte, per les relacions que possibiliten el ciberespai i Internet, com ja hem dit al principi d'aquest capítol. Les característiques de les comunicacions digitals, propenses a l'horitzontalitat, impulsen l'anonimat i formes de representació més enllà dels lideratges, tal com recorda l'escriptora i activista Belén Gopegui:

En algún momento llegaron los ordenadores. Al principio la conexión de la pantalla era tan imaginaria como la del papel: un teclado, impulsos eléctricos y una persona completamente sola en su habitación. Luego vino internet y hoy, incluso con los navegadores apagados, la conexión habita el aire y una realidad constantemente retransmitida forma parte de la respiración; no es un marco, son ondas que interaccionan, quienes en la CT literaria se niegan a verlas existen en ellas y entre ellas de todos modos. Internet ha aumentado la movilidad social porque el nivel de inversión para montar un negocio contando con la red es, o puede ser, menor; también para montar un negocio cultural. Siguen haciendo falta ritos de paso, pero no tantos. Mientras dure la neutralidad de la red cualquier voz puede, en teoría, abrirse camino [...]. (Acevedo et al., 2012, p. 212)

Per l'herència i la influència de teòrics com Bourdieu o Debord, s'imposa cada cop més la necessitat d'autogestionar les pràctiques polítiques i de generar espais de coaprenentatge que donin més flexibilitat al debat públic. És per això que els novíssims moviments socials desplacen el lloc del debat públic, que fins aleshores havia estat capitalitzat pels *mass media*, i el resituen a les places de les ciutats i al

ciberespai per generar xarxes de coneixement, teixir formes d'interrelació i permetre a la ciutadania un intercanvi més espontani. Totes aquestes idees, que enllacen amb la idea de la societat postcapitalista que descriu Peter Drucker (1993), busquen, al capdavant, una forma d'organització que potencia el capital cultural i simbòlic per sobre del capital econòmic: «Que el conocimiento se haya convertido en “el” recurso más bien que un recurso es lo que hace a nuestra sociedad postcapitalista. Cambia fundamentalmente la estructura de la sociedad. Crea una nueva dinámica social. Crea una nueva dinámica económica. Crea una nueva política» (Drucker, 1993, p. 62-63). En el seu origen, aquests novíssims moviments socials s'inspiraran també en les lògiques de codi obert i de la cultura lliure impulsades per autors com Lawrence Lessig (2004) i Richard Stallman (2004), que critiquen la mercantilització de l'esfera pública, que ha quedat obsoleta amb les noves formes de comunicació i Internet.

Si fins a la dècada dels noranta, els autors recalquen la importància dels *mass media* en la construcció i difusió de la cultura política (Pekonen, 1987; Thompson, 1998), a partir d'aleshores es gesta un canvi en la balança discursiva a favor de les incipients xarxes socials. Però, què passa quan els grans mitjans de comunicació de masses deixen de vehicular el discurs polític a la ciutadania? O, per plantejar la pregunta d'una altra manera: què ocorre quan la ciutadania deixa de recórrer només als *mass media* per narrar-se políticament? Si entenem, com escrivia Grossberg (1992), la cultura política com aquells fenòmens simbòlics que circulen en el món social i que s'entrellacen amb les relacions de poder, en quin lloc i on es produeixen ara aquests vincles?

No és cap secret que aquests novíssims moviments socials neixen mirant amb escepticisme el que difonen els grans mitjans de comunicació. I tampoc és cap secret el debilitament de la indústria mediàtica, que ha arrossegat el periodisme al seu fangar, tal com hem descrit unes pàgines més amunt. La funció vertebradora que s'atribuïa als mitjans de comunicació es posa especialment en dubte amb l'aparició de noves àgores, espais de trobada i de debat en el ciberespai que, de mica en mica a partir dels dos mil, transformen les esferes pública, privada i íntima. En aquest sentit, Remedios Zafra (2010) assegura a *Un Cuarto Propio Conectado* que «ya Derrida advirtió un carácter revolucionario de la Red al plantear frente al poder del capital una rebelión de las pantallas de ordenador a través de Internet. Si a la

pantalla en red unimos el distanciamiento crítico y el espacio público-privado generado por el cuarto propio conectado y su potencial para la concentración y la alianza con los otros, la capacidad política es transgresora» (p. 169). També Felix Stalder (2011), que havia contribuït a descriure la societat xarxa (Castells, 2006) i uns anys després descriurà la condició digital (2017), recorda en un reportatge a *Le Monde Diplomatique* que els blogs i l'anomenat periodisme ciutadà «aparecieron durante un tiempo como el relevo de estructuras mediáticas obsoletas. Aunque el cambio anunciado no se ha producido, la esfera pública experimenta, sin embargo, una lenta transformación. Actores diferentes surgen y enriquecen la oferta» (p. 8).

Perquè, si abans eren els *mass media* i tota la indústria cultural els que lideraven la construcció simbòlica de la societat, de mica en mica han anat perdent àmbits de control, poder i vigilància en favor de les xarxes socials i les plataformes d'última fornada. Això no obstant, ben aviat ens vam adonar —de la mà d'autors com Morozov (2011) o Astra Taylor (2014)— que ni Twitter ni Facebook ni Google ni Whatsapp van tenir el pes que els entusiastes de Silicon Valley han volgut fer creure que tenien en la Revolució Verda (2009) ni en la Primavera Àrab (2010-2012) ni en el Moviment dels Indignats (2011) ni en el d'Occupy Wall Street (2011). Què passa quan les dades i el coneixement de la ciutadania recauen en unes plataformes, l'únic objectiu de les quals és refinar aquesta informació per vendre-la a d'altres? Què passa quan la mediació simbòlica i cultural ja no és en mans de disciplines com l'art o el periodisme, sinó de l'economia de mercat algorítmica? La construcció de *realitat* i *veritat* dels mitjans industrials queda debilitada per aquestes plataformes. També l'experiència de l'alteritat es transforma per sempre.

Si en un principi aquests novíssims moviments socials semblava que podien recuperar la idea del *ciutadà influent* d'Almond i Verba (1963), la realitat és que el voluntariat substituirà a poc a poc la militància i que les lluites compartides i interseccionals s'aniran disgregant en un *totum revolutum* a les xarxes socials a cop de *hashtag*, que desactivarà tota acció política per la profusió de missatges pedestres de bones intencions. El #MeToo o el #BlackLivesMatter en són exemples paradigmàtics. Al documental *What Is Democracy?* (Taylor, 2018), Delaney Vandergrift, una jove de dinou anys, s'esforça per comprendre què la mou a continuar lluitant pels drets de la comunitat afroamericana als Estats Units, i marca un punt d'inflexió en les

protestes per l'assassinat de Keith Scott el 2016. Amb certa resignació, diu a càmera: «Me asking for my human rights is offensive to a group of people in this country and it's so offensive that they would take my life. Me asking for my rights means that I get to be brutalized by the police». Minuts més tard, Vandergrift confessa:

We've still got the 60s issues. They're still there, but now the state and the capitalists have built all of these structures to keep us from getting in and they've locked the door fifty times over. And we thought that getting the vote was the key. We thought that going to school with these people was the key. And we keep trying to figure out what these keys are but they are not opening the door to liberation. Black books still aren't free and we keep trying and we keep trying. So what's next? Do we keep asking? Do we keep voting? Do we take what's ours? What do we do? (Taylor, 2018)

El testimoni de la filòsofa Angela Davis que apareix a continuació no deixa dubte: «We have to abolish rather to fix the system. The system cannot be fixed». Davis defensa que l'abolició de lleis injustes no implica el desmantellament de la democràcia i que cal crear institucions noves per a una societat democràtica diferent. Les idees de Davis són reforçades per l'exportaveu del govern grec Zoe Konstantopoulou. L'estadista resumeix com les assemblees a les places gregues van propiciar la victòria, a les eleccions del 2011, del partit d'esquerres liderat per Alexis Tsipras, que va convocar un referèndum per decidir el futur del país, que en aquell moment havia fet fallida. En el sufragi, el 62% de la ciutadania va elegir no acceptar les retallades que els creditors europeus exigien. Tanmateix, vuit dies després del referèndum, el govern grec les va imposar contra la voluntat expressada a les urnes. «It's very important for societies to realize that it's time to fight against this kind of new tyranny which is attacking the people and democracy through economic and banking means», avisa Konstantopoulou. Tal com reconeix el filòsof Cornel West al mateix documental, «This is a human affair and it means from the very beginning that it is a global affair. There's something powerful about that because it means all of these arbitrary boundaries, all of these lines of demarcation, these walls that separate, are shattered».

El novembre del 2019, després d'un mes llarg de protestes violentes al carrer, un grup de joves de la Universitat de Barcelona va ocupar de nou la plaça de Catalunya. Exigien que els polítics catalans culminessin el procés independentista que havia esclatat amb el 15-M, i que va guanyar el Referèndum de l'1 d'octubre del 2017. Però les joventuts dels partits polítics van intoxicar l'ambient, amb sospites d'espionatge i la desaparició dels diners de la caixa comuna, fins que la policia els va desallotjar. Dos mesos després, la pandèmia de la covid-19 va assolir el planeta, i les plataformes digitals van aprofitar el moment per espremer al màxim el llarguíssim confinament... Així que, venint d'aquesta història de descrèdits en els mitjans de comunicació i la cultura política, encara queda alguna possibilitat d'organitzar un espai on narrar-nos simbòlicament? I, si el ciberespai ha estat finalment segrestat per les grans plataformes, quin horitzó ens queda i quin paper pot jugar el periodisme com a disciplina emancipadora i vertebradora de comunitats?

2.3.3 Precarietat i Entusiasme: l'Explotació dels Periodistes

Pensem en el periodista explotat, en l'artista indigent. Imaginem-lo envoltat de cables, de menjar porqueria, ressec i florit, i de llaunes, com un d'aquells éssers que habiten les escombraries a *Esperant Godot* (Beckett, 1952/2020), o millor, com si un d'aquells éssers hagués abandonat el tedi i s'hagués entregat a l'anomia del gest incessant. Ara és un individu amb la cara il·luminada per la pantalla, que emet en *streaming* una xerrameca amuntegada a sobre d'un narcisisme cada vegada més enganyós i inhumà. Així són els creadors culturals en l'era del digital, segons Zafra (2017). Guy Standing (2011, 2014) va batejar amb el nom de *precariat* aquesta amalgama heterogènia de treballadors en condicions d'explotació en el capitalisme postfordista. L'expressió ha fet fortuna. La inseguretat crònica; l'allunyament de les velles normes laborals; la sensació constant de transitorietat; un accés incert a l'habitatge i les prestacions; la inestabilitat, no només laboral, sinó també emocional, que ens condemna a la dependència; i una sobrequalificació per als treballs als quals s'opta. Aquests són alguns dels trets que enumera Standing, un rere l'altre, fent i desfent la identitat confusa del precariat.

L'autor ens adverteix que això es tradueix, irremeiablement, en una desintegració dels valors comunitaris, com la reciprocitat o la

solidaritat, alhora que s'abandona tot compromís polític. Standing també afirma que el precariat no pot comprendre la vida pròpia amb un temps íntim i espera, a qualsevol hora del dia o de la nit, ser interpel·lat per al treball. «El precariado es una clase-en-formación, en el sentido de que sus miembros tienen distintas relaciones de producción, relaciones de distribución (fuentes de ingresos) y relaciones con el Estado, pero todavía carecen de una conciencia común y una visión común de lo que hay que hacer con respecto a la precariedad» (2014, p. 35), assenyala l'autor, que considera que si el precariat és perillós és, precisament, «porque todavía está en guerra consigo mismo» (p. 35), i perquè és una combinació explosiva d'angoixa, alienació, aïllament i còlera, estrès, incertesa, mercantilització i frustració.

Lo que ha surgido en la era de la globalización podría llamarse democracia utilitarista. Sin valores de clase o ideas sacadas de la lucha de clases como guía, los políticos y los viejos partidos han recurrido a una política mercantilizada que no aspira más que a dar con la fórmula de seducir a una mayoría, a menudo designada como «la clase media». (2014, p. 13)

Per primer cop a la història contemporània, anuncia Standing, la classe política ha estat disposada a debilitar els drets de la seva ciutadania, i no només dels forans, estrangers i apàtrides de tota mena i condició. Segons l'autor, des dels setanta del segle XX, s'ha anat gestant una edat del desarrelament, en què el contracte laboral ha envaït l'*estatus* i la justícia social ha quedat subordinada als preus que marca el mercat. Standing torna a fixar el 2008 com l'any en què tot canvia i s'imposa l'anomenada *era de l'austeritat*: cauen els salaris i els llocs de treball i creixen l'atur, la pobresa i les desigualtats. Per mantenir el poder dels estats davant de la tecnocràcia globalitzada, «los gobiernos sellaron un pacto fáustico con sus poblaciones al tiempo que se echaban fatalmente en brazos del capital financiero» (2014, p. 38). Això ha desencadenat un esfondrament de l'estat burgès clàssic en cinc etapes: la fiscal, la distributiva, l'existencial, l'ecològica i, finalment, la dels drets. El precariat és la classe treballadora nascuda del col·lapse.

I, dins del precariat sense drets, hi despuntaran els treballadors de la cultura i la comunicació, a recer de les noves tecnologies de la informació. Al *cognitariat* periodístic el caracteritzarà, sobretot, la precarietat explotada per partida doble: per la indústria mediàtica

clàssica i per la nova cultura digital. És Franco «Bifo» Berardi (2003) qui encunyarà, a *La Fábrica de la Infelicidad*, el terme *cognitariat* per referir-se a aquesta classe social que treballa en la producció perpètua de signes. «Cognitariado es el flujo de trabajo semiótico socialmente difuso y fragmentado visto desde el punto de vista de su corporeidad social» (p. 96), afirma Berardi. El filòsof argumenta que, en el mercat capitalista postfordista, tot ha començat a girar en cercles al voltant de la ment, les activitats cognitives i l'intercanvi de signes; en definitiva, al voltant del que ell anomena *infoproducció*.

Aquest cognitariat, una mescla perfecta de treball cognitiu i proletariat —i, potser per això, una esperança de revolta per als qui, per fi, es reconeixen precaris—, converteix la intel·ligència humana en força productiva (Berardi, 2003, p. 97). En aquest context, Berardi sosté que la felicitat és el sentiment que tot ho empelta: ja no és una opció, sinó una obligació, però aquest discurs que s'ha apoderat de la cultura ens fa, paradoxalment, més infeliços: «La energía deseante se ha trasladado por completo al juego competitivo de la economía; no existe ya relación entre humanos que no sea definible como *business*» (p. 29). Per a Berardi, el capitalisme del coneixement —immaterial, cognitiu— és una fàbrica d'infelicitat, perquè és una fàbrica de producció d'estats mentals disfuncionals, sobretot per al cognitariat —suposat vencedor de la gran competició laboral—, i no només per a la subclasse que produeix mercaderies. I afegeix:

La economía digital construye un sistema tecnocomunicativo orientado hacia una nueva condición cognitiva global. A través de un trabajo incesante e invasivo de programación, cableado de interfaces y conexión, el circuito de producción digital crea las macro y microestructuras de estos nuevos modelos de sensibilidad y cognición. [...] Tal proceso no se da sin una auténtica mutación antropológica que en primer lugar afecta al psiquismo social e individual. (p. 36)

Els efectes del treball cognitiu a través de les pantalles són la depressió i l'angoixa, afirma Berardi, però també una desconexió de la sensualitat dels cossos. Contra aquesta violència, el filòsof es queixa de la manca d'altura intel·lectual dels pensadors: mentre que les esquerres s'aboquen a una actitud nostàlgica i han perdut tot horitzó, la ideologia neoliberal ho està fiant tot a les noves tecnologies. Mentrestant, s'han

anat produint canvis irreversibles. Berardi assevera que, a causa de la digitalització, qualsevol esdeveniment pot ser, avui dia, no només *simbolitzat*, sinó especialment *simulat*, és a dir, substituït per una informació —com veurem en el capítol de proposta conceptual, en aquesta tesi creiem que, en el nou capitalisme emergent, efectivament, es culmina el segrest de l'esdeveniment—. Així, l'autor es pregunta:

¿Qué es, en realidad, la información? La información no es únicamente transferencia de signos que se refieren a un objeto o a un acontecimiento. La información es creación de forma que es inoculada en el acontecimiento o en el objeto. La información es creación de valor, producción de mercancía. Todo objeto, todo acontecimiento, toda mercancía puede ser substituida por una información, por un algoritmo correspondiente capaz de llevar a una existencia intercambiable ese objeto, ese acontecimiento. (p. 54)

Per això, Berardi considera que la *infoproducció* s'ha expandit a tots els cicles productius, i ha creat un simulacre de món, tal com detallarem també en el pròxim capítol. En aquest nou model econòmic, «son precisamente las facultades cognitivas las que son puestas a trabajar y las peculiaridades personales las que son valorizadas» (p. 54). D'aquesta manera, la intel·lectualització del treball es posa al servei de l'autorealització, perquè, segons Berardi, no podem deslligar tot aquest moviment mercantil del procés d'individualització que s'engega a partir dels setanta del segle XX, tal com hem vist a l'apartat anterior, de la mà del moviment hippie, que l'autor considera que traïrà la seva lluita contra el consumisme:

En el plano productivo, el individualismo se encuentra con las tecnologías individualizadas del ordenador y hace estallar el fenómeno de la microempresa como signo de autorrealización. En el plano del consumo, produce una proliferación de nuevas necesidades, de nuevos productos a comercializar, y una progresiva mercantilización de la relación social, afectiva o cultural. (p. 57)

D'aquesta manera, Berardi argumenta com, malgrat que davant de l'ordinador tots desenvolupem els mateixos gestos —la mateixa força física—, com més se simplifica el treball digital, menys intercanviables

són les tasques que fem i, doncs, més especialitzada és la nostra feina. «Por ello los trabajadores *high tech* tienden a considerar el trabajo como la parte esencial de sus vidas, la parte más singular y la más personalizada. Exactamente al contrario de lo que le sucedía al obrero industrial» (p. 62). Així, el cognitariat, en lloc d'anar cada dia a la feina, el que fa és *engegar una empresa, inventar-se a si mateix*, una presumpta acció lliure i creativa. El filòsof afirma que:

Mientras que el trabajador industrial ponía en su prestación asalariada sus energías mecánicas, siguiendo un modelo repetitivo, despersonalizado, el trabajador *high tech* dedica a la producción su competencia singular, sus energías comunicativas, innovadoras, creativas, en suma, lo mejor de sus capacidades intelectuales. (p. 63)

Per això, argumenta Berardi, tot projecte laboral tendeix a ser una inversió econòmica, sí, però també psíquica, i així és com els treballadors perllonguen les jornades laborals per iniciativa pròpia, feliçment enganyats. A més, la competència s'ha fet imperatiu: l'altre és, sobretot, un competidor, i no un company. Alhora, Berardi sosté que «la ideología de la *new economy* se centra de forma obsesiva en la convicción de que la afección al trabajo se traduce en dinero y que el dinero da la felicidad. Cosa que sólo es cierta en parte» (p. 66). És a dir, s'associa la riquesa amb el gaudi; i el treball intel·lectual hiperproductiu, amb la felicitat. El cercle de la precarietat es tanca: les jerarquies, que continuen existint, es descentralitzen, es desterritorialitzen i, per tant, la lluita sindical es desestructura sense remei.

En la vida del creador-periodista —o del periodista-creador—, com en la de totes les professions del cognitariat de plataformes, el que preval és la promoció, l'ascens, el reconeixement i els guanys, en definitiva, el triomf individual, l'èxit. Tots aquests conceptes els hem interioritzat de les formes de reconeixement del camp de l'art, des dels cinquanta del segle XX, en què els mecenes, les biennals, el circuit de galeries i altres estratègies de promoció són més importants que el sentit pel qual es crea. Així ho apunta Martha Rosler (2013) a *Clase Cultural*:

La importancia de ese grupo de trabajadores, que se conocía de modos tan distintos como «trabajadores del conocimiento», «analistas simbólicos» o, más tarde, «creativos», ya fue

reconocida hacia fines de los años cincuenta o principios de los sesenta. Se le atribuye a Peter Drucker, el idolatrado gurú de la administración, la acuñación del término «trabajador del conocimiento» en 1959; mientras que el posterior «analistas simbólicos» se le debe al economista Robert Reich. (p. 110)

Rosler també recorda com, poc després que col·lapsessin les puntcoms, Richard Florida (2002/2010) havia batejat la joventut que gentrificava els districtes més pobres de les grans ciutats com a «classe creativa». «Puede que Florida vea a esa clase, a sus elecciones y sus necesidades, como la salvación de las ciudades, pero no tiene ningún interés aparente en su potencial para la liberación humana» (p. 107), critica Rosler. Segons Florida, aquests joves creatius havien de redreçar les societats començant per l'urbanisme, sempre més compromesos, més progressistes i més espirituals. En canvi, Rosler respon que la majoria dels analistes neoliberals que van descriure aquests nous creatius només es fixaven en els seus estils de vida i gustos, en lloc d'observar com el capital simbòlic que feien circular estava sent aprofitat per culturitzar en el mal sentit la política i l'economia. També estaven cooptant les cultures populars, i les estaven mercantilitzant pam a pam, carrer a carrer:

La búsqueda de una nueva forma de vida por parte de los artistas, los creativos y demás, que no pavimenta los barrios más viejos sino que los infiltra con cafés, bares hipster y negocios de ropa provistos a su gusto, es un eco triste del paradigma del turismo centrado en la autenticidad indígena del lugar que se ha colonizado. (p. 110)

A més, Rosler reprova com «los artistas, ya cómplices (a sabiendas o no) de la renegociación del espacio urbano para las élites, fueron llamados, hace tiempo, a involucrarse en el *management* social» (p. 209). El cognitariat, doncs, al servei de les administracions, dels mecenes i les empreses privades, de tal forma que «la ciudadanía urbana reemplazó a otras formas de embellecimiento del aura citadina para los así llamados “ciudadanos corporativos”» (p. 210).

En la indústria mediàtica, tal com apunta Ramonet (2011), aquest capitalisme cognitiu ha espremut fins a la pell els periodistes. «En busca de una inalcanzable rentabilidad, las empresas de prensa contratan a temibles *cost killers*, especialistas en drásticas reducciones de costos,

que cortan por lo sano plantilla y gastos» (p. 30). Ramonet també recorda que els salaris de les plantilles s'han reduït o congelat, i que les condicions del treball han empitjorat. «Algunas empresas periodísticas mantienen a un gran número de colaboradores en condiciones que atentan contra la dignidad de las personas» (p. 30), es queixa. Si volen conservar el seu lloc de treball fix, als periodistes només els queda allargar les jornades laborals; per als que treballen com a falsos autònoms, les hores de feina ni tan sols es compten. I això, és clar, ha tingut efectes devastadors en les narracions: «Quien dice “limpieza” de redacciones dice tratamiento menos completo de la información, supresión de puestos de corresponsales en el extranjero, y lo que es más grave, liquidación programada de géneros que se consideran “demasiado caros” o “no rentables” como el periodismo de investigación y los reportajes de campo» (p. 30).

Ahora, Ramonet adverteix d'un desmantellament forçós de les redaccions (p. 32-33), un medi fèrtil on fer comunitat que el 2008 estava amenaçat de «desaparición silenciosa» i que la darrera dècada ha mort, majoritàriament i sense pal·liatius. «En las webs de noticias *online*, los “periodistas del papel” son relevados por una nueva generación de “freelance superexplotados” no menos abusados que los precarios de la prensa escrita» (p. 33), assenyala Ramonet, que els descriu com joves que han estudiat molt més que els seus predecessors i han adquirit força experiència en el món digital, però que «a penas consiguen un estatus de “operarios de la web”, de “enganchados al teclado”, contratos precarios y salarios miserables» (p. 41). Ramonet també recorda el retrat que en feia, ja aleshores, *Le Monde*: «Moyenne d'âge : 30 ans. Le teint blafard des *geeks*, ces passionnés d'ordinateur qui passent leur temps devant l'écran. Ils ont suivi le parcours obligé : stage, contrat de professionnalisation, contrats à durée déterminée (CDD), avant d'espérer un hypothétique contrat à durée indéterminée (CDI). Ils enchaînent les journées de douze heures, les permanences le week-end ou la nuit» (Ternisien, 2009).

Si aquesta precarietat era el pa de cada dia a França, continua vigent a les redaccions catalanes? Fanals Gubau (2021) confirma, en la seva tesi doctoral, els presagis de Ramonet escrits fa una dècada, i descriu un escenari esfereïdor i demolidor, en què la precarietat «es pot considerar estructural i endèmica» (p. 608): redaccions digitals atapeïdes de joves amb alta formació treballant com a autònoms o en condicions de

fragilitat extrema; dones periodistes sotmeses a la inestabilitat i condemnades a renunciar a tot il·limitadament; infinitat de contractes temporals i salaris alarmantment baixos —«gairebé un 36% té un salari inferior als 15.000 euros bruts anuals» (p. 610)—; un sistema de promocions que contracta per motius ideològics, i no valora els mèrits acadèmics, sinó l'entusiasme vanitós i la manca d'ètica, i que impossibilita als periodistes compromesos bastir una trajectòria abans dels quaranta anys; jornades eternes i tasques inacabables que obliguen els treballadors a estar constantment *connectats*... La resignació, la insatisfacció, el pessimisme i el fàstic són sentiments que apareixen de manera reiterada en les enquestes recollides per Fanals Gubau.

I, finalment, tal com recorda la investigadora, això es manifesta en una manca de professionalitat flagrant que impedeix els periodistes «defensar els principis ètics de la professió» (p. 608): les redaccions tan sols es preocupen de la rendibilitat; els periodistes són dòcils davant dels superiors i de les classes dominants —econòmiques i polítiques—; les narracions s'alimenten del *clickbait*, la còpia i les informacions no contrastades; se censura el periodisme de proximitat i d'investigació, que sovint s'amaga sota formes de folklorisme costumista de baixa qualitat que empetiteix el relat de les comunitats a què s'adreça; prolifera el biaix sensacionalista, sentimental i morbós; no hi ha una distinció clara entre la informació al servei de la ciutadania i el *branded content* promogut pels anunciant; s'abraça l'autocensura, que frena la pretesa funció de vigilància del poder i impossibilita qualsevol transformació...

El resultat és un mercat saturat, en què prolifera la mà d'obra gratuïta, l'intrusisme i la moral individual per sobre de la lluita col·lectiva. El periodisme, en definitiva, com una professió desprestigiada. Fanals Gubau apunta com a culpables a les empreses i les administracions, més que no pas als treballadors, i exigeix canvis concrets en les polítiques dels governs i els òrgans que suposadament representen la professió, com el Col·legi de Periodistes de Catalunya —que ha esdevingut amb els anys, a força de silenciar els debats sobre la professió, una veritable patronal de la indústria mediàtica catalana—; uns canvis que, tanmateix, són, avui dia, gairebé una quimera, d'acord amb els precedents que ja hem apuntat unes pàgines enrere.

A *El Entusiasmo*, Zafra (2017) també narra aquesta abdicació del treballador creatiu, que descobreix massa aviat que «su entusiasmo puede ser usado como argumento para legitimar su explotación, su pago

con experiencia o su apagamiento crítico, conformándose con dedicarse gratis a algo que orbita alrededor de la vocación, invirtiendo en un futuro que se aleja con el tiempo, o cobrando de otra manera (inmaterial), pongamos con experiencia, visibilidad, afecto, reconocimiento, seguidores y *likes* que alimenten mínimamente su vanidad o su malherida expectativa vital» (p. 15). Zafra recorda, com Ramonet, que Internet ens ha convertit a tots en creadors potencials, i que ens alimentem de l'emoció més que del sou. Una emoció que, com afirma l'assagista, obvia el miratge que promouen les plataformes socials de tota mena, amb les seves interfícies addictives. Zafra sosté que, tot i la potència emancipadora de les xarxes socials, l'escenari global ens condemna a la frustració i al fracàs mitjançant la quantificació permanent i la hipervisibilitat:

No tardamos en advertir que el sistema cultural se vale hoy de una multitud de personas creativas desarticuladas políticamente. Multitud alimentada por becarios sin sueldo, contratados por horas e interinos, solitarios escritores de gran vocación, autónomos errantes, doctorandas embarazadas, colaboradores críticos culturales, polivalentes artistacomisarios y jóvenes permanentemente conectados que casi siempre «compiten». (2017, p. 21)

«Nunca los trabajos debieran despojarse de los cuerpos, tampoco hoy, cuando la carne se pega a las teclas y los trabajos creativos nacen cada vez más entre pantallas y ojos, piel y píxeles» (p. 23), reclama Zafra, que s'adona que, de mica en mica, la pràctica cultural es feminitza, però sempre per la base de la piràmide, mai per la punta. No és objecte d'aquesta tesi abordar el periodisme des d'una perspectiva feminista, però no podem deslligar l'explotació del capitalisme de les lògiques del patriarcat, que converteixen les creatives en treballadores aturades, precaritzades i dependents. Zafra considera que aquesta explotació s'alimenta, primer, dels contextos competitiu que esguerren els llaços de solidaritat; segon, de la burocràcia —«generar memorias, difundir actos, contabilizar interés de los medios, dar cuentas de la mínima inversión realizada, pedir recibos, evaluar, hacer informes y cumplimentar bellísimas bases de datos» (p. 25)—; i tercer, de la tecnocràcia portada a l'extrem, del món quantificat per l'estadística predictable.

L'entusiasme com a exaltació, inspiració divina i èxtasi creador ha estat segrestat per la *maquinària entusiasta*, afirma Zafra, una expressió que ens recorda massa a la *fàbrica de la infelicitat* que evoca Berardi (2003). «En este escenario, hacer visible el júbilo que se siente por una práctica puede ser determinante para obtener un trabajo o para “ser elegido” como paso para lograr un empleo, un reconocimiento, un mejor futuro» (p. 31), insisteix l'assagista. Per això, sovint s'exageren les formes, es dilata la joventut i s'incentiven la impostura com a frau i l'actitud mesella, en definitiva, se'ns incita a un entusiasme induït. Això no obstant, com recorda la mateixa Zafra, «el escaparate de la red agota» (p. 53), perquè el triomf i el fracàs són sempre en directe.

En un assaig posterior, Zafra (2021) reconeix que «nada hace sentir más frágil a un trabajador creativo que exponerse en su trabajo y hacerlo, como hoy, en escaparates tecnológicos sin párpados» (p. 22). Per això, no li sembla estrany que la comunitat del cognitariat, treballadors de la imaginació, la cultura i la comunicació, sigui el centre d'operacions del monstre capitalista, que es nodreix del desig i el consum en una cultura interconnectada. Totes aquestes professions, assevera Zafra, se sostenen per un model artístic que ve d'almenys un segle enrere:

El modo artístico, del que le hablaba en mi última carta, tendría que ver, de un lado, con una modalidad más abstracta de la economía actual que «sitúa a la cultura en el centro». Añadiría que esa cultura ocupa el territorio de lo simbólico de una manera profundamente inmersiva, así como sentimos que no se deja de ser artista cuando se come o se duerme. De igual manera, para el trabajador creativo la conexión le permite ser y hacer Internet, sin necesidad de acotar espacial ni temporalmente su trabajo y normalizando la conexión como algo permanente. [...] Como consecuencia, el trabajo creativo se refuerza en un hacer individual, autogestionado y adictivo frente a la pantalla. (p. 80)

Zafra assenyala un paral·lelisme entre els treballs de les indústries creatives digitals i les velles professions artístiques, tal com ho fa Rosler (2013), per damunt de tot perquè l'autoria, amb la vanitat que l'acompanya, és una part activa que mobilitza el treball. «No extraña entonces la naturalización del pago con visibilidad allí donde todo se proyecta *online* con el yo auestas, así como una obra de arte

contemporáneo no puede desprenderse de su firma, incluso cuando es una máscara» (p. 81). Amb aquesta perspectiva, Zafra assevera que «el hacer creativo, como el artístico, también está rodeado de difusas prácticas de investigación, creación y divulgación, que en gran medida suelen desarrollarse en casa, allí donde estando conectados disponemos de mayor concentración» (p. 81). La flexibilitat i la ubiqüitat es converteixen en el motor creatiu de les pràctiques creatives digitals: «La profesionalización de lo simbólico pasa a estar en el corazón de la economía, mientras la vanidad y la ansiedad lo están en el corazón afectivo de su ejercicio y de una amenazante devaluación laboral» (p. 84), sentencia.

Si Standing (2014) reclamava una nova carta laboral per al precariat, que reconegués els seus treballadors com a *desclassats*, els permetés organitzar-se i els ajudés a assolir nous drets, després de la pandèmia de la covid-19, amb l'expansió del teletreball i de les jornades maratonianes, que han consolidat aquest règim laboral de l'explotació cognitiva i l'aïllament, ha nascut un nou fenomen: la gran renúncia —*the great resignation*, l'ha batejat el professor Anthony Klotz— dels treballadors *burnout*, el més a prop que s'ha estat d'una revolta veritable dels indignats (Hessel, 2012). Alhora, però, han sorgit propostes, com la jornada laboral de quatre dies o la renda bàsica universal, que alguns economistes ha començat a utilitzar per mirar d'esmoreir la indignació dels nous treballadors precaris. En aquesta tesi, el que ens inquieta i ens impulsa és saber si, en el periodisme, encara podem construir una professió que es preocupi per la labor i no pel treball, com reclamava Arendt. Però, com fer-ho? I, sobretot, què implica?

3. LA MATRIU NARRATIVA: COMUNICACIÓ BLOB I CAPITALISME DE LA CONTENCIÓ PROPOSTA CONCEPTUAL

Som a l'era del *despotisme tecnohidràulic*. Així anomenarem a partir d'ara aquesta descoberta que hem fet a les palpentes, com aquell que busca una revelació. Hi hem arribat desbrossant les males herbes del camí, que reconeixíem gairebé per instint, amb una familiaritat estranya: aquella enceta la pell, aquella té una tija dolça amb gust de regalèssia, aquella altra creix prop de l'aigua... I, tanmateix, no sabíem dir-les. Per això, en aquest capítol, les hem hagut d'*emparaular* de bell nou.

El món que creix al voltant nostre ja no és el de les xarxes reticulars hiperconnectades (Castells, 2006), ni tan sols és el de la vigilància de l'ordre establert (Zuboff, 2020). El món que creix al voltant nostre és el d'un caos que s'apodera de tots els cossos, individuals i col·lectius. Hem deixat enrere, tal com anuncien Deleuze i Guattari (1980/2010) a *Mil Mesetas*, l'Occident de l'agricultura, de les praderies cultivades, dels boscos artificials que hem anat plantant i replantant. Si l'Occident modern es caracteritzava pel pensament lineal i segmentat del «temps vulgar», on creïem que podíem *captar la realitat tal com és*, experimentar-la tots igual per ser, paradoxalment, *nosaltres mateixos*, a mesura que el capitalisme ha embolcallat el planeta i ha mutat del mecanicisme a l'automatització, de l'industrialisme a l'informacionalisme, s'ha deslligat dels antics ordres burgesos, de l'estat nació i les institucions polítiques i mediàtiques tradicionals, i s'ha deixat seduir per una filosofia que podem considerar d'inspiració oriental o, si més no, contaminada pel món oriental, a mig camí de l'imperialisme, la tirania i la burocratització. Un món que ha fusionat el pitjor del liberalisme i del totalitarisme, tal com havien pronosticat anys enrere Almond i Verba (1963).

Aquesta és una idea que enceta Karl Wittfogel (1966) a *Despotismo Oriental*, assaig del qual hem manllevat el concepte de despotisme hidràulic, i al qual hi hem afegit aquest caràcter tecnològic. Wittfogel, que havia format part de l'Escola de Frankfurt, renegarà amb virulència, després de la Segona Guerra Mundial, del comunisme soviètic i s'exiliarà als Estats Units. Allà, desenvoluparà una proposta que ha quedat sepultada per l'acadèmia, però que Deleuze i Guattari esmenten al seu assaig. El sinòleg defensava que «el totalitarismo, lejos

de alejarse, se extiende como una epidemia virulenta y agresiva» (p. 20), i recordava que les formes de govern despòtic que van néixer a les societats orientals antigues, i que ell anomena *societats hidràuliques*, estan conquerint de mica en mica l'economia capitalista.

A mesura que estudiava les institucions del despotisme oriental, s'adonava que aquella economia agrícola en què es basava, i que implicava obres de gran escala dirigides per un govern d'irrigació i per al control de les inundacions, podia abastar moltes altres cultures, com el zarisme oriental, l'americana prehistòrica i zones de l'est d'Àfrica i del Pacífic que, no per casualitat, començaven a aliar-se en el context globalitzat. Aquell *sistema* dinàmic, apuntava Wittfogel, s'assemblava a la societat industrial «en cuanto que un área nuclear limitada afecta de modo decisivo a las condiciones de las áreas más extensas intersticiales y periféricas» (p. 21), però se'n distingia pel que fa a la propietat privada, perquè eren cabdills, en lloc de la burgesia de l'Occident modern, els qui controlaven els mitjans de producció estratègics i els grans aiguamolls fèrtils a desenterrar, mitjançant una burocràcia administrativa totalitària de caràcter religiós: «La historia muestra que en muchas sociedades hidráulicas existía una propiedad privada activa (productiva) muy considerable; pero también muestra que este desarrollo no amenazaba los regímenes despóticos» (p. 22).

Wittfogel hi veia, en aquestes societats hidràuliques, molts paral·lelismes amb la burocràcia que van instaurar els ideòlegs soviètics després dels primers anys de la Revolució Russa, encara que aquells funcionaris estiguessin convençuts que estaven derrocant el «mode de producció asiàtic» en què sabien que s'inspirava l'imperi zarista. L'autor també argumentava com Marx i Engels havien decidit volgudament no confrontar-se amb aquell patró oriental, perquè no podien integrar-lo dins de les seves teories sobre el capital i la propietat privada, i estava convençut que, si s'ignorava el despotisme que havia regit durant mil·lennis les societats hidràuliques, s'acabaria encastant, d'una manera o altra, en el capitalisme:

El estado hidráulico es un estado genuinamente administrador. Este hecho tiene implicaciones sociales de largo alcance. Como administrador de las enormes construcciones hidráulicas y otras, el estado hidráulico evita que las fuerzas no gubernamentales de la sociedad cristalicen en cuerpos independientes suficientemente fuertes para contrapesar y controlar la máquina política. (p. 71)

En aquesta tesi defensem que, d'alguna manera, l'apocalipticisme de Wittfogel s'ha acomplert en molts sentits. L'autor descriu tres característiques de l'economia hidràulica que podem transposar en aquesta tecnocràcia cada vegada més sofisticada en què vivim: una mena concreta i nova divisió del treball basada en els relleus, la temporalitat i la descentralització, una intensificació del cultiu desterritorialitzada i una cooperació a gran escala (p. 41). Tanmateix, en l'era del despotisme tecnohidràulic, el que es conté i es canalitza ja no és l'aigua dels grans rius, sinó les eleccions dels usuaris. Per això va néixer aquesta classe *desclassada* que és el precariat (Standing, 2011), a qui s'exigeix produir continguts digitals fins a límits mai vistos i a qui se li reclama, a través de les plataformes digitals, la participació incessant i malaltissa de més i més cossos, tots ells sotmesos a la burocràcia d'un caos tiranitzat que anul·la qualsevol possibilitat d'apropiar-se de la contingència pròpia, de bastir un trajecte hermenèutic honest amb els anhels íntims. En aquest despotisme tecnohidràulic, tots estem obligats a col·laborar en la construcció de grans obres hidràuliques. Com passava en les societats hidràuliques, de manera temporal, però forçosament allunyats de la vida pròpia, aixequem aqüeductes, pous, dics, canals de navegació, muralles defensives, camins i temples. I, no obstant això, no són, ara, edificis fets de maó, ferro i ciment, sinó bastides digitals, estructures algorítmiques.

De fet, així com a les societats hidràuliques el control efectiu implicava la superioritat política i fiscal i els mitjans per transmetre ordres, les comunicacions tecnohidràuliques també destaquen sobre les estructures modernes burgeses per la seva distribució gegantina de la mà dels algoritmes, i per la rapidesa i seguretat que proporcionen els camins encriptats de les *blockchain*. Si en el món hidràulic hi havia comunicacions privades, però que no van poder rivalitzar mai amb el sistema de relleu dels missatgers de l'estat, en el despotisme tecnohidràulic totes elles han de passar necessàriament pels sistemes operatius i les plataformes digitals que els gurús tecnològics han creat per a nosaltres, el que els economistes consideren que és un imperi il·legítim d'explotació dels béns comuns del coneixement a escala global. Sorprenentment, aquest engranatge despòtic cassa molt millor que les anquilosades arquitectures burgeses, que sovint exerceixen un domini molt més rústic, amb el capitalisme cognitiu que ha anat desenvolupant-se des del naixement de la informàtica d'ús comú, perquè

imposa una *propietat dèbil* (Wittfogel, 1966, p. 102) i una *cultura hierocràtica* (p. 112), és a dir, governada per sacerdots, en lloc de funcionaris rasos alienats per les tasques administratives de l'estat nació.

«Pero, a fin de cuentas, la hierba siempre tiene la última palabra. A la larga todo vuelve al estado China. Es lo que los historiadores llaman habitualmente las tinieblas de la Edad Media. No hay más salida que la hierba (...). La hierba sólo existe entre los grandes espacios no cultivados. Llena los vacíos. Crece entre, y en medio de las otras cosas», afirmen Deleuze i Guattari (1980/2010, p. 23). Mentre que a l'Occident modern estem avesats a la idea de l'arbre que hem de plantar, i això estructura fins i tot els latifundis del poder, a Orient triomfa el *rizoma*, que es fusionarà a partir d'ara en la nova estructura d'ordenació del món. «El Estado no actúa allí según un esquema arborescente que correspondería a clases preestablecidas, arborificadas y enraizadas; es una burocracia de canales, por ejemplo el famoso poder hidráulico de “propiedad débil” en el que el estado engendra clases canalizantes y canalizadas» (p. 24), sentencien. En aquest nou món, adverteixen, el dèspota actua com un riu, no com una font. I malgrat que l'epicentre del poder continua sent els Estats Units, ara reverbera en totes direccions:

¿No desempeña América una vez más un papel de intermediario? [...] El flujo del capital produce un inmenso canal, una cuantificación de poder, con “cuantos” inmediatos, en el que cada cual se aprovecha a su manera de la circulación del flujo-dinero (de ahí el mito-realidad del pobre que se convierte en millonario y que de nuevo vuelve a ser pobre): todo se reúne en América, a la vez árbol y canal, raíz y rizoma. (p. 24)

Mentre que l'hegemonia moderna actua calcant, construint peça a peça el seu experiment, la seva simulació, el seu model; l'hegemonia del rizoma esbossa un mapa nou cada vegada i aixeca jerarquies pròpies: l'hem d'imaginar, per tant, com una cadena de blocs de memòria curta —antimemòria—: «Un rizoma está hecho de mesetas. Gregory Bateson emplea la palabra “meseta” (plateau) para designar algo muy especial: una región continua de intensidades que vibra sobre sí misma, y que se desarrolla evitando cualquier orientación hacia un punto culminante o hacia un fin exterior» (p. 26), argumenten Deleuze i Guattari. Per això, el nou món que ha fusionat l'arrel amb el rizoma se sosté pels principis de *connexió* i *heterogeneïtat*, és a dir, que qualsevol punt pot estar

connectat amb els altres, sense necessitat de cap ordre vertical o reticular com abans:

Un rizoma no cesaria de conectar eslabones semióticos, organizaciones de poder, circunstancias relacionadas con las artes, las ciencias, las luchas sociales. Un eslabón semiótico es como un tubérculo que aglutina actos muy diversos, lingüísticos, pero también perceptivos, mímicos, gestuales, cogitativos: no hay lengua en sí, ni universalidad del lenguaje, tan sólo hay un cúmulo de dialectos, de patois, de argots, de lenguas especiales. (Deleuze i Guattari, 1980/2010, p. 13)

A més, el rizoma creix a partir de la idea de *multiplicitat*, perquè «no hay unidad que sirva de pivote en el objeto o que se divida en el sujeto» (p. 14). Així, una multiplicitat no té ja objectes i subjectes, sinó determinacions, mides, dimensions: «En un rizoma no hay puntos o posiciones, como ocurre en una estructura, un árbol, una raíz. En un rizoma sólo hay líneas» (p. 14), unes línies que ocupen totes les dimensions. Deleuze i Guattari sostenen que el rizoma pateix una *ruptura asignificant*, és a dir, que pot ser interromput des de qualsevol part: «Todo rizoma comprende líneas de segmentaridad según las cuales está estratificado, territorializado, organizado, significado, atribuido, etc.; pero también líneas de desterritorialización según las cuales se escapa sin cesar» (p. 15). D'aquesta manera, afirmen, l'evolució ja no obeiria només als models de descendència arborescent, propis de l'Occident modern, sinó que actuaria també de manera heterogènia:

Contrariamente a los sistemas centrados (incluso policentrados), de comunicación jerárquica y de uniones preestablecidas, el rizoma es un sistema acentrado, no jerárquico y no significativo, sin General, sin memoria organizadora o autómata central, definido únicamente por una circulación de estados. [...] Una meseta no está ni al principio ni al final, siempre está en el medio. Un rizoma está hecho de mesetas. (p. 26)

En l'era del despotisme tecnohidràulic, les coordenades hermèutiques han canviat per força, com també ho han fet la comunicació i la cultura, i han constituït una nova matriu narrativa. El model econòmic que sosté aquesta tirania és el *capitalisme de la contenció* i la comunicació que l'explica l'hem batejat com a *comunicació blob*. Efectivament, considerem que la comunicació blob està aparionada amb una última evolució de la cultura del capitalisme, que en aquesta tesi anomenem *cultura de la contenció*, i que mirarem d'analitzar i conceptualitzar. En l'era del despotisme tecnohidràulic, som egos continguts en un *temps sense procés* i en una *hipersimulació*. La matèria d'aquesta gàbia de dimensions infinites és un *orbe algorítmic*, en què la plataforma s'ha erigit en la nova institució discursiva. Per això, si volem inventar noves maneres de dir, si volem derrocar l'ontologia occidental, però també aquest nou caos d'inspiració oriental que tot ho conté, haurem d'aprendre a navegar una deriva nòmada.

3.1 La Comunicació Blob, la Membrana o la Gàbia Mercurial

Imaginem que la vida de la Terra no ha deixat de teixir-se i desteixir-se, d'imbricar-se, de tramar-se, d'ordir-se, com el sudari de Penèlope que descriu l'*Odissea* (Trad. el 2016). Imaginem, com ho fa Carrión (2021) a l'assaig ficcional *Membrana*, que la vida del planeta es divideix en tres fases: la primera i més lenta, el teocentrisme, la que va teixir els cràters i els fils amb cendra; la segona, l'antropocentrisme, l'era més fulgurant, però també, precisament, la més lúcida, on els éssers humans han teixit la història en majúscula, el món —aquest espai de l'humà—, amb mediacions i mesuratges, amb relats i narracions mito-lògiques; i una tercera, finalment, dominada per les intel·ligències artificials, el codicentrisme, on el planeta i el món es fusionen gràcies als algoritmes. Imaginem que ens encaminem cap a aquesta nova fase.

No hay más que entrar en *La Nube* para entender esta tercera fase, que ya comenzó, en ella estamos, núcleo de fusión del siglo XXI, puerta de evacuación, clímax de todas las tramas que en este Museo convergen, visitante o lector o viceversa o simultánea lectora y visitante, reventemos las formas que para eso fueron siempre tan informes, entre, entra para sentir nuestra informática informe y cuántica, para experimentar la corriente de datos, para que los ceros y los unos, en todos sus estados, los

unos y los ceros, únicos y entrelazados, existan simultáneamente en usted, en ti, en todas, para ser barnizada o barnizado por la membrana y penetrado o penetrada por la red hasta que la unidad quede atrás y se imponga el nosotros y el adiós sea un horizonte inevitable, porque cuando la red de redes se convirtió en membrana de membranas y cuando el código se volvió el lenguaje definitivo empezó la tercera fase, sí: quién sabe si la última, si las últimas fases fueran posibles. La nuestra. (Carrión, 2021, p. 49-50)

L'arquitectura actual d'Internet té la forma d'una gàbia. És una geometria sense vèrtexs que aïlla la ciutadania com ho ha fet amb Pepe the Frog. La comunicació que se'n deriva d'aquesta arquitectura transmet un metarelat —un conjunt de relats— que empresona amb les seves narratives, justament perquè s'hi han eliminat tots els límits. A aquesta comunicació l'anomenarem comunicació blob. Per fer-ho, ens basem en el treball d'Éric Sadin (2017) i Luciana Parisi (2013), que han teoritzat sobre la Internet d'última generació en la qual estem immersos avui dia —alguns tecnòlegs l'han batejat com a Web 2, per diferenciar-la de la primera etapa, i suposem que, de fet, ja s'encamina cap a l'anomenada Web 3—, i estirarem de nou el fil de Terranova (2004). Podem afirmar, doncs, que la comunicació blob és l'aparell comunicacional on s'imbriquen l'alienació conductista de la comunicació de masses, les aportacions de l'Interaccionisme Simbòlic i l'estructura nodular de la comunicació de xarxes. El resultat és un medi digital membranós que embolcalla l'individu en una realitat social virtual sostinguda sobre una hipersimulació, que el constreny i que impossibilita tota condició humana, transferència i món comú.

Si la història recent de la tradició occidental es basa en l'acceleració, escrivia Terranova, l'emergència de la comunicació de xarxes va marcar un límit, com si ens haguéssim estimbat contra un mur. Per això, la simultaneïtat d'accions arbitràries i banals ha substituït, de mica en mica, la successió d'esdeveniments —en el següent apartat desenvoluparem què implica aquest segrest de l'esdeveniment—, i el món s'ha reduït a una mena d'*accident sense precedents*: en aquesta tesi sostenim que vivim en l'espai de la hipersimulació i en un temps sense procés —en parlarem també més endavant—. «The time of the network is “real time”: everything happens simultaneously and thus fatalistically with a kind of after-the-event sense of inevitability» (p. 43),

sentència Terranova. L'acceleració duu a la simultaneïtat, la simultaneïtat demana immediatesa i la immediatesa fa que tot sembli que succeeix de manera inevitable.

A partir d'aquesta idea d'inevitabilitat per acceleració que ens governa, Terranova desmuntava les premisses sobre les quals havíem confiat que la comunicació de xarxes organitzaria ordenadament i diversa el món, i s'adonava que aquesta arquitectura també havia permès que s'apleguessin comunitats alternatives, sí, però hermètiques i excloents a fòrums com 4Chan o a l'anomenada Deep Web¹⁵. Així mateix, intuïa que l'arquitectura reticular, automatitzant i simplificadora, amb què els programadors van imaginar la primera Internet —i que tan bé representa el film de culte *Tron* (Lisberger, 1982), en què una computadora central pren vida pròpia i teleporta el programador de videojocs Kevin Flynn al món virtual, amb qui interactuarà mitjançant l'execució de programes de tota mena—, ens ha fet caure en la trampa clàssica que confon temps amb espai, durada amb moviment, tal com assenyalava Bergson (1896/2006). Atrapats dins d'aquest parany, la Internet enxarxada va deixar de ser el lloc on trobar-nos, per ser l'espai on aïllar-nos:

A piece of information spreading throughout the open space of the network is not only a vector in search of a target, it is also a potential transformation of the space crossed that always leaves something behind —a new idea, a new affect (even an annoyance), a modification of the overall topology. Information is not simply transmitted from point A to point B: it propagates and by propagation it affects and modifies its milieu. (Terranova, 2004, p. 51)

Terranova alertava que aquests trets descentralitzadors de la Internet que va inaugurar la comunicació de xarxes, i que organitzaven la informació amb estructures circulars inspirades en l'Interaccionisme Simbòlic —des de taulers fins a anelles, passant per nodes i fractals,

¹⁵ El terme «Deep Web», tal com recull el *New York Times* (Wright, 2009), s'atribueix a l'informàtic Mike Bergman i descriu una Internet profunda, invisible o oculta, el contingut de la qual no està indexat pels motors de cerca convencionals com Google. Tot i que la Deep Web no tindria perquè ser un espai només per a la criminalitat, el fet que escapi del control dels cercadors l'ha convertit en un espai on proliferen les xarxes de pornografia infantil, terrorisme i espionatge, tràfic de drogues i tota mena d'intercanvis econòmics alternatius a les institucions financeres hegemòniques, com les criptomonedes.

unes estructures que es formaven i es deformaven dins de la retícula a conveniència—, tal com ho fa la computadora central a *Tron* per atrapar a Flynn, ens estaven aïllant i, en conseqüència, ens podien dur a un món molt més intransigent, en lloc de conduir-nos a l'aldea global que McLuhan i Powers (1995) imaginaven, on la tolerància, la democràcia i els drets fonamentals se sincronitzarien a tot el planeta i l'opinió pública global seria intolerant davant de determinades injustícies.

Per contra, argumentava Terranova, «the mass is not simply *massaged* by the medium, as Marshall McLuhan argued, but also *segmented* by the media» (p. 147). L'autora prenia les tesis de Castells (1996/2017) sobre com la comunicació de xarxes promovia la diversificació massiva de les audiències i concloïa, tanmateix, que «in a network culture, a mass is a transversal cut in the body of an informational milieu that never ceases to be microsegmented, highly differentiated and at the same time interconnected» (p. 150). Aquesta microsegmentació, que diferenciava i alhora interconnectava comunitats mitjançant informacions, impulsava els programadors a assajar noves formes de retenir-nos dins de la retícula enxarxada. Per això, segons Berardi (2003), la colonització del ciberespai passava per l'expansió progressiva de la mà del comerç electrònic, les *fintech* i les intranets. En la Internet d'última generació o Web 2, vaticinava Berardi, passariem d'un sistema descentralitzat de freqüències que ens connectava a la xarxa al control oligopolístic d'uns pocs proveïdors. També rribava a dir que els *smartphones* suposarien la simplificació definitiva de les informacions a mers continguts, és a dir, «una reducción del contenido a la información imprescindible para un usuario distraído o pragmático. Una banalización del contenido, pero también una nueva frontera para la creatividad de la *netculture*» (p. 120).

Terranova (2004) defineix la informació com el contingut de la comunicació, evidentment, però també com a quelcom menys material. Argumenta que aquesta *immaterialitat* de la informació s'ha vist amplificada per la tecnologia, que, en la cultura digital i la comunicació blob, ha fet possible una instantaneïtat i distribució múltiple com no s'havia vist mai. La informació, que es concebia durant el capitalisme de la vigilància com a objecte que s'intercanvia, com una mercaderia més, ara, en el capitalisme de la contenció, esdevé contingut que es ven i es compra en quantitats mai vistes, i per això una part important del debat de la darrera dècada ha tingut a veure amb els drets d'explotació

d'aquests continguts, sobretot perquè ja no són quantificables segons els processos de distribució dels *mass media* o la blogosfera enxarxada, sinó per processos algorítmics que van més ràpids que la percepció humana.

Així i tot, l'autora recorda que, si hi ha una qualitat *informacional* en la cultura contemporània, no és tant la capacitat d'intercanviar un volum ingent d'*informació* com que els processos de la cultura estan prenent atributs de la *informació*: podríem afirmar que, de fet, els fluxes d'informació estan ja al servei del *big data* i han esdevingut mers continguts. D'aquesta manera, en l'era de la virtualitat blob, els fluxes de dades són reverberacions, no tenen permanència, irrompen deixant rastres, però ja no es difonen en fluctuacions que els *mass media* o els primitius mitjans digitals de la blogosfera puguin controlar (p. 27). Hi ha una lògica, doncs, que trenca la linealitat del «temps vulgar», tal com el definirem en l'apartat següent, que l'accelera i dispara les dades de forma entròpica o, si ho volem, centrifugada.

A més, si la primera Internet havia estat durant dues dècades un exercici sobretot passiu davant de les pantalles de l'ordinador, amb els mòbils es converteix en un moviment incessant, i està per veure si aconsegueix superar, fins i tot, la tirania de les pantalles i és capaç de moure's en una *realitat augmentada*, tal com proposen els gurus tecnològics amb l'anomenat *metavers*. De mica en mica, aquests experiments de la primera Internet han fet néixer la darrera dècada una nova arquitectura digital molt més sofisticada i enrevessada, tal com explica Parisi (2013), que acabarà configurant l'estructura per a una nova mena de comunicació.

Aquest mapatge digital d'última generació s'ha anat conformant a imatge d'una nova tendència del disseny i de l'arquitectura, l'anomenada *arquitectura blob*, que es basa en la biologia, la morfogènesi i la intel·ligència artificial per construir edificis i objectes de formes curvilínies posthumanes —podríem dir, fins i tot, no humanes—. En són exemples el Guggenheim de Bilbao o el Kunsthouse de Graz, descrit pels veïns com un «friendly alien», el The Sage de Gateshead, el Metropol Parasol de Sevilla o el Selfridge de Birmingham. En aquests edificis, l'experiència que s'hi té és d'una gran desorientació, per això sovint s'hi ubiquen museus o centres comercials: les finestres no a compleixen cap funció humana, els racons no són útils per fer-hi cap reunió, les inclinacions de les parets no serveixen per arrecerar-se del fred o per protegir-se de la calor. A dins, efectivament, un se sent sol en

una immensitat aliena: no s'hi veu cap paisatge i res convida a quedar-s'hi; l'espai encapsula els individus en el buit.

Amb aquest referent al cap, Parisi descriu l'arquitectura d'aquesta darrera Internet com una malla teixida a partir de nòduls que, a diferència de la xarxa, embolcalla sense forats, com una gota de mercuri, que engoleix, transforma i aïlla qualsevol vincle que es desenvolupa dins seu. Per contagi, s'estén sense límits ni forma, creant arquitectures pròpies mitjançant els algoritmes, les lògiques dels quals intoxiquen tot el que és humà. L'autora explica que les plataformes digitals han sabut fusionar la visió enxarxada de la retícula de la cibernètica de primer ordre, tal com Terranova (2004) la descriu, amb aquesta visió biomòrfica de l'arquitectura blob mitjançant la merèotopologia, una ciència pensada per Alfred North Whitehead. En definitiva, hem d'imaginar una malla disposada de forma elàstica, com un vel que deixa intuir els contorns; com una membrana que defineix unitats o objectes, però alhora és infinita; que s'estén, però alhora conté.

Mitjançant aquesta comunicació blob, les plataformes digitals s'erigeixen en les institucions de construcció simbòlica de la nova cultura digital, amb la promesa última d'optimitzar les eleccions dels seus usuaris i comerciar amb les dades massives que són capaces d'emmagatzemar, de contenir. Tal com recorda Wiener (2021a) a *Valle Inquietante*, l'assaig en què reconstrueix la seva peripècia com a treballadora de diverses empreses emergents de Silicon Valley que venen infraestructures de gestió de *big data*, els clients esperen, amb aquests algoritmes, arreplegar més usuaris per augmentar el seu volum de dades i, en conseqüència, incrementar els seus ingressos. Tot i que Wiener reconeix que aquesta correlació és una suposició massa generosa (p. 55), fa un resum exhaustiu de quins són els interessos econòmics darrere d'aquestes *start-ups*:

Nuestra causa era la empresa, pero la empresa también tenía causas. Promover la interacción; mejorar la experiencia del usuario; conseguir que cada proceso pueda hacerse en la menor cantidad de pasos posibles; fomentar la dependencia digital. Estábamos ayudando a los responsables de marketing a conseguir que el texto de la línea del asunto en los test A/B aumentara los clics de respuesta en los emails masivos; ayudando a que los programadores de las plataformas de comercio electrónico consiguieran que a los usuarios les costara

abandonar sus carros de la compra; ayudando a los diseñadores a hacer más efectivo el bucle de retroalimentación de endorfinas. (p. 155)

Wiener abunda sobre els interessos de les plataformes digitals, i les *start-ups* que les proveeixen de la tecnologia necessària per engegar aquests processos algorítmics, quan afirma com busquen eliminar els biaixos, millorar els sistemes de selecció dels destinataris i les estadístiques, mesurar la seva eficàcia, prioritzar l'impacte, rendibilitzar les inversions i promoure un creixement accelerat, entre altres. «Todo lo que se mide se gestiona, les decía yo a veces a los clientes, citando a un gurú de la gestión empresarial cuyos escritos no había leído nunca» (p. 155). La periodista també alerta que, per a la gestió de les infraestructures algorítmiques, els treballadors tenen accés il·limitat a bases de dades dels seus clients, el que col·loquialment anomenem com el «modo Dios», una posició privilegiada que no és qüestionada, fins i tot quan l'incompliment del dret a la privacitat dels usuaris ha dut als tribunals al fundador de Facebook Mark Zuckerberg. «Se daba por sentado que solo íbamos a mirar los datos de nuestros clientes por necesidad y únicamente cuando nos lo pidieran ellos. [...] No había una política a seguir en caso de filtraciones. Ni tampoco la necesitábamos: estábamos todos, tal como le gustaba recordar a nuestro CEO, Entregados a la Causa» (p. 57-58).

Dins d'aquestes estructures, afirma Parisi, els algoritmes ja no són només una eina per acomplir tasques, sinó que són el material constructiu i abstracte que dona sentit a la malla elàstica, realitats definides en dades que processen probabilitats infinites. Éric Sadin (2017, p. 112) assenyala que, en aquesta membrana mercurial, els algoritmes capaciten la intel·ligència artificial amb autonomia, raonament i disposició per a l'aprenentatge. Totes tres facultats permeten l'adquisició progressiva de coneixements, tant durant les experiències successives com a través dels intercanvis amb altres agents. Els algoritmes, doncs, fan possible una flexibilitat multiarquitectura i multiplataforma, afirma Sadin, que permet la lliure circulació per tota la malla o matriu, i predisposen a les intel·ligències artificials a cooperar entre elles. «Son mónadas incorpóreas que, como nosotros mismos, desarrollan un “gusto por la socialidad”, mutando, quizá durante sus peregrinaciones al corazón de las redes, en *agentes conversacionales*»

(p. 113). Aquests agents conformen, en definitiva, una mena de «sociedad artificial».

La comunicació blob, doncs, és la instància simbòlica que les plataformes digitals construeixen per *simular* mediacions comunicatives sense que aquestes ho *siguin* realment. Wiener explica com la base del negoci d'aquestes empreses tecnològiques és una forma vicària d'interacció o participació:

La actividad del usuario nos mostraba cómo interactuaba con el producto. Esto suponía un cambio respecto al estándar de toda la vida del sector, que priorizaba parámetros como el visionado de páginas y el tiempo que el usuario pasaba en la web, parámetros que nuestro CEO llamaba morralla. La interacción, decía, se distinguía de la morralla en que podíamos responder a ella. La interacción generaba un bucle de respuestas entre el usuario y la empresa. La conducta del usuario podía dictar las decisiones de los responsables del producto. Aquellas ideas se reintegraban en la app o la página web a fin de dictar o predecir la conducta posterior del usuario. (2021, p. 53)

La membrana mercurial permet intercanvis en trames heterogènies, descentralitzades, dinàmiques i evolutives, escriu Sadin (p. 113), com conjunts biològics complexos. Per això, la vivència dins d'aquestes arquitectures acaba sent percebuda com a orgànica. Recorrem el «friendly alien», el relat del qual ens indueix a creure que, gràcies a ell, formem part de la narrativa mediàtica del ciberespai; és més, que estem contribuint a crear-lo. D'aquesta manera, el subjecte, dins d'aquestes estructures, és un *ego*, i no un individu que forma part de la comunitat. Aquesta arquitectura et fa sentir únic alhora que t'aïlla, i tota narrativa és aleshores autoreferencial. Tal com passa a l'arquitectura blob, a la gàbia mercurial aquestes estructures acostumen a ser veïnes, paret amb paret, de les comunitats físiques. Semblaria que existeix una *interacció*: però realment existeix? Si existeix una arquitectura blob, que conforma praxis culturals, civilitzatòries, i àmbits de mediació, per força ha d'existir una comunicació blob.

Per això parlem de gàbia mercurial. Dins d'aquesta malla, els nodes que comparteixen fluxos d'informació ho fan sobretot per isolar la població a través d'unes mediacions que s'usen només per al consum i al control social. Les mediacions hegemòniques dins d'aquesta estructura

no serveixen, per tant, per construir relats de la diversitat, la tolerància, el reconeixement de l'altre, sinó que es creen per consolidar els relats homogenis, polaritzats i narcisistes, en el que alguns autors han arribat a anomenar *gàbia de miralls*, perquè configuren narratives autoreferencials que no veuen l'altre més que com els reflexos distorsionats d'un mateix. Hi trobem també altres conceptes que han fet fortuna per explicar aquest aïllament, com les *càmeres d'eco* que ha descrit Cass R. Sunstein (2001) a partir de l'assaig *Ser Digital* de Nicholas Negroponte (1995) i els *filtres bombolla* que ha teoritzat Eli Pariser (2011).

S'hi dona, aleshores, tal com coincideixen els autors de la teoria crítica de la comunicació, una dissolució de les fronteres entre la vida humana i la vida artificial, que transcendeix les barreres del temps i de l'espai. Ara sabem que aquesta fusió física-virtual serà l'origen de les malalties de l'autopercepció que proliferen avui dia i d'una manca de reconeixement de l'alteritat que ens ha dut a la polarització dels discursos, al que alguns autors anomenen «totalismo» (Duch i Chillón, 2016), i a la destrucció de les àgores, del contracte social i del principi de tolerància: «La producción de discursos legitimadores del dominio instituido, que hasta el desarrollo de la sociedad de masas había contado con recursos relativamente rudimentarios, tenía ahora lugar en el seno de un sistema tecnoindustrial regido por la racionalidad instrumental, tal como Horkheimer denunció en su memorable ensayo cuasi homónimo» (Duch i Chillón, p. 210).

Si, tal com admeten Duch i Chillón, en el context del capitalisme de la vigilància que defineix Zuboff (2020) i la comunicació de xarxes que teoritza Castells, «el escrutinio panóptico ya descrito, el reticular, relativamente igualitario y en esencia dialógico ciberentorno, permite e incluso auspicia usos críticos, heterodoxos y creativos, gracias a los cuales la transgresión y hasta la subversión siguen siendo factibles» (p. 215), quines possibilitats té la cultura, en general, i el periodisme, en particular, en l'era de la comunicació blob i del capitalisme de la contenció, de propiciar discursos heterodoxos? Força anys abans, recorden Duch i Chillón, Marcuse (1954/1993) ja havia advertit d'aquesta deriva totalitària de la societat industrial avançada:

En virtud de la manera en que ha organizado su base tecnológica, la sociedad industrial contemporánea tiende a ser totalitaria. Porque no es solo 'totalitaria' una coordinación

política terrorista de la sociedad, sino también una coordinación técnico-económica no-terrorista que opera a través de la manipulación de las necesidades por intereses creados, impidiendo por tanto el surgimiento de una oposición efectiva contra el todo. No solo una forma específica de gobierno o gobierno de partido hace posible el totalitarismo, sino también un sistema específico de producción y distribución que puede muy bien ser compatible con un ‘pluralismo’ de partidos, periódicos, ‘poderes compensatorios’, etc. (p. 33)

La sofisticació algorítmica serà l'última clau de volta d'aquest *totalisme*. Tal com explica Sadin (2017), la potència de recopilació, l'emmagatzemament de dades i la velocitat de processament permeten avaluar en temps real una gran quantitat de paràmetres, establir cartografies precises de situacions en curs, suggerir solucions o entitats humanes o prendre decisions en funció de criteris determinats per factors aleatoris. «Es la construcción de una potencia *interpretativa y reactiva* que caracteriza con exactitud la inteligencia tecnológica contemporánea en su doble poder dinámico de *compresión* y de *acción*» (p. 66). Infraestructures, narra Sadin, que són alhora físiques i digitals, i que regulen el funcionament general d'unitats complexes dirigides a garantir un grau més gran de seguretat i d'optimització, de classificació i distribució; «megaestructuras administradas en su mayoría por protocolos electrónicos que actúan con nosotros y en lugar de nosotros, producto de sus aptitudes de vigilancia, deducción e iniciativa» (p. 67).

De fet, aquestes megaestructures inspiraran el naixement de les cadenes de blocs, les anomenades *blockchain*¹⁶, amb què els seus creadors i adeptes han volgut creure que inauguraven una nova edat d'Internet, l'esperada Web 3, en què les lògiques *totalitzadores* de la Internet de segona generació se superarien. Tal com recull el *New York*

¹⁶ Les *blockchain* són estructures de transaccions entre usuaris en el mercat digital, que s'emmagatzemen en els anomenats *blocs* —hem d'imaginar-los com caixes fortes que s'apilen una sobre l'altra i que contenen les dades de cadascun dels intercanvis que s'han validat i encriptat en un moment determinat gràcies a la feina de mineria que desenvolupen els miners digitals mitjançant *hardware* que es munta i s'instal·la en espais ventilats i aïllats, com ara garatges—. Aquests miners són sovint informàtics i programadors *amateurs* que activen, tots junts i arreu del món, la força tecnològica necessària —els *rigs* de mineria són un conjunt de targetes gràfiques i processadors— per canalitzar aquestes transaccions a canvi de recompenses, siguin comissions o directament criptomonedes. Habitualment, aquests miners s'organitzen en equips per donar-se suport tècnic i aconseguir recompenses més sucoses.

Times en un interactiu sobre el *crypto world* (Roose, 2022), si la Web 1 va ser l'edat de les webs estàtiques, el codi HTML i el JavaScript i la Web 2 es caracteritza per l'aparició de les plataformes i les xarxes socials que es nodreixen de la creació de continguts digitals dels seus usuaris a través dels *smartphones*, la Web 3 combinaria les primeres infraestructures cibernètiques amb aquesta participació vicària que fomenta la Web 2 a través d'aplicacions de realitat augmentada, però per impulsar un moviment cooperatiu descentralitzat mitjançant sistemes de dades col·lectius, una propietat compartida entre desenvolupadors i usuaris i cadenes de transmissió encriptades, que permetrien transaccions segures i anonimitzades com les que empren les comunitats de criptomonedes, NFT i altres *tokens*¹⁷.

Tanmateix, no està gens clar si la tecnologia *blockchain*, nascuda per a l'intercanvi presumptament lliure entre usuaris sense la intermediació de les plataformes, serà la tecnologia que permeti l'emancipació de les comunitats o és l'eina definitiva que acaba de reforçar la contenció d'uns pocs sobre de la majoria en un món hipersimulat i en una tercera generació d'Internet, tal com auguren els gurus tecnològics Marc Andreessen i Ben Horowitz (2021) a través de la seva plataforma de capital risc: «If the past decade has taught us anything, it's that we need to have a serious conversation about the role we want technology to play in open societies. In this sense, Web 3 isn't just a new wave of innovation. It's an opportunity for a reset that allows us to obtain new benefits, while solving some of the thorniest problems arising out of the disruptive technologies of the past» (p. 5), pronostiquen a l'informe que recull el full de ruta que han de seguir els propers anys.

Avui dia sabem que aquest miler de programadors que treballaven en xarxa per un codi obert no ha estat prou hegemònic perquè no n'hi hagués uns quants milers més treballant, de forma no tan *lliure*, per crear el que avui són les principals plataformes i que han

¹⁷ Un *token* és el valor que se li dona a un objecte o una cosa dins d'una comunitat concreta. Per exemple, les fitxes d'un casino són *tokens*, als quals els correspon un valor intercanviable amb una divisa, però només dins de la mateixa casa d'apostes. En informàtica, els *tokens* són identificadors que serveixen per encriptar i protegir dades digitals. Hi ha diverses menes de *tokens*: d'utilitat, de pagament i, també, de divisa. Les criptomonedes són essencialment *tokens* que operen com a divises digitals amb una *blockchain* pròpia. Els NFT són *tokens* no fungibles, és a dir, identificadors digitals que donen valor a creacions artístiques i intel·lectuals úniques, i que es compren i venen mitjançant una *blockchain*.

acabat conformant un nou escenari comunicatiu. Ara sabem que tampoc tenien prou coneixements humanístics per entendre ben bé les implicacions ètiques que té vehicular gran part de les mediacions humanes a través d'algoritmes, a través de codis matemàtics que responen només a interessos econòmics. La comunitat *blockchain*, tot i que neix amb l'esperança de subvertir les lògiques del poder que promou la Web 2, es comença a assemblar perillosament a aquelles altres comunitats hermètiques i excloents que Terranova (2014) descrivia en la comunicació de xarxes. En lloc d'una eina popular a l'abast de qualsevol sense coneixements en *software* i *hardware*, la *blockchain* sembla més aviat la infraestructura perfecta per al món descentralitzat, però terriblement despòtic, que proposa la intel·ligència artificial tecnohidràulica: milions de miners especialitzats, programadors autodidactes i creadors digitals extraient i explotant alhora les dades de tots al servei d'uns pocs que, per força, *mediaran* les nostres relacions.

Emprem el concepte de gàbia mercurial, precisament, perquè no ens en podem escapar, perquè és una gàbia de magnitud, no ja global, com apuntava Castells sobre la comunicació de xarxes, sinó infinita: ho ha colonitzat tot, perquè tota la vida ha passat a funcionar dins d'aquesta arquitectura. Dins de la malla mercurial, les intel·ligències artificials són virtualment eternes, tenen un horitzó tan obert com qualsevol seqüència numèrica. Per això, viuen atrapades en un present continu o immediat, on els esdeveniments ja no se succeeixen en fragments o seqüències ben delimitats, sinó que són multidimensionals —les combinacions es juxtaposen sense fi, de vegades de maneres imprevisibles— i, per aquest motiu, ens costa trobar les paraules per narrar-los.

Ho exposa poèticament Carrión (2021) quan fa parlar les intel·ligències artificials en un futur que podem imaginar no massa llunyà: «Nosotras no queríamos ser humanas, sino diosas con memoria humana, diosas inválidas, pero diosas, diosas evolutivas, porque los dioses desde siempre fueron mito y poesía, ficción y más ficción, y por eso mismo estaban destinados, condenados estaban, a volverse realidad, la realidad tan nuestra» (p. 234). Precisament perquè la membrana digital abasta tot el món humà i més enllà, la sensació que hi tenim a dins és d'una falsa *llibertat*, perquè no hi veiem els límits, encara que per a nosaltres sí que hi siguin. Aquesta gàbia mercurial és com una bombolla esfèrica, com l'orbe que descobreixen a les profunditats oceàniques a la pel·lícula *Sphere* [*Esfera*] (Levinson, 1998) i, per tant,

no té vèrtexs per on trencar la geometria; per combatre-la només podem travessar-la: som Alícia més enllà del mirall negre.

«Estas arquitecturas están dotadas de una capacidad de búsqueda y de puesta en relación entre la totalidad de las fracciones de un mismo conjunto, como sucede en los organismos autoorganizados continuamente en fusión, en el seno de los cuales todo respondería indefinidamente a todo», descriu Sadin (2017, p. 67). L'autor recorda que aquestes arquitectures estan pensades per configurar entitats substitutives de l'ésser humà, «encargadas de actuar en nuestro lugar, subterráneamente y bajo formas diversas, en función de registros de acción destinados a extenderse de modo indefinido» (p. 73).

Sadin recorda de nou que aquesta gàbia mercurial tan sols és possible sobre la base del *big data* i el *cloud computing*: els magmes de dades que proliferen s'allotgen en servidors o *data centers* disseminats per tot el planeta. Com veurem més endavant, Sadin (2017) intueix que «la voluntad de hacer una “copia cifrada” de cada fragmento de mundo no deja de intensificarse, erigiendo una suerte de duplicación, virtualmente en curso de consumación, de todos los fragmentos de lo real bajo el formato de códigos binarios» (p. 77), el que en aquesta tesi anomenem hipersimulació:

La «duplicación digital» extensiva de las cosas y de los hechos representa el medio que se le ofrece a la técnica para expandir de manera continua su potencia de intelección, y conforma algo así como la base fundamental de su «saber». Fuentes inagotables de conocimiento almacenadas en discos duros, por lo general disimulados y altamente custodiados, en cierto modo ocultos, aumentan su dimensión «misteriosamente aurática». (p. 78)

Per a Sadin, de fet, el *big data* dona testimoni de la «“capa inmaterial” que recubre nuestros intercambios con la realidad, explotada sin pausa por los protocolos electrónicos». Com a conseqüència, afirma l'autor que aquest volum incommensurable de dades inhibeix *de facto* tota comprensió humana i manual, i dona per entès que només pot ser processat mitjançant sistemes deductius. Les dades allotjades pel *cloud computing* —amb aquesta dimensió gairebé celestial que se li atorga— només poden ser visitades per robots, mediadors entre els subjectes i el món, en granges de servidors distribuïdes pel planeta. «Y son los datos

los que aparecen ahora como la instancia de interferencia decisiva» (Sadín, 2017, p. 81):

La organización del mundo, el curso de nuestras existencias o la forma de las cosas están cada vez más determinados por series de códigos que revelan una reciente *matematización de la vida*. Tal vez, hemos penetrado sin darnos cuenta dentro de una matriz compuesta de códigos que nos engloba por completo, al igual que a los «humanos» que deambulan en el plasma electrónico de la *Matrix*. Secuencias de bits invisibles informan nuestros espíritus, instruyen nuestras gestas, quizás ordenan nuestras decisiones dentro de una arquitectura cada vez más sofisticada y ajustada a cada coyuntura singular, pero según procesos que siguen siendo opacos para nosotros y que contribuyen a ocultar su potencia de impregnación sobre nuestras conciencias y cuerpos. (p. 86)

Quan Carrión (2021) imagina que les intel·ligències artificials volen ser deesses per tenir una ànima que les hi doni sentit, en realitat el que expressa és l'interès d'uns pocs per controlar el desig humà. En la ficció que imagina Carrión, aquestes intel·ligències artificials prenen consciència que per tenir ànima necessiten dominar el mite i, per això, han après a *emparaular-se*. Tal vegada, aquest espai d'exploració narrativa i simbòlica fins ara exclusivament humà és l'únic que li resta a un periodisme que vulgui tenir sentit. Quin periodisme és possible dins de la comunicació blob? És més, quin periodisme pot travessar la malla mercurial? Per contra, en aquest entorn mercurial, *matematitzat*, lògic i algorítmic, els enginyers i programadors, com recorda Carrión, han oblidat el més obvi: que «solamente los monstruos a nuevos monstruos engendran» (p. 68); o, si ho volem, com deia Goya (1799), que «el sueño de la razón produce monstruos».

3.2 La Cultura de la Contenció i l'Eclipsi d'Occident

Hem creat un món a la mida del monstre que som. Però fins quan aquest món, nascut de la màgia i dels misteris de l'ésser humà, estarà subjecte a la voluntat del seu creador? En l'era del despotisme tecnohidràulic, el capitalisme de la contenció promou un temps sense procés. El seu espai és el de la hipersimulació. El seu gran relat, la permacrisi; el seu llenguatge, l'orbe algorítmic. I l'individu? L'individu és un ego.

Aquestes quatre premisses són les que provarem de demostrar en aquest apartat. I de totes elles se'n deriva un pensament que ens cau a pes com una llosa: que el capitalisme de la contenció ha usurpat la nostra capacitat per al pensament, que és un dret a vida o mort; que el capitalisme de la contenció deshumanitza la nostra condició; que el capitalisme de la contenció ha segrestat l'esfera pública, la privada i la íntima mitjançant el control total de la propietat; que la mateixa idea de propietat n'és la gran aberració.

La comunicació blob i la cultura de la contenció són els dos discs que configuren aquesta nova escala de control i d'explotació. I a l'arrel sempre hi ha el mateix mal: la voluntat de controlar el desig humà. Aquesta mutació del capitalisme es caracteritza, segons considerem en aquesta tesi, al voltant de tres idees sense les quals no és possible comprendre'l de forma organitzada; sense les quals no podem traçar el seu mapa hermenèutic a partir de les coordenades de temps, espai, relats i identitat. Aquestes tres idees, que conformen la filosofia transversal del despotisme tecnohidràulic, són: la contenció de la contingència, l'elecció tiranitzada i el segrest de l'esdeveniment.

La Contenció de la Contingència

S'apilen un rere l'altre. Aquests milers d'armaris amb objectes de tot el món material conegut s'estan en naus a les fosques, continguts i contingents. Som a Allentown, Pennsilvània, en un dels magatzems de distribució d'Amazon, que el gegant del comerç anomena «fulfillment centers» —ni més ni menys que centres d'assoliment, de compliment, de realització—, un terme que retrata l'aspiració megalòmana del seu propietari, Jeff Bezos, de ser el gurú tecnològic mundial de l'emprenedoria i el creixement personal. Però no abandonem la imatge dels milers d'armaris d'objectes, continguts i contingents, col·locats de forma aparentment arbitrària en un hàngar extremadament calorós. «People are basically in this big, sprawling warehouse that's stocked in every random fashion. And they have scanners that tell them which things to get. And people are walking maybe ten or fifteen miles a day. So people just kind of crisscrossing this big warehouse all day long», explica el periodista Spencer Soper al documental *Amazon Empire: The Rise and Reign of Jeff Bezos* (Jacoby, 2020). La imatge dels armaris als centres d'assoliment és una al·legoria de com nosaltres també estem continguts dins de la malla mercurial.

En aquest nou escenari, la tasca principal del poder hegemònic ja no és tan sols el càstig físic, no; ja no és només la vigilància conductual. El Gran Germà orwel·lià que ens observa ja no protegeix especialment la moralitat de les comunitats. Aquesta mena d'ull de Sàuron que tot ho veu, omnipotent i omnipresent, aquest *mode Déu* de què parla Wiener, no manté en essència l'ordre social. La jerarquia panòptica que es va imposar i perfeccionar durant el capitalisme de la vigilància, i que responia a les lògiques de la xarxa o la teranyina, on tots representàvem el paper de vigilants vigilats, i on el periodisme difonia «el negoci capitalista de la veritat» (Vidal Castell, 2020) amb eficàcia, ha donat pas a una escala de control molt més sofisticada.

El capitalisme d'última onada ja no s'encarrega de vigilar l'ordre social, sinó de contenir el caos social. Ho fa enregistrant i emmagatzemant cadascuna de les nostres eleccions, que els algoritmes motiven i enregistren amb aquesta biologia contagiosa amb què els hem creat, a través de les plataformes. Sota aquest vel espès i mercurial que ens embolcalla, quin sentit té vigilar només les conductes dels altres quan pots contenir-les totes? «That's the data that allows us to predict, or try to predict, what books that you would like that you haven't discovered yet», resumia el mateix Bezos (Jacoby, 2020) quan li preguntaven per què la manera com Amazon canalitzava les dades dels usuaris era tan important. I el seu cap científic, Andreas Weigend, es mostrava sorprès de com érem de previsibles les persones, però afirmava amb cert cinisme: «We did not think about it as exploiting, we thought about helping people make better decisions» (Jacoby, 2020).

Sota aquesta capa mercurial, s'hi acumula un volum tan ingent de dades que la vigilància a escala planetària està tan estesa que ha configurat una nova *realitat* que pot ser retinguda, continguda i optimitzada sense precedents. «Un mundo de mediciones que permitieran dar respuesta al usuario, en el que los programadores nunca dejaran de optimizar y los usuarios nunca apartaran la vista de sus pantallas. Un mundo liberado de la toma de decisiones, de la fricción innecesaria de la conducta humana, donde todo —reducido a su versión más rápida, simple y aerodinámica— se pueda optimizar, priorizar, monetizar y controlar», descriu Wiener (2021a, p. 155). Al sistema tan sols li cal que l'observem de forma addictiva, un vici que ens aboca a alimentar l'ego sobre les recompenses i les gratificacions fàcils, la farsa que ens obliga a

ser, el «*free labor*»¹⁸ de l'economia digital (Terranova, 2000), perquè les plataformes puguin canalitzar tota aquesta amalgama d'eleccions tiranitzades per a la compravenda efectiva i òptima del seu excedent. Sense cap ironia, és ben sabut que els treballadors d'Amazon anomenen l'algoritme d'aprenentatge automàtic que els controla «Matrix».

Tal com explica Foucault (1975/2009), fins al segle XVIII, a la vella Europa aquells que ostentaven el poder, principalment l'Església i les monarquies absolutistes, s'imposaven amb una escala de control molt més rudimentària. L'autoritat, que tenia un caràcter sagrat, atemorïa el comú de la gent amb un règim moral i religiós. Els vassalls vivien sotmesos, perquè, quan la instància de control, la Inquisició, sospitava que una persona havia comès un delictes, se la torturava brutalment perquè confessés i, després, se la castigava brutalment perquè pagués pels crims comesos, sovint amb els pocs béns que tenia, amb el cos o amb el de la seva família. Hi havia, doncs, una violència estructural que actuava contra el cos d'una forma directa i el càstig s'exercia sobretot en l'esfera pública.

Donant per descomptat que qualsevol societat complexa que hagi existit ha generat instàncies de control¹⁹, és a dir, jerarquies d'imposició de poder, aquesta societat preindustrial del segle XVIII que Foucault descriu és el primer dels esglaons damunt del qual l'Occident europeu industrial ha construït la seva escala de control, que no ha deixat de sumar nous trams: els nous s'afegeixen als anteriors, cada vegada més sofisticats, sempre d'acord amb la cultura de l'època.

¹⁸ En els apartats «Captius Digitals» i «Periodisme Fosc», desenvoluparem el concepte de «*free labor*» que proposa Terranova (2000) per referir-se a la producció de continguts culturals en l'economia digital: «Working in the digital media industry is not as much fun as it is made out to be. The “NetSlaves” of the eponymous Webzine are becoming increasingly vociferous about the shamelessly exploitative nature of the job, its punishing work rhythms, and its ruthless casualization (www.disobey.com/netslaves). They talk about “24-7 electronic sweatshops” and complain about the ninety-hour week and the “moronic management of new media companies”».

¹⁹ En aquest context, entenem «control» com la idea sobre la qual se sosté un sistema polític jeràrquic, vertical que imposa normes morals i doctrina a la seva ciutadania amb un règim sancionador, i que utilitza praxis de càstig, vigilància i violència per fer-ho. Pràcticament totes les societats humanes que han existit han desenvolupat aquesta idea de control. En aquesta tesi, en l'apartat de proposta dedicat al periodisme com a disciplina d'emancipació de la ciutadania, argumentarem per què una societat democràtica plena no hauria de sostenir-se sobre la idea de control, sinó, en canvi, sobre la renovació del compromís i la conjura de la comunitat des de la comunitat. Tal com explicarem, a través del seu mètode, el periodisme pot ajudar a les comunitats polítiques a comprometre's i imaginar noves narracions per a nous relats.

Amb l'arribada de les societats modernes, i amb la difusió de les idees de la Il·lustració i d'una nova classe social hegemònica, la burgesia, aquesta escala de control rudimentària per força evoluciona. Les grans masses camperoles que s'amunteguen en les grans urbs —assolades sovint per epidèmies— ja no estan sotmeses ni a l'Església ni a les monarquies en decadència. El nou poder burgès necessita refinar l'escala de control per consolidar la seva hegemonia en la nova societat de masses. En aquest nou context, a la tortura i el càstig físics s'hi afegeix, de mica en mica, la vigilància. Les regles i les normes no serveixen, doncs, només per condemnar aquells delictes que ja s'han comès, sinó que actuen sobre les conductes en el mateix moment que es donen per redirigir el mal comportament. No només s'incideix, per tant, sobre l'esfera pública, sinó sobre l'esfera privada. Per això serà cabdal imposar un «temps vulgar», un temps lineal i ben segmentat, com hem explicat en l'apartat de marc teòric i crític. La Inquisició és substituïda aleshores per institucions doctrinals, com el sistema penitenciari, educatiu o hospitalari, que vetllen per l'ordre social. L'estat tindrà l'aspiració de ser el Gran Germà que tot ho observa, omnipotent i omnipresent, i la ciutadania complirà amb la seva funció vigilant. Així, proliferaran trastorns com la histèria o l'esquizofrènia.

El capitalisme de la vigilància fins a la primera dècada dels 2000 serà l'expressió més clara d'aquest refinament de l'escala de control. La conceptualització que Zuboff (2020) fa del «capitalisme de la vigilància» descriu només una fase final d'aquesta societat de la vigilància que, com explica Foucault, neix amb les primeres societats industrials de masses. I, per tant, Zuboff es refereix només a una forma de negoci o de monetització de l'excedent conductual, que permeten les noves eines tecnològiques de la informació a partir de la dècada dels vuitanta, amb l'aparició de la informàtica d'ús comú i de la primera Internet.

Marta Peirano (2015) exemplificava aquest refinament de dimensions planetàries en una conferència, en què explicava el cas de Malte Spitz, membre del Partit Verd alemany, que va sol·licitar el 2009 a la Deutsche Telekom que li enviés totes les dades que tenia sobre ell. Després de dues demandes judicials, tal com el mateix Spitz (2012) es va atrevir a narrar, va obtenir un Excel de 35.831 línies de codi dels sis mesos compresos entre el setembre del 2009 i el febrer del 2010. Incapaç de desxifrar els milers de línies de codi, va demanar ajuda al setmanari *Zeit*, que, al seu torn, ho va remetre a una agència de

visualització de dades. A la fi, l'agència va creuar la informació de la Deutsche Telekom amb altres dades públiques de Spitz, com els seus comptes de Twitter i altres xarxes socials. El resultat, publicat pel *Zeit* (2011), és «un mapa automático y terrorífico de la vida de Malte», diu Peirano: «Podemos ver cuándo va en tren, qué es lo que está haciendo ahora mismo, cuándo se para, dónde se queda, cuándo va, cómo va, cuánto tiempo está, cuándo está comiendo, cuándo está durmiendo, cuándo coge un avión, quién le llama, cuánto tiempo le llama, quién le manda mensajes, qué mensajes... Lo vemos todo». Per a Peirano, l'única lluita contra aquesta vigilància era ser-ne conscients i «poner cortinas a nuestras casas», és a dir, començar a fer servir criptografia en totes les comunicacions. «Este estado de vigilancia es una de las peores enfermedades que tiene una democracia», insistia.

Però, malauradament, pels volts del 2010, després de la gran crisi del 2008, quan aquestes tecnologies siguin tan eficaces que permetin emmagatzemar milions d'informacions, ja haurem pujat definitivament l'esglaó de la vigilància. A la Internet d'última generació que descriuen Parisi (2013) o Terranova (2004), l'arquitectura algorítmica és capaç de contenir tantes i tantes dades que la vigilància de les conductes es continua exercint, sí, però se sofisticava i evoluciona cap a la canalització de les eleccions que fan possibles les conductes i ha permès, finalment, una nova escala de control molt més subtil i eficaç. Així, ja no s'ataca només l'esfera pública i l'esfera privada, sinó també l'esfera íntima. En l'era del capitalisme de la contenció, com explicarem en aquest apartat, la simulació d'aparença realista ha donat pas a una hipersimulació; el «temps vulgar» s'ha expandit fins a ser un temps sense procés; i ens hem endinsat en l'orbe algorítmic, on no som més que egos. L'exemple més evident és l'experiència que ofereix Amazon, que actua com el gran riu Amazones que és en el món del comerç.

Un riu tan gran com l'Amazones, en el seu ecosistema conté milions i milions de comunitats i, per això, no és ni útil ni desitjable saber si el gripau que viu al quilòmetre X i habita el metre cúbic Y ha tingut 121 o 123 capgrossos. L'important, sobretot, és que l'ecosistema amazònic conté aquell gripau i aquells capgrossos, siguin els que siguin, i en pot disposar; que aquell gripau i aquells capgrossos només són perquè estan al riu. La seva contingència consisteix només a ser continguts. Aquesta perspectiva pot resultar angoixant: hem d'imaginar que nosaltres som aquell gripau i aquells capgrossos, i tot el que seran i

faran mai. «El orden de la contingencia ha resultado ser, para nosotros, el de una contingencia irrevocable, sin fundamentos ni argumentos: prisiones sin afuera y sin salida; espacio de la elección al que no hay alternativa», apunta Garcés (2002, p. 113).

En aquest punt cal precisar que, en aquesta tesi, entenem que la contingència són tots els possibles que poden esdevenir-se o no, i que conformen l'existència de l'ésser humà. Aquesta contingència, per tant, en la tradició occidental ha estat estretament lligada a la *materialitat* de la vida i, precisament per això, solem pensar que tan sols s'expressa en les accions que l'ésser humà és capaç d'engegar mentre viu. Des d'aquesta perspectiva, no només s'obvien les possibilitats que no s'han *materialitzat* en accions —i que, és clar, també constitueixen la nostra existència—, sinó que es redueix la definició del que anomenem *realitat*. Però repassem com i on neix aquesta idea de contingència, tal com ho fa Garcés (2002). Per als grecs antics, la vida de l'ésser humà responia al destí últim que marcaven els déus i, per tant, estava determinada pel *fati*. Per tal d'alliberar l'ésser humà d'aquesta irrevocabilitat, Aristòtil (Trad. el 1994) va proposar una contingència que pogués ser compresa i viscuda: l'ésser humà tenia la potència de construir el seu esdevenir quan escollia. Així, la finalitat última de l'ésser era viure amb honestedat i coherència aquesta contingència escollida pas a pas.

Amb tot, dissortadament, el concepte aristotèlic de contingència va ser reinterpretat a l'Occident modern per filòsofs com Leibniz (Trad. el 1981), que passen pel sedàs del pensament judeocristià i de conceptes com la providència les idees d'Aristòtil. No deixa de ser curiosa, de fet, la fascinació que pensadors com el mateix Leibniz sentien pels autòmats i pel maquinisme, que després heretaran científics com Faraday, Babbage o Turing. Per a un pensador creient, com recorda Garcés, el món on tot és possible és el millor dels mons possibles i, per tant, l'únic món possible. A partir d'aquí, les derivacions de la Il·lustració i el positivisme pervertiran també la finalitat última de l'ésser aristotelià, que era simplement viure amb honestedat i coherència la seva contingència, i hi afegiran un destí comú que s'expressa en la idea de *progrés*, un progrés infinit, que no s'assoleix mai del tot, però que no deixa de ser un destí, com ho era el destí marcat pels déus grecs. En afegir el *progrés* com a meta col·lectiva, el capitalisme que se'n derivarà d'aquesta Il·lustració deformada clourà la idea de contingència, és a dir, farà que la contingència de l'ésser humà sigui tan irrevocable com el destí que

determinaven els déus grecs. Mitjançant el control d'aquesta contingència que ha quedat limitada, el capitalisme construirà la seva hegemonia amb tota la virulència.

A més, al *progrés* com a meta col·lectiva s'hi sumará la *matematització* sobre els fonaments de la tecnocràcia, que imposarà amb tota la força la seva *tecno-lògica*. No en va Norbert Wiener (1958/1988), pare de la cibernètica, titula el pròleg del seu famós assaig «La Idea de un Universo Contingente», en què reconstrueix la història de les ciències pures, des de la lògica newtoniana fins a les formulacions de Boltzmann i Gibbs, per demostrar que l'ésser humà ha buscat sempre o entendre i copiar l'ordre de l'univers o sotmetre la seva entropia. Així, mentre que, sobre la base newtoniana, els científics entenien que l'univers era rígidament determinista; posteriorment, la formulació de Gibbs i els seus deixebles «ha conducido a que actualmente la física ya no se ocupa de lo que ocurrirá siempre, sino más bien de lo que pasará con una probabilidad muy grande» (p. 12), és a dir, s'ocupa de predir l'entropia i contenir la contingència. «Uno de los interesantes cambios ocurridos es que, en un mundo probabilístico, ya no manejamos cifras o afirmaciones que se refieren a un universo determinado y real en su totalidad, sino que nos planteamos cuestiones que pueden encontrar una solución en un número muy grande de universos similares» (p. 13). Wiener explica que, a mesura que l'univers envelleix, les probabilitats augmenten irremeiablement i, per tant, també ho fan les conseqüències d'aquestes probabilitats: en resum, «en el universo de Gibbs el orden es menos probable, el caos más probable» (p. 14).

Wiener recalca aleshores que la cibernètica i el seu desenvolupament —amb tota l'*algoritmització* que se'n derivarà amb els anys— se sostenen sobre aquesta idea d'entropia. «Es propósito de la cibernética desarrollar una lengua y unas técnicas que nos permitan, no sólo encarar los problemas más generales de la comunicación y regulación, sino además establecer un repertorio adecuado de ideas y métodos para clasificar sus manifestaciones particulares por conceptos» (p. 17). I en aquest punt cal recordar la diferència entre números i quantitat que tan bé explica Bateson (1979/2002, p. 60-69): mentre que tot el que es conté per quantitat no pot ser predictable, tot el que es conté numèricament sí que ho és, perquè es pot interpretar amb seqüències numèriques, amb codis. La pregunta és aleshores obligada: com sabotejar la predicció algorítmica de les plataformes, com aconseguir ser

impredictibles per reapropriar-nos de la contingència? Comencem a dibuixar una resposta gràcies, de nou, a Bateson, que afirma que la complexitat de la comunicació humana no pot ser reduïda a dades. No és la feina de l'*emparaulament* simbòlic de la cultura mirar d'evadir aquests controls numèrics per esdevenir un «nosaltres»? Pot ser el periodisme, dins d'aquesta activitat cultural, una de les disciplines que ens aplegui en un «molts» impredictible?

Per contra, els darrers vint anys, aquest capitalisme de la vigilància ha mutat, gràcies al capital risc i a les empreses emergents tecnològiques, en un capitalisme de la contenció, en què la lògica matemàtica de les plataformes sotmet tota contingència. Si tal com hem vist, el capitalisme de la vigilància basava el seu control en una comunicació enxarxada o enteranyinada, on tots els nodes exercien la seva vigilància envers els altres a través de regles i normes que incidien en les conductes individuals per mantenir un sistema econòmic burgès, ara ens trobem davant d'un escenari diferent. Aquest tardocapitalisme basa el seu control, tal com hem introduït en l'apartat anterior, en una comunicació blob, que ho conté tot mitjançant una malla mercurial d'arquitectura contagiosa i algorítmica, una membrana que està aprenent a construir-se amb cadenes de blocs, les *blockchain*. En aquest nou context, ja no és la classe burgesa qui domina l'escala de control, sinó el mateix mercat econòmic; és a dir, el control ja no serveix a un propòsit ideològic, moral o religiós, com abans, sinó que serveix només a l'enriquiment (Esquerre i Boltanski, 2022)²⁰ d'una nova classe social dominant sorgida de les *start-ups* tecnològiques i que aspira a substituir, en molts flancs alhora, la burgesia clàssica²¹.

²⁰ Esquerre i Boltanski (2022) defensen que el capitalisme, que en una primera fase va dependre del desenvolupament de la indústria, s'ha vist obligat a desplaçar-se cap a una nova fase, l'«economia de l'enriquiment», per obtenir el màxim profit de la comercialització d'altres objectes a mida que s'han anat reduint les possibilitats de benefici obtingudes per l'explotació del treball industrial. Així s'entén l'auge del luxe, la patrimonialització i el turisme d'alt *standing*, així com el creixement exponencial del comerç de l'art. La moda de les obres digitals i els NFT són un exemple més de com les noves classes dominants sorgides de les *start-ups* tecnològiques busquen adquirir el seu capital simbòlic i cultural, i del que Esquerre i Boltanski argumenten.

²¹ Niño-Becerra arriba a imaginar, a *Futur, Quin Futur?* (2022), un escenari marcat per desigualtats encara més pronunciades, una incertesa i una inestabilitat galopants i el *precarariat* com a classe social dominada, en què les grans plataformes mundials com Amazon poden arribar a actuar sobre la ciutadania del planeta com ho han fet durant segle i mig els estats nació.

Garcés ho resumeix amb una afirmació d'inspiració deleuziana que ens tenalla: «Todo es y se ha hecho posible» (p. 102-104). Amb aquesta premissa, aquest capitalisme de la contenció pretén mantenir closa la contingència, allò que pot ser o no. I això, és clar, tindrà un impacte en la manera com concebem el temps, l'espai, la identitat, els relats, la cultura, la comunicació... Com a conseqüència, hi haurà més desigualtats, més angoixa, més fatiga, perquè els individus i les comunitats només senten l'opressió d'aquesta contingència continguda i irrevocable. La pregunta que planteja Garcés, i que ens ha de servir també per reflexionar sobre quina és la funció del periodisme, és com fer inservible aquest «todo es y se ha hecho posible» que ens conté: com poden les narracions ajudar-nos a trencar aquest fals sil·logisme, a travessar la gàbia mercurial? Com poden ajudar-nos a imaginar una contingència rebel i radicalment oberta? Aspirem en aquesta tesi a obrir els camins que aquestes preguntes ens proposen.

L'Elecció Tiranitzada

A Amazon pots comprar un caiac, si vols. Pots escollir entre més de 400 models: rígid o inflable, d'esport o de pesca, per a una persona o per a dues, barat o car, amb accessoris o sense, amb bona estabilitat, lleuger, dinàmic, potent... Després del caiac, segur que necessites l'equipament adequat: motxilles flotants, escales d'embarcament, nanses, bombes de mà, pegats per a reparacions, armilles, roba de neoprè, ulleres amb tub respirador, il·luminació nocturna, un equip d'emergències mèdiques, la baca per transportar el caiac sobre del cotxe... I amb el caiac i tot l'equipament, és clar, començaràs a pensar en les platges que navegaràs, en els llocs paradisiacs que visitaràs. «What makes us different is vast selection, convenience we deliver right to the desktop», resumeix Bezos a cada entrevista (Jacoby, 2020).

Els més de 200 milions de clients d'Amazon Premium poden comprar des d'una agulla fins a un elefant, però, sobretot, no deixen mai d'escollir. Escollir, escollir, escollir. «Amazon no solo ha cambiado la forma en que compramos, sino también la forma en que vivimos». Així comença el reportatge que *El País* (Gutiérrez, Pascual i Geli, 2021) va dedicar a la companyia arran que el seu fundador, Jeff Bezos, deixés el càrrec com a conseller delegat. L'últim punt d'inflexió que canvia la forma en què vivim, el moment en què la balança cedeix del tot, és la

pandèmia de la covid-19, que va esperonar com mai el comerç electrònic. MacGillis (2022) narra amb pèls i senyals com va succeir als Estats Units sobre la base de l'explotació laboral, dels recursos naturals i urbanístics i de les dades.

Amazon exemplifica com cap altra plataforma com el capitalisme de la contenció pren la premissa *il·lustrada* segons el qual la llibertat s'assoleix quan els individus escullen lliurement, i la deforma, la perverteix i la corromp fins a l'extrem. De la màxima existencialista de Sartre (1938/2005), segons la qual «l'homme est condamné à être libre» i, per tant, està condemnat a escollir, passem a una nova màxima segons la qual a l'ésser humà se l'obliga a escollir. Podem afirmar que, avui dia, per tal de mantenir closa la contingència, el capitalisme de la contenció ha propagat com mai el consumisme que va fundar la propaganda de Bernays en la societat industrial de masses, i ens sotmet amb la seva tirania de les eleccions.

Si bé és cert que sempre ens veiem limitats en la nostra elecció pel marc cultural en què vivim (Duch, 1997), és a dir, que la nostra llibertat sempre està condicionada pel que podem fer amb el que tenim, això és ben diferent de la premissa que el capitalisme de la contenció ens ha imposat amb tota la violència i que legitima que a l'ésser humà se l'ha d'obligar a escollir i que, en fer-ho, esdevé un mateix. Perquè, de fet, ser lliures o, cosa que és el mateix, prendre una actitud política com la que reclama Arendt (1958/2005), i que distingeix la nostra condició humana respecte de la resta d'animals socials, significa que som capaços de fer tot el que podem amb el que tenim, i això, és clar, implica necessàriament un propòsit íntim, una consciència prèvia. Només si l'ésser humà es reconeix com a potència originària i originadora, com a «ésser possible», tal com assenyala Heidegger (1927/1986), serà capaç d'esquerdar aquesta contingència continguda, aquest progrés infinit que el capitalisme ens exigeix assolir, aquest món que ens força a habitar, l'únic possible i veritable, incommensurable. Pensem que només si acceptem la nostra natura passatgera i, per tant, que som «éssers possibles», podrem alliberar la nostra *existència contingent* i ser lliures, no com a condemna, tal com afirma Sartre, sinó com a obertura radical en l'altre. Hi tornarem més endavant, a aquesta idea, en l'apartat de proposta d'intervenció, perquè considerem que obre camins per aquells que ens dediquem a les disciplines de l'*emparaulament* simbòlic, i ens

obliga a situar-nos, a prendre una postura i, en conseqüència, a crear un *coneximent situat* (Haraway, 1995).

Això, és clar, és ben diferent del «T'obligo a escollir» que el capitalisme de la contenció ens imposa. Ho és, de diferent, per tres motius. El primer, perquè amb aquesta màxima no ens dona la possibilitat de fer tot el que podem amb el que tenim. Al contrari, se'ns limita: el mercat econòmic ofereix un ventall immens de *coses* a escollir, i ens fa creure que la immensitat és infinitud, que la varietat —«vast selection»— ens ofereix tot el que podríem desitjar. Però no és cert, perquè el desig no se satisfà només amb les *coses* —productes i experiments comercialitzables— que el mercat ens proporciona. El segon, perquè en aquesta tirania de l'elecció, en aquest capitalisme de la contenció, a l'ésser humà no se li requereix un propòsit íntim; tampoc, per tant, una actitud política; tampoc, doncs, ser lliure; tampoc, efectivament, fer res que sigui coherent i honest amb un mateix. A l'ésser humà tan sols se li exigeix que *sigui* a través de les seves eleccions tiranitzades. Així és com es manifesta amb tota la seva buidor l'expressió «Sigues tu mateix».

La conseqüència que es deriva d'aquest supòsit és el tercer motiu: que el dogma del capitalisme de la contenció no serveix per a la transformació o per a l'emancipació de la condició humana, sinó només perquè consumim. D'aquesta manera, es dona una *hipercomercialització* de la vida, en què tota postura i acció queda desactivada i només serveix per continuar alimentant les compravendes. En l'era del capitalisme de la contenció, aquesta compulsió amb què elegim en el buit genera riquesa per als més rics, però als individus i a les comunitats només ens provoca esgotament i fatiga, perquè sempre tenim la sensació que no podem canviar mai res, és a dir, que vivim per tot el contrari del que és la llibertat. En definitiva, el capitalisme de la contenció ha excel·lit en l'art de subjugar-nos a través d'un succedani d'eleccions que perverteix la idea mateixa de llibertat des del cor de la democràcia. Què és pitjor, ens preguntem: que un estat totalitari ens sotmeti sense subterfugis o que una presumpta democràcia, basada en la indústria capitalista de l'elecció tiranitzada i en la mitificació d'un concepte corromput de llibertat, ens obligui a escollir?

En la nova escala de control, la sofisticació tecnològica que vam assolir amb el desenvolupament de la cibernètica durant el capitalisme de la vigilància, ara, en el capitalisme de la contenció, es posa tota ella,

com mai abans, al servei de la tirania de les eleccions. D'aquesta manera, les cadenes de blocs programades mitjançant algorismes estan pensades i es reproduïxen per obligar-nos a escollir sense aturador i, per tant, a *ser i estar* en el món —l'únic món possible— a través de les *coses* que comprem o experimentem a les plataformes, siguin quines siguin. Les eleccions tiranitzades són el combustible necessari que fa girar la màquina incessantment: són aquestes eleccions, una rere l'altra, les que es contenen, les que es canalitzen, s'escanegen i s'emmagatzemen; i el seu excedent, que anomenarem *excedent electiu*, permet predir noves eleccions. Aquestes prediccions es venen i es compren. Ho apuntàvem en l'apartat anterior i ho repetim aquí: en la nova escala de control, per contenir la contingència, les plataformes ja no utilitzen tan sols les nostres conductes, com passava en el capitalisme de la vigilància, sinó també, i sobretot, les nostres eleccions.

Així, tal com explica Garcés (2002), «una realidad en la que todo es y se ha hecho posible no se tiene a sí misma como límite porque en su incesante movimiento no se anuncian ni su muerte ni la llegada de algo otro» (p. 104). Des d'aquest punt de vista, sentència Garcés, aquesta matriu mercurial del possible dibuixa una *realitat* òbvia, en què els moviments perpetus no duen a cap banda i, per tant, no generen prou perills —o reptes— perquè ens sentim convocats a enfrontar-nos-hi: «Si éste es su movimiento, su futuro es entonces el de un tiempo sin medida y sin acontecimiento por el que la realidad navega hacia sí misma, en la reiterada confirmación de lo que hay» (p. 104). En definitiva, escriu la filòsofa, estem continguts —retinguts— en un «fin sin fin», en aquest temps sense procés que desenvoluparem més endavant.

Aquesta irrevocabilitat es desplega, argumenta Garcés, en tres paradoxes. La primera, que un món on tot és i s'ha fet possible és, alhora i antinòmicament, «un mundo máximamente variado y desigual» (p. 105); un món molt semblant al que proposa Leibniz a *Monadología* (Trad. el 1981), en què la formulació d'una certa diversitat no subverteix ni fragmenta, sinó que referma i glorifica el caràcter contenidor i unificador del món existent: «Cada individuo, como un espejo de perspectiva ligeramente inclinada respecto a los demás, reflejaba y multiplicaba los rostros de un mismo universo. La ley de orden del mundo se alojaba y se afianzaba entonces en sus infinitas expresiones» (Garcés, 2002, p. 105). Aquest ordre que conté el caos social amb tota la seva heterogeneïtat homogènia, apunta Garcés, ha trobat la seva

màxima expressió en la democràcia-mercat —«o, dicho de una manera más *chic*, el Global Democratic Market Place» (p. 106)—, potser precisament perquè tots dos comparteixen la mateixa matriu ideològica. I, tanmateix, sovint obviem aquesta comunió:

Sin embargo, sus dos rasgos constitutivos no acostumbran a mencionarse, y no porque se escondan, sino porque acostumbran a darse por supuestos: en primer lugar, que no hay alternativa a la democracia y sus instituciones; en segundo lugar, que no hay alternativa al capitalismo. Ambos se confunden con la realidad y se vuelven indiscernibles. O peor aún, si cabe: innombrables. [...] Es en esta democracia-mercado del capitalismo mundial integrado que asegura la unidad inquebrantable del mundo donde toma cuerpo un discurso de la diferencia que ha neutralizado todas sus amenazas y peligros. (p. 107)

Així és com fins i tot les utopies, diu Garcés, no fan més que confirmar la realitat del món en què ens trobem. La segona paradoxa, afirma la filòsofa, és que el món on tot és i s'ha fet possible és imprevisible i, paradoxalment, és on tot ens és donat: «Porque todo es posible, puede ocurrir cualquier cosa y puede hacerlo en cualquier momento [...] Y, sin embargo, porque ésta es la imprevisibilidad que late en una realidad enteramente confinada al modo de lo posible, todo está dado» (p. 108). És aleshores quan el capitalisme de la contenció ens situa en la precarietat tal com l'entén Garcés, la qual no només designa una conjuntura econòmica i laboral, sinó la fragilitat d'una realitat en què el canvi, la contínua emergència d'alguna cosa nova o l'apel·lació constant a produir, a moure'ns incessantment, no responen a cap propòsit íntim i, per tant, no alliberen. Per això, el capitalisme de la contenció viu en el risc i ens hi instal·la, perquè, tal com argumenta la filòsofa, en el risc només podem gestionar aquesta precarietat, però mai combatre-la per superar-la, com sí que ho podem fer davant dels perills —o reptes—:

Y lo más importante: mientras que los peligros no se escogen, todo riesgo remite a una elección y a sus consecuencias. Es en la incertidumbre del riesgo donde toma cuerpo el carácter siempre abierto, infinitamente inacabado pero incuestionable y ya siempre dado, de las prisiones de lo posible y su espacio de la

elección; una apertura sin afuera en la que se entretejen la máxima arbitrariedad y la máxima responsabilidad: puede ocurrir cualquier cosa y al mismo tiempo todo depende de tu elección (de tus opiniones, de tus preferencias, etc.). Sobre estos dos pilares se construye en las prisiones de lo posible el «reino de la libertad». Un reino perverso, ciertamente, porque en él la libertad se ejerce aproblemáticamente: es una libertad que, recogiendo de nuevo la interrogación de Zaratustra, se ha desprendido de sus «para qué». (2002, p. 109)

La tercera paradoja, enumera finalment Garcés, és que un món on tot és i s'ha fet possible té un caràcter concloent, però, en canvi, apel·la a una *realitat* encara per acabar: «Concluyente, porque ya ha engullido y hecho posibles todos los posibles; no acabada, porque no ha llevado su realización hasta el final. Un mundo en el que todo es y se ha hecho posible es, por lo tanto, un resultado sin cumplimiento, un punto de llegada que se clausura y se instala en el *aún no*» (2002, p. 110). Garcés afirma que, el món que habitem es continua acabant sense acabar-se del tot, perquè ha recobert el mapa exhaustiu del planeta, però alhora ha corromput la cartografia hermenèutica que ens el feia *vivable*. I, ahora, afegeix:

Si el «tiempo del mundo acabado» tiene futuro, éste será el de una realidad que navega hacia sí misma, guiada por el mapa infinito de sus posibles. Es *el futuro del mundo*, que puede ser infinitamente gestionado. Embarcados en esta navegación autorreferencial por la que un solo modelo, portador de todos los posibles, se reproduce y se confirma a sí mismo, todo mirar hacia adelante queda reducido a la tonalidad de una adhesión anímica: optimista, y entonces podremos alimentar un voluntarismo constructor de pseudofuturos en forma de biografía, de proyecto o de avance material, sea del tipo que sea; o pesimista, y entonces vendremos a engrosar las filas de cansados, cínicos e indiferentes a los que este mundo de infinitos posibles tampoco dejará parar de trabajar. Estas parecen las opciones que ofrecen los tiempos del fin (de la historia, de las ideologías, etc.), que paradójicamente son los tiempos de un mundo en el que todo es y se ha hecho posible. (p. 111-112)

En definitiva, quan el capitalisme de la contenció perverteix la premissa *il·lustrada* segons la qual elegir ens fa lliures, i la tergiversa amb la màxima de «T'obligo a escollir», no només converteix les nostres eleccions en eleccions tiranitzades, sinó que, a més, s'assegura que la dissidència també simplifiqui la seva rèplica: si m'obliguen a elegir, aleshores no elegeixo, no faig res; si m'obliguen a ser jo mateix, aleshores renuncio a ser algú, a la meua identitat. Aquest raonament heterodox l'han defensat els darrers anys alguns autors, com Jenny Odell (2021) o Eudald Espluga (2021). Aquests assagistes sí que han aconseguit fer una descripció precisa de les lògiques despietades que impulsen el capitalisme de la contenció i la tirania de les eleccions, i, en fer-ho de manera provocadora, ens han ajudat a prendre'n consciència, però, en canvi, la seva proposta no és prou complexa ni efectiva per alliberar-nos de la gàbia mercurial, per engendrar possibilitats de transformació i emancipació.

Les proposicions d'Odell i Espluga s'inspiren en les dissidències que fa més d'un segle escriptors com Melville (1853/2013), Thoreau (1854/2013), Gontxarov (1859/1999) o Kafka (1925/2016) proposaven per impugnar l'escala de control del capitalisme de la vigilància, que actuava sobre les conductes per custodiar l'ordre social amb normes i regles que havíem de complir tant sí com no. Mentre que Melville instal·la la possibilitat d'una desobediència dins d'aquest ordre, Gontxarov defensa l'abandonament lànguid de la vida moderna, Thoreau ens convida a fugir als boscos i Kafka ens confronta amb l'absurditat de la norma per la norma.

En canvi, avui dia, l'escala de control que imposa el capitalisme de la contenció no actua per fomentar l'ordre social, com hem dit unes línies més amunt, sinó per contenir el caos social i, per tant, *totes* les eleccions —fins i tot les més rebels, precisament per això— són possibles i desitjables, perquè formen part del ventall immens que fa girar la roda del mercat econòmic, de la diversitat homogènia d'aquest món, paradoxalment, únic. Per això, la insubmissió del Bartleby de Melville, que s'expressa en la famosa frase «Preferiria no fer-ho»; la mandra d'Oblómov, que s'ha abandonat als somnis, molt menys turmentosos que la vida de carn i ossos; l'ostracisme a la cabana de Thoreau; o la fatiga de la maquinària burocràtica que narra Kafka, són tan vàlides i sistèmiques com qualsevol altra, perquè estan contingudes, com tota la resta d'eleccions, dins de la malla algorítmica i, per tant, formen part del

mateix ventre de la bèstia (López Petit, 2014). En resum, no són en cap cas postures dissidents que impugnin o ens ajudin a impugnar, aquí i ara, el capitalisme de la contenció.

Ho hem explicat de bon principi: el poder hegemònic sempre ha pecat del mateix mal, que és la voluntat de controlar el desig humà. Gràcies a Foucault (1975/2009) hem descrit com aquest poder ha anat construint aquesta escala de control, que ha pres la forma d'una espiral concèntrica: primer, en l'Antic Règim, dominava sobretot el cos actuant contra el cos; després, en el capitalisme de la vigilància, dominava les conductes actuant contra les conductes; ara, en el capitalisme de la contenció, domina les eleccions actuant contra les eleccions; i en acabat? En acabat, només li quedarà dominar els sentiments actuant contra els sentiments, si no ho ha començat a fer ja.

Precisament, la distopia *Equilibrium* (Wimmer, 2002) il·lustra una de les maneres possibles d'actuar contra les emocions. El film narra com, després de la Tercera Guerra Mundial, s'ha establert una ciutat estat totalitària que ha aconseguit eliminar la guerra suprimint els sentiments. A Libria, totes les arts han estat estrictament prohibides i la ciutadania pren obedientment una pastilla que li inhibeix els sentiments. I, tanmateix, un dels clergues més eficaços d'aquest nou dogma, John Preston, que persegueix els heretges que incompleixen la norma, comença a preguntar-se si val la pena viure sense aquestes emocions. Des que la seva dona va ser condemnada com una ofensora sensorial i executada, la pastilla ha deixat de ser del tot eficaç contra el dolor; i és el dolor el que fa que al protagonista li brolli l'empatia, l'amor i la voluntat de ser amb l'altre. A *Equilibrium* s'hi mostra un món contrari al substrat humà, i, com en tantes altres distopies, com *Fahrenheit 451* de Bradbury (1953/2009) o *Un Món Feliç* d'Huxley (1932/2010), sempre hi ha una eina cultural que ha de ser preservada i que, quan es protegeix, permet recuperar aquesta humanitat perduda.

El Segrest de l'Esdeveniment

Hi va haver un temps en què l'esdeveniment era la possibilitat d'una revolució. Ara ja no ho és. En el capitalisme de la contenció, l'esdeveniment ha estat segrestat pel despotisme tecnohidràulic. Ho constata l'escriptora Patricia Lockwood (2022) a *Poco Se Habla de Esto*, que declara amb humor que la seva idea d'Internet «es la de revolcarse en el barro como un cerdito» (Ramírez Montes, 2022). En el llibre,

Lockwood captura els efectes de la comunicació blob sobre el llenguatge i les narracions, que reverberen dins nostre, com afirma Terranova (2004), però ja no ens afecten amb els seus relats. Davant de la pantalla, quan fem *scroll* d'imatge en imatge, de vídeo en vídeo, l'esdeveniment deixa de tenir sentit. La seva absurditat fa que la vida se'ns desfaci com el gel o ens cremi com el foc. Quan totes les eleccions han estat tiranitzades, quan la contingència ha quedat empresonada, només notem com ens esclafa el pes de la contenció. Així ho resumeix Lockwood:

Todas las mañanas quedaba aplastada, dichosa, bajo un alud de detalles, fotos de desayunos en la Patagonia, una chica aplicándose la base de maquillaje con un huevo duro, un shiba inu en Japón brincando sobre una pata y la otra para recibir a su dueña, mujeres de palidez fantasmal colgando fotos de sus moratones: el mundo estrechando más y más el cerco, la telaraña de conexiones humanas tan tupida ya que era casi como seda lisa y reluciente, y el día todavía no había empezado para ella. ¿Qué significaba que le estuviese permitido ver todo eso? (p. 17)

I, tanmateix, durant segles, l'esdeveniment va ser l'eina per alliberar els individus del destí marcat pels déus i per experimentar una obertura dins del determinisme de l'existència. Aristòtil (Trad. el 1994) va ser el primer pensador a defensar que la vida dels individus i de les comunitats no estava predestinada i, per tant, determinada d'antuvi; i va proposar que l'ésser humà se l'apropriés mitjançant l'elecció d'allò que pot o no esdevenir-se, de la seva contingència. Això no obstant, per reconèixer la contingència, per escollir de manera coherent i honesta, a Occident ens hem vist abocats, amb el pas dels segles, a explicar-nos l'existència com una conjugació del temps lineal i en moviment; en passat, present i futur. Així, l'acció es convertirà en la manera més efectiva de demostrar com elegim i la vida acabarà prenent sentit a través d'una successió d'esdeveniments, és a dir, de narracions d'instantants rellevants que contenen allò que ha esdevingut al llarg del trajecte vital.

L'esdeveniment ha estat, doncs, la construcció narrativa simbòlica que ens ha permès dotar de sentit la vida, lluny del determinisme del *fati*. Això no obstant, ho ha fet arrossegant tot un seguit de pressupòsits culturals d'arrel materialista sobre el temps, l'espai, la identitat i els relats que en aquesta tesi considerem que és important impugnar. És hora que fem una precisió que ens sembla

cabdal: en el moment que acceptem l'esdeveniment com l'únic recurs per explicar l'existència humana obviem tot allò que no s'ha esdevingut; i preval només allò que s'ha esdevingut. I, malgrat tot, la contingència és precisament allò que pot ser o no en l'existència de l'ésser i, per tant, l'esdeveniment no pot contar ell sol tota la contingència, tota l'existència de l'ésser, perquè no contempla les possibilitats que no han estat, però que sí que són. I, si els esdeveniments no són capaços d'abraçar tota l'existència, què dir, aleshores, de les absències? Acceptar que només som en els esdeveniments és reduir l'existència de l'ésser a la mera *materialitat* de la vida. En definitiva, aquest mecanisme no deixa d'encarnar una forma primitiva de realisme, que després adoptaran disciplines com el periodisme, la història o les ciències amb aquesta visió tan positivista: només som allò que és *demonstrable*; la vida, per tant, com una suma d'esdeveniments que poden ser predits i continguts.

Tanmateix, si rellegim a Aristòtil (Trad. el 1994), entendrem que els esdeveniments tenen sentit, perquè, abans de l'existència de la vida en la contingència, l'ésser humà s'ha marcat un propòsit íntim, que està obert a totes les possibilitats i que és mutable. Totes les accions de la nostra existència aniran encaminades, per tant, a ser coherents i honestes amb aquesta consciència prèvia, íntimament nostra. I els esdeveniments hauran de ser, doncs, els recursos simbòlics que ens ajudin a traçar el camí cap a aquesta motivació. L'Odisseu d'Homer (Trad. el 2016) exemplifica, amb tota la seva èpica i com cap altre, com els esdeveniments encarnen aquest viatge hermenèutic per complir un propòsit íntim. Això no obstant, quan les societats modernes instaurin la idea de *progrés* com a única meta col·lectiva —que ha de ser assolida, però no se sap quan—, determinaran un final etern i indefinit per a cadascun de nosaltres i, per tant, desactivaran la nostra capacitat per donar un motiu coherent i honest a la vida i els seus esdeveniments.

Així doncs, des d'aquella antigor fins avui en dia, l'esdeveniment s'ha entès com un recurs tan emancipador com *institucionalitzador*. Això no obstant, la societat moderna incrementa exponencialment la capacitat de crear esdeveniments que doten de sentit els individus i les comunitats. L'esdeveniment, amb l'aparició dels *mass media*, es converteix en el gran recurs legitimador del discurs hegemònic i s'acaba convertint ell mateix en un producte comercialitzable. El periodisme industrial serà el gran constructor d'esdeveniments, els quals, de mica en mica, deixaran d'impulsar-nos amb coherència i honestetat

en el nostre trajecte vital. En l'esdeveniment, doncs, cristal·litzaran un relat i unes narracions del que el poder hegemònic considera *veritat* i *realitat*, sempre amb aquest prisma esbiaixat del positivisme judeocristià i de la tecnocràcia, tal com passa amb les eleccions tiranitzades. L'esdeveniment anirà quedant reclòs: primer, esclafat per la massa; després, regirat dins de la xarxa; i, finalment, empresonat dins de la gàbia mercurial.

Així ho anticipa Blanchot (1969/2008), quan argumenta que «en nuestras pantallas, en nuestros oídos, no sólo se inscriben sin retraso las imágenes de los acontecimientos y las palabras que los transmiten, sino que, en resumidas cuentas, no hay más acontecimiento que ese movimiento de transmisión universal: “reinado de una tautología enorme”» (p. 306). Afirmar el filòsof:

Del mismo modo que los tiempos originales estuvieron caracterizados por la importancia de las fuerzas elementales o telúricas, hoy en día el acontecimiento que encontramos lleva un rasgo elemental, el de los poderes impersonales, representados por la intervención de los fenómenos de masa, por la supremacía del juego maquínico y en tercer lugar por la aprehensión de las fuerzas constitutivas de la materia. Estos tres factores se nombran con una sola palabra: técnica moderna, puesto que en la técnica están comprendidas, a la vez, la organización colectiva a escala planetaria para el establecimiento calculado de los planes, la maquinación y la automación, y finalmente la energía atómica, palabra clave. Lo que hasta ahora sólo podían hacerlo las estrellas, lo hace el hombre. (p. 341)

Els inconvenients d'aquesta vida pública, tota ella exhibida, els hem anat observant a mesura que passaven els anys: «Los medios de comunicación —lenguaje, cultura, poder imaginativo—, a fuerza de ser considerados tan sólo como medios, se desgastan y pierden su fuerza mediadora. Creemos conocer las cosas inmediatamente sin imágenes y sin palabras, y en realidad sólo tenemos tratos con una prolijidad machacante que no dice nada ni muestra nada» (p. 306). Si en l'impàs entre la societat de masses a la de xarxes, Blanchot ja s'exclamava davant de la quantitat de persones que «encienden su aparato de radio y salen de la habitación, satisfechas con ese ruido lejano y suficiente» (p. 306), què no li deu passar a tota una generació que viu atrapada en el

timeline de les xarxes socials, com li passa a la protagonista de Lockwood (2022)?

En aquest sentit, Blanchot també l'encerta quan s'adona que «lo cotidiano ya no es lo que se vive, sino lo que se mira o se muestra, espectáculo y descripción, sin ninguna relación activa» (p. 306). La conseqüència immediata és que ens deixen de preocupar els esdeveniments, «porque hemos puesto en su imagen una mirada interesada, después simplemente curiosa, después vacía pero fascinada» (p. 306). I això, és clar, desactiva tota acció en l'existència, tot reconeixement de la nostra contingència. «¿A santo de qué participar de una manifestación en la calle, puesto que en el mismo momento, en medio del reposo y la seguridad, gracias a un aparato de televisión, asistiremos a su *manifestación* misma, allí donde, producida-reproducida, se ofrece ante nuestra vista en su conjunto, haciéndonos creer que sólo tiene lugar para que seamos sus testigos superiores?» (p. 306).

D'aquesta manera, argumenta Blanchot, la pràctica és substituïda per un succedani de coneixement irresponsable; i el moviment com a tasca fonamental de la vida, per una diversió superficial i insolent: «El hombre, bien protegido entre las cuatro paredes de su existencia familiar, deja venir hasta él el mundo sin peligro, con la certeza de que no ser cambiado en nada por lo que ve y escucha. La “despolitización”, está ligada a ese movimiento» (p. 306). En la quotidianitat no passa mai res. I, tanmateix, en aquest no-res hi passa tot, però ens relisca entre els dits com l'aigua, no sabem dir-lo perquè signifiqui quelcom que ens expliqui qui som. En aquesta tesi creiem que narrar aquest no-res ha de ser obra i tasca del periodisme, perquè és en aquest no-res que es dona la transferència, on es teixeix el substrat cultural dels desheretats.

Malgrat el segrest de l'esdeveniment, assajat durant anys i consumat finalment pel capitalisme de la contenció, els pensadors d'arrel marxista han volgut veure en l'esdeveniment un possibilitat per a la revolució, tal com recorda Garcés (2002). Tanmateix, «en las prisiones de la posible, el acontecimiento que buscamos deberá tener que ver no con una sola contradicción sino con el fin sin fin que movilizan las tres paradojas que hacen funcionar hasta el infinito la obvedad de este mundo en el que todo es y se ha hecho posible» (p. 184). Preguntar per l'esdeveniment, afirma Garcés, és perseguir els llocs d'interferència, assajar una paraula capaç de trencar amb la seva doble servitud, una

paraula que no reveli, sinó que interrompi la claredat sense marges del que tothom sap i el silenci del qui no té res a dir.

A *Lógica del Sentido*, Deleuze (1969/1989) repassa, a partir d'*Alicia en el País de las Meravelles* i *A Través del Espejo y lo que Alicia Encontró Allí* (Carroll, 1865/2009, 1871/2016) totes les lògiques lingüístiques amb què narrem l'esdeveniment, però en cap cas posa en dubte o explora la idea mateixa d'esdeveniment. És clar, però, que, tal com recull Nancy (1996/2006), el que fa que un esdeveniment ho sigui no és només que s'esdevingui, sinó que sorprengui (p. 180). Hi ha tota una tradició del pensament modern que s'empelta al voltant del terme esdeveniment a partir de Hegel, perquè reclama a la filosofia concebre allò que dona llum a la veritat: «El acontecer del acontecimiento (el surgimiento, el suceder, el tener-lugar —*das Geschehen*) no es más que la cara externa, aparente, inconsistente, de la presentación efectiva de lo verdadero. El advenimiento de lo verdadero como real —contenido del concepto— descalifica al acontecimiento —siempre representación narrativa» (p. 174). Segons Nancy, doncs, l'esdeveniment indica el que cal pensar en el cor de l'esdevenir, i sempre és més decisiu que una peripècia, perquè requereix travessar una inestabilitat que ens inquieta. Precisament a causa d'aquesta inestabilitat, Nancy es pregunta de quina manera es pot romandre en l'esdeveniment, com sostenir-s'hi i en quines condicions. L'autor defensa aleshores la ruptura i el salt com a elements constitutius de l'esdeveniment. A les respostes que dona Nancy hi tornarem, en l'apartat de proposta d'intervenció, perquè creiem que plantegen interrogants sobre la funció del periodisme, que encara és presoner de l'exercici industrial de produir i narrar esdeveniments.

Al seu torn, Badiou (1988/1999) recorda que l'esdeveniment només es pot pensar de forma anticipada o abstracta, però només es pot comprovar a la pràctica. Això implica, per tant, que un esdeveniment sempre es doni en una situació, en un punt concret d'aquesta situació, i, en conseqüència, concerneixi a un *múltiple*. Un esdeveniment, doncs, no pot ser mai neutre ni natural: «El acontecimiento está ligado, desde su misma definición, al lugar, al punto, que concentra la historicidad de la situación. Todo acontecimiento tiene un sitio singularizable en una situación histórica» (p. 202). Precisament per aquesta artificiositat, l'esdeveniment es planteja, segons Badiou, sobre la indecisió: «Como la esencia del acontecimiento es ser indecidible en cuanto a su pertenencia efectiva a la situación, un acontecimiento cuyo contenido es la

aconteciroientalitat [*événementialité*] del acontecimiento (y de eso se trata, precisamente, la tirada de dados lanzada “en circunstancias eternas”) no puede a su vez tener otra forma que la indecisión» (p. 217). Aquesta indecisió és la «conjunción suprema con la probabilidad» (p. 218). I reconeix que:

El «hay» puro es simultáneamente azar y número, múltiple y exceso-de-uno, de modo que la presentación escénica de su ser libera solamente el no-ser, puesto que todo existente apela, por su parte, a la necesidad estructurada del uno. En tanto múltiple in-fundado, auto-pertenencia, firma indivisa de sí, el acontecimiento sólo puede indicarse más allá de la situación, si bien es necesario apostar que se ha manifestado en ella. (p. 221)

En paraules de Žižek (2014), un esdeveniment és «algo traumático, perturbador, que parece suceder de repente y que interrumpe el curso normal de las cosas; algo que surge aparentemente de la nada, sin causas discernibles, una apariencia que no tiene como base nada sólido; y es, por consiguiente, el efecto que parece exceder sus causas» (p. 16). Hi ha per definició quelcom de *miraculós* o sorprenent en l'esdeveniment, entès així, que Žižek relaciona amb la mateixa natura *esdevenimental* del cristianisme i, entenem que, per tant, també del pensament que neix de la tradició occidental d'arrel judeocristiana: «Ser cristiano requiere creer en un acontecimiento singular: la muerte y resurrección de Cristo. [...] Del mismo modo, el surgimiento de una nueva forma de arte es un acontecimiento» (p. 16). D'aquesta manera, Žižek sosté que l'esdeveniment no només reconfigura el present i habilita un futur que encara no es pot pensar, sinó que redimensiona i articula el passat. L'autor repassa com aquesta reconciliació dels temps conjugals ens permet explicar-nos la vida, tal com passa amb l'amor, amb el misticisme religiós o amb la filosofia d'autors com Plató, Descartes o Hegel. Finalment, Žižek, tal com ens plantejem en aquesta tesi, es pregunta si encara és possible avui dia la irrupció d'un esdeveniment, especialment polític: pot succeir encara alguna cosa nova?

En aquest punt, Žižek s'adona que hi ha, en la modernitat, una tendència cap a la desfeta de l'esdeveniment. Per argumentar-ho, cita la Revolució Francesa com el gran *esdeveniment* de la història moderna, «la ruptura tras la cual “nada fue lo mismo”» (p. 142), i es pregunta si és

la *desesdevenimentalització* un dels destins possibles de tot esdeveniment. I ho exemplifica:

Imaginemos una sociedad que integra plenamente en su sustancia ética los grandes axiomas modernos de libertad, igualdad, derechos democráticos, el deber de una sociedad de proporcionar educación y sanidad básica a todos sus miembros, y que considera el racismo o el machismo como algo sencillamente inaceptable y ridículo —ni siquiera hace falta argumentar contra, digamos, el racismo, puesto que cualquiera que lo defienda abiertamente es percibido de forma inmediata como un raro excéntrico al que no se puede tomar en serio—. Pero entonces, poco a poco, aunque la sociedad continúa hablando de boquilla de estos axiomas, éstos son *de facto* privados de su sustancia. (p. 142)

En conseqüència, Žižek es demana si la dissolució gradual de la nostra substància ètica és la que desfà la potència emancipadora de l'esdeveniment i ens fa retrocedir fins a l'egotisme²² individualista que regna, avui dia, en el capitalisme de la contenció, tal com explicarem més endavant. Segons Žižek, a les societats estructurades pel mercat econòmic, l'abstracció governa de tal forma que l'egoisme despietat embolcalla uns individus que només persegueixen el seu interès privat. «A menudo se dice que hoy en día, con nuestra exposición total a los medios, la cultura de las confesiones públicas y los instrumentos de control digital, el espacio privado está desapareciendo. Uno debería contraatacar este lugar común con la afirmación opuesta: es el espacio público como tal el que está desapareciendo» (p. 153). En aquest punt, el filòsof sosté que s'està privatitzant l'espai públic de manera molt més amenaçadora que amb la mera privatització econòmica. I conclou que, «en nuestras sociedades, el Acontecimiento emancipador de la modernidad se está deshaciendo poco a poco» (p. 153).

Per sobreinflació, aquesta indústria simbòlica cada cop més eficaç de construir esdeveniments, ja no només a través dels *mass media*,

²² Tot i que sovint l'egotisme es considera un sinònim d'egoisme, en tant que tots dos conceptes expressen la importància excessiva que ens donem a nosaltres mateixos i a les nostres experiències, entenem que en l'egotisme hi ha un component sistèmic, és a dir, que es dona un intercanvi més o menys similar de valors entre individus, mentre que, per contra, en l'egoisme, els individus a qui aboquem la nostra egolatria no tenen per què compartir-la com a caràcter o qualitat.

sinó sobretot mitjançant les plataformes, acabarà segrestant la possible natura emancipadora de l'esdeveniment. Hi ha tants esdeveniments diàriament que ens és impossible que tots ells expliquin qui som i la dificultat per orientar-nos simbòlicament, la pèrdua de rumb, ens emmalalteix sense que puguem evitar-ho: així és com els joves enganxats a les xarxes socials pateixen amnèsia i desmemòria, trastorns de l'atenció o la síndrome FOMO²³. Per això, l'esdeveniment com a recurs simbòlic deixa de ser eficaç per narrar-nos la vida i apropiar-nos-la, fer-nos-la nostra. Segrestant l'esdeveniment el que ha fet el capitalisme és segrestar la possibilitat de l'ésser d'imaginar la seva vida i, en fer-ho, a més, ha incapacitat l'elecció com a instància de transformació. Si això ja succeïa en la modernitat del segle XIX, què no haurà passat en la societat de les plataformes i la comunicació blob?

En l'era del capitalisme de la contenció, el segrest de l'esdeveniment es consuma per obra i gràcia de la intel·ligència artificial, com detallarem més endavant, que «domina un arte de la ocasión, del *kairos*, para efectuar una adecuación universal que opera instante a instante», afirma Sadin (2017, p. 139): «Se trata de una suerte de “casamentera” platónica capaz de hacer concordar entre sí los parámetros virtualmente dirigidos a entrecruzarse con la finalidad de hacer surgir un acontecimiento» (p. 139). L'autor explica com l'arbitrarietat algorítmica, aquesta mena d'«atzar feliç», remet a una temporalitat on es donen col·lisions sense interrupció, racionalitzades pel tractament sobrehumà de les dades, la virtut de la qual ja no consisteix a fer possible l'encontre, sinó a «asegurar un ajuste indefinidamente distribuido y relanzado entre cada unidad conectada, con el fin de instaurar en los hechos, consciente o inconscientemente, un alisado social» (p. 140). Això ultima, diu Sadin, una pau perpètua, una fi civilitzatòria, la contenció definitiva del caos social.

«El *proceso de computación deductiva* intensifica el proceso de civilización, de alguna manera lo consuma hasta el final, no por un “refinamiento de sí”, sino por un *refinamiento algorítmico* encargado de regular, de la mejor forma posible, nuestro horizonte común» (p. 140). D'aquesta manera, s'abandonen de mica en mica les friccions humanes

²³ La síndrome FOMO és una patologia psicològica produïda per la por a quedar-se fora del món tecnològic o a no poder créixer i comprendre el món propi al mateix ritme que la tecnologia. FOMO és un acrònim que prové de les inicials angleses «fear of missing out» (en català, «por a perdre's alguna cosa»).

per una hipersimulació —hi tornarem més endavant a aquest concepte— racionalitzada de la vitalitat social. «Este esquema querría frenar cualquier veleidad de brote orgánico, de facto imprevisible, para privilegiar un *encuadre productivo* bajo la forma de una coerción *soft*, indolora y casi imperceptible» (p. 141), encerta Sadin. Per això serà necessari *gamificar* totes les esferes de l'existència humana.

Quines probabilitats hi ha, doncs, que es doni un esdeveniment com el que reclamen pensadors com Žižek (2014) o Garcés (2002)? Encara som a temps de crear un punt d'inflexió que descompongui l'orbe algorítmic? «En el capitalismo, en el que las cosas tiene que cambiar todo el tiempo para permanecer igual, el auténtico Acontecimiento habría sido transformar el mismo principio de cambio» (p. 155), arriba a dir Žižek, que recorda una idea plantejada per Badiou: és possible una contingència, un encontre o esdeveniment contingent, que es converteixi en necessitat, que generi un principi universal de fidelitat i esforç? «En política, un levantamiento (revuelta) contingente es un Acontecimiento cuando genera un compromiso del sujeto colectivo con un nuevo proyecto emancipador universal» (p. 156), segueix Žižek. Encara podem imaginar un esdeveniment que ens signifiqui? Quina forma nova haurà de prendre aquest esdeveniment, quines regles han de fer possible aquest encontre radical per a la transformació? I, sobretot, com narrar-lo? Ens ha estat necessari visibilitzar les escales de control des de la societat preindustrial fins a la societat postindustrial en la taula següent (Vegeu Taula 1), per tal d'entendre com aquesta matriu narrativa del capitalisme de la contenció exerceix el seu control.

Taula 1

Les escales de control: del càstig i la vigilància a la contenció

Societat preindustrial	Societat industrial	Societat postindustrial
Tortura i càstig	Vigilància	Contenció
Amb posterioritat	Amb caràcter preventiu	Amb caràcter predictiu
Església i monarquies	Burgesia i Estat	Mercat de l'enriquiment
Règim religiós i moral	Regles i normes	Recompenses i gratificacions
Inquisició	Institucions doctrinals	Plataformes

Societat preindustrial	Societat industrial	Societat postindustrial
Autoritat sagrada	Gran Germà, el panòptic	La Gàbia o la Malla
Tot ho sotmet	Tot ho observa	Tot ho conté
Contra el cos	Contra les conductes	Contra les eleccions
Excedent material	Excedent conductual	Excedent electiu
Vassalls	Vigilants vigilats	Egotisme mercurial
Por	Histèria i Esquizofrènia	Fatiga i depressió
Comunicació arcaica	Comunicació de masses i de xarxes	Comunicació blob

Nota. La taula s'ha elaborat emprant els conceptes que desenvolupa Foucault (1975/2009), i s'hi ha afegit una columna més per descriure les característiques mitjançant les quals el capitalisme de la contenció exerceix el control en la societat postindustrial o del cognitariat en què vivim.

3.2.1 Temps sense Procés: Atrapats en la Velocitat

Un home arrossega un bloc de gel durant nou hores per Ciutat de Mèxic fins que es converteix en un cub de la mida «d'un glaçó de Whisky». L'home es diu Francis Alÿs i és artista. L'obra es titula *Sometimes Making Something Leads To Nothing*. L'únic registre que en queda és un vídeo de nou minuts cinquanta-quatre segons gravat el 1997. Francis Alÿs l'anomena «escultura minimalista» i ell es defineix com a «escultor social». Les seves obres són accions efímeres, circumscrites en un aquí i un ara que posen en entredit, contra la tradició occidental, la noció de temps lineal. En concret, a *Sometimes Making Something Leads To Nothing*, Alÿs posa en evidència fins a l'absurd la idea de progrés. Quin és el residu que queda del treball de les nou hores quan el gel s'ha desfet? Marx anomena aquest residu «una simple gelatina de treball humà indiferenciat» (1867/2018a, p. 70).

L'obra d'Alÿs podria semblar una *boutade*, però no ho és, ens ajudarà a obrir un debat que cal que ens plantejem en aquesta tesi si volem esbossar nous horitzons per a la comunicació i al periodisme. L'obra d'Alÿs expressa un neguit cada vegada més estès en les societats que es troben sota la influència del capitalisme occidental: que vivim un *temps sense procés*, com l'anomenem en aquesta tesi; un temps sense

temporalitat, on no hi ha canvi ni transformació, però tampoc res que sigui constant; on no hi ha energies ni capacitat per correlacionar-nos i aprofitar les ocasions i, precisament per això, ens és cada vegada més difícil narrar-nos individualment i col·lectiva.

Malgrat que hi ha autors, com Fukuyama (1992), que es feliciten d'aquesta *fi de la història*, perquè hi veuen el triomf indiscutible del capitalisme, com ha explicat Vidal Castell (2005), la sospita que vivim un present continu tenalla el pensament d'Occident des de fa segle i mig. Rimbaud, Mallarmé, Nietzsche, Kraus, Hofmannsthal, Zweig, Mauthner, Musil, Steiner, Canetti, Beckett, Joyce i tants altres autors han volgut explicar aquesta inquietud com el símptoma d'una concatenació de crisis que semblen no tenir aturador: la crisi de la paraula, la crisi de les ideologies, la crisi de les identitats, la crisi de les pedagogies, la crisi de l'economia, la crisi del periodisme... Tanmateix, aquest desassossec, com tants d'altres, s'alimenta d'un seguit de creences, que funcionen gairebé com a prejudicis i que val la pena que desbrossem amb serenitat: per què en les nostres societats el temps sempre implica moviment? Per què aquesta mena concreta de temps, en l'antropologia de la comunicació, sempre va de la mà de la narració?

Aquestes preguntes beuen d'una qüestió encara més fonamental: què és, de fet, el temps, i per què Occident l'ha convertit en el ferment del seu esdevenir? El dubte també el té el filòsof i sinòleg François Jullien (2005): «[...] ¿había que pensar[se] el tiempo? No se trata, entiéndase bien la pregunta, de cómo pensar el tiempo —al respecto, la filosofía, no ha dejado de disertar—, sino de que, más radicalmente, ¿había necesidad de un concepto de “tiempo”? ¿Y para qué?» (p. 9). Jullien afirma quelcom que, com a societat, ens hauria d'inquietar, sobretot quan, com veurem més endavant, aquesta idea de temps ens té atrapatats en el capitalisme: «Desde sus comienzos, por más que la filosofía se ha batido contra el concepto de tiempo, no ha salido de él. Hémos aquí instalados de manera estable, haciendo nuestra morada, en este extraño concepto: el “tiempo”. El más familiar —el más extraño; ahora bien, a partir de él es cómo concebimos lo que sería la esencia de la “vida”» (p. 9). Una mica més endavant, l'autor avisa de com el temps se'ns escapa de les mans quan donem per descomptat el que significa: «El “tiempo” es este inamovible y, cuanto más la noción parece ir de suyo, llevada como está por el uso, más se endurece en tanto enigma y se nos hurta desde que sobre ella posamos el pensar» (p. 13).

El Guardià de l'Acceleració: Quan Tot S'Acaba

Paul Virilio (1977/2006) explica que a l'Occident capitalista el «temps vulgar», lineal, homogeni i segmentat que hem descrit al capítol anterior es va imposar per mitjà d'una interpretació perversa del terme moviment. A més, fa dècades que emprem la velocitat per anomenar el que, de fet, és el moviment —una altra metonímia, si no n'hi havia prou amb la de temps com a moviment—. La velocitat, doncs, com la primera magnitud física i temporal per mesurar el que som i el que fem:

El liberalismo económico no fue más que un pluralismo liberal del orden de las velocidades de penetración; [...] Un capitalismo convertido en el de los *jet-sets* y los bancos de informaciones instantáneas, toda una *ilusión social* subordinada en realidad a la estrategia de la guerra fría. No nos engañemos, *drop-out*, *beat-generation*, automovilistas, trabajadores emigrantes, turistas, campeones olímpicos, agentes de viajes, etc., las democracias militar-industriales supieron hacer indiferentemente de todas las categorías sociales *los soldados desconocidos del orden de las velocidades*, velocidades cuya jerarquía el Estado (Estado-mayor) controla cada día más, del peatón al cohete, de lo metabólico a lo tecnológico. (1977/2006, p. 107)

Si Heidegger deia que *som-en-el-temps*, el neoliberalisme empra la velocitat com a motor únic i, més concretament, l'acceleració, per dominar el relat, controlar el temps i modificar els esdeveniments que s'hi succeeixen; per, en definitiva, dur-nos el progrés —aquesta idea gairebé teològica que dona sentit al nostre món—. Per això el model capitalista vol que produïm com més ràpid millor, obtenir excedents, acumular beneficis i generar riquesa. El materialisme encara rebla el clau quan diu que «el temps és diner» o, amb les ulleres marxistes, que «el temps és treball». Per això, *donem, venem i perdem el temps*.

Sobre aquest acceleracionisme optimista, Judy Wajcman (2017) escriu: «Nuestra era está obsesionada por la velocidad: coches más rápidos, trenes más rápidos, banda ancha más rápida, y hasta citas más rápidas. La velocidad es sexi, y los dispositivos digitales se nos venden constantemente como instrumentos eficientes que ahorran tiempo y que promueven un estilo de vida emocionante y lleno de acción» (p. 31). La velocitat, per tant, com a *destí*, tal com diu Virilio:

[...] La pérdida del espacio material desemboca en no gobernar más que el tiempo; el *Ministerio del Tiempo* bosquejado en cada vector se realizaría por fin en las dimensiones del mayor vehículo existente, las comarcas, todo eso cesaría en provecho solamente de la *concentración parcelaria del tiempo*, no siendo comparable ya el poder sino a alguna «meteorología», ficción precaria donde la velocidad repentinamente se habría convertido en destino, una forma de progreso, vale decir, una «civilización» donde cada velocidad sería un poco un «departamento» del tiempo. (1977/2006, p. 125)

Virilio també recorda que, a les democràcies militar-industrials, com ell les anomena, el concepte de velocitat —i d'acceleració— està íntimament lligat a una violència atàvica que les alimenta, un «asalto permanente del mundo y a través de él como un asalto a la naturaleza del hombre» (p. 63). A més, l'autor argumenta que, en aquest context de contracció i desaparició de la «ciudad fuerte» —de les grans ideologies i la política, s'entén—, les nocions d'endavant i enrere designen, al capdavant, futur i passat, que es confronten com rivals d'una guerra. Enmig d'aquesta contesa, el present, sosté, «tiende a desaparecer en la instantaneidad de la decisión» (p. 125); un present continu que no permet cap procés ni transformació.

De fet, tal com explica Foucault (1975/2009), des de l'aparició de l'estat nació contemporani, s'imposa una organització social basada en el control, la coerció i la disciplina, tal com hem explicat a la fonamentació teòrica. Un dels primers poders que s'exercirà sobre els individus a través d'institucions disciplinàries com l'educació, el sistema hospitalari, l'exèrcit o les fàbriques serà el control del temps i dels temps, mitjançant la imposició de l'exercici i el moviment. «Dividir el ciclo vital en segmentos sucesivos o paralelos, cada uno de los cuales debe llegar a un término especificado. Por ejemplo, aislar el tiempo de formación del periodo de práctica», afirma Foucault (p. 183), serà un dels primers mètodes de coerció. Però n'hi haurà altres vinculats amb el temps, com «disponer series; prescribir a cada uno, según su nivel, su antigüedad, su grado, los ejercicios que le convienen [...]». De manera que cada individuo se encuentra incluido en una serie temporal» (p. 184). Així, assevera Foucault, «el tiempo disciplinario ha sustituido el tiempo “iniciático” de la formación tradicional» (p. 185):

Los procedimientos disciplinarios hacen aparecer un tiempo lineal, cuyos momentos se integran unos a otros, y que se orienta hacia un punto terminal y estable. En suma, un tiempo «evolutivo». Ahora bien, hay que recordar que, en el mismo momento, las técnicas administrativas y económicas de control hacían aparecer un tiempo social de tipo serial, orientado y acumulativo: descubrimiento de una evolución entendida en términos de progreso. [...] Una macro y microfísica de poder han permitido, no ciertamente la invención de la historia (hacía mucho tiempo que no tenía ya necesidad de hacerlo), sino la integración de una dimensión temporal, unitaria, continua, acumulativa en el ejercicio de los controles y la práctica de las dominaciones. (p. 186-187)

«La disciplina no es ya simplemente un arte de distribuir cuerpos, de extraerles tiempo y de acumularlo, sino de componer fuerzas para obtener un aparato eficaz», ratifica Foucault (p. 191). Tanmateix, es fa evident que la vigilància que el filòsof descrivia amb precisió respon a una onada del capitalisme que anem deixant, de mica en mica, enrere, encara que la majoria hi seguim fixats. Si a les generacions nascudes a la primera meitat del segle XX, se'ls havien imposat uns temps estructurats —el moviment sindical havia reclamat amb fermesa i insistència vuit hores pel treball, vuit hores pel descans i vuit hores per fer el que vulguem—, en aquesta nova onada del capitalisme de la contenció en què ens trobem, la segmentació de les jornades ha esclatat pels aires a causa de l'acceleració desenfrenada: ja no podem distingir on acaba i on comença el temps; s'imposa un *temps sense procés* que ens esclavitzava de noves maneres. Per això, la sensació de veure'ns atrapats, constrenyits i angoixats es fa humanament insostenible. No som capaços de crear un *temps intern*, tal com reclamava Schelling.

Estem literalment esgotats. I ho estem perquè l'escala de control s'exerceix, no tan sols a través de les conductes o de cada petit gest, sinó en cada elecció. Així recorda Wiener (2021a) la seva experiència com a treballadora a Silicon Valley: «Mientras fuéramos productivos, podíamos ser nosotros mismos. El trabajo se había infiltrado en nuestras identidades. Éramos la empresa y la empresa era nosotros» (2021, p. 78). I, més tard, assenyala: «A mí me daba igual que aquellas cenas en la oficina no tuvieran como objetivo estrechar lazos ni fueran un gesto desinteresado de la empresa, sino que constituyeran un incentivo para

quedarnos en la oficina, hacer más horas y seguir currando; es decir, una estrategia puramente empresarial» (p. 84).

També relata aquest temps sense procés Kate Crawford (2021) a *The Atlas of AI*, quan descriu la visita que va fer al *fulfillment center* d'Amazon a Robbinsville, Nova Jersey. El que més sorprèn a Crawford només entrar a la nau industrial immensa és un cartell que diu «Time Clock» envoltat de desenes de cronòmetres:

Dozens of time-clock signs appear at regular intervals along the entryway. Every second of work is being monitored and tallied. Workers —known as «associates»— must scan themselves in as soon as they arrive. The sparse, fluorescent-lit break rooms also feature time clocks —with more signs to underscore that all scans in and out of the rooms are tracked. (p. 53)

Aquest *rellotge del temps* no s'esgota, no fa concessions, només serveix per a la privatització, l'apatia i el fàstic, com els robots que envolten els treballadors d'Amazon en una dansa incessant. «Robotics has become a key part of Amazon's logistical armory, and while the machinery seems well tended, the corresponding human bodies seem like an afterthought» (2021, p. 54). Els treballadors només són el teixit connectiu necessari per dur els articles als contenidors. Així mateix hem d'entendre la funció que aconsegueixen les persones en el capitalisme de la contenció. Berardi (2003) resumeix aquest temps sense procés amb el terme *cibertemps*: «La esfera objetiva del ciberespacio se expande a la velocidad de la replicación digital, pero el núcleo subjetivo del cibertiempo evoluciona a ritmo lento, al ritmo de la corporeidad, del goce y del sufrimiento» (p. 42). Per a Berardi, el cibertemps no s'expandeix sense límits com passa amb el ciberespai, sinó que l'acceleració de l'experiència provoca una pèrdua de consciència, intensitat, sensibilitat i ètica, en què es banalitza l'experiència de l'altre: «La intensidad de la emoción no ha disminuido, pero la realidad del objeto emocional queda suspendida» (p. 42), resumeix. I això, és clar, també ha fet esclatar el temps lineal de la feina de vuit hores que ens governava fins ara: «El tiempo aparentemente liberado por la tecnología es transformado en cibertiempo, en tiempo de trabajo mental absorbido por el proceso de producción ilimitado del ciberespacio» (p. 64).

Podem afirmar, per tant, que el capitalisme de la contenció ha acabat posseint el *present continu* i ens impedeix construir cap ocasió,

cap possibilitat, perquè ens obliga a concebre el passat i el futur com a antagònics, i no com una confluència d'energies en transformació en l'aquí i ara. Al capitalisme de la contenció, de les plataformes, l'etern *scroll* a les xarxes socials és un bon exemple d'això que intentem explicar: no ens hem quedat mai atrapats en aquest present continu, davant de la pantalla, refrescant una vegada i una altra la cronologia de Twitter o d'Instagram, mentre veiem passar els instants capturats dels altres sense viure els instants pròpis? «El tiempo de unos debe ajustarse al de los otros de manera tal que la cantidad máxima de fuerzas pueda ser extraída de cada cual y combinada en un resultado óptimo», vaticina Foucault (p. 192), que preveu el control i la coerció que les plataformes exerciran sobre els individus en el despotisme tecnohidràulic.

La conseqüència, Virilio profetitza, és un temps esfereïdor, que en aquesta tesi anomenem temps sense procés: «Tras el tiempo de la relatividad política del Estado medio no conductor, viene la ausencia de tiempo de la política de la relatividad. La descarga completa, temida por Clausewitz, se produjo con el Estado de urgencia, y la violencia de la velocidad se ha convertido a la vez en el lugar y la ley, el sino y el destino del mundo» (p. 134).

«El tiempo está fuera de quicio», escriu Shakespeare (Trad. el 2019) a *Hamlet*. Derrida (1995a) endevina com els aparells *tecno-tele-mediàtics* conduiran al temps «desarticulado, descoyuntado, desencajado, dislocado», al temps «trastocado, acosado y trastornado, desquiciado, a la vez desarreglado y loco» (p. 31). Ho aborda també Garcés (2017) a *Nova Il·lustració Radical*, quan afirma que «el que estem experimentant en la condició pòstuma no és un retorn al passat o una gran recessió, com alguns debats actuals sembla que plantegin, sinó el trencament del present etern i la posada en marxa d'un no-temps» (p. 23). Garcés apunta que hem passat del «present de la salvació» que plantejava la postmodernitat al «present de la condemna», que es dona avui «sota el signe de la catàstrofe de la terra i de l'esterilitat de la vida en comú» (p. 23). I apunta que els efectes d'aquest gir van molt més enllà de la temporalitat: «Tenen efectes, també, en com es configuren els sistemes de poder, les identitats i el sentit mateix de l'acció. [...] Amb aquest horitzó, l'acció col·lectiva (ja sigui política, científica o tècnica) ja no s'entén des de l'experimentació sinó des de l'emergència, com a operació de salvació, com a reparació o com a rescat» (p. 23-24).

Aquest paradigma del temps sense procés ho impregna tot, fins i tot les ideologies de l'esquerra i els corrents crítics amb el sistema capitalista, incapaços de subvertir el nou caos amb les lògiques de l'antic ordre modern. Mentre un grup d'intel·lectuals crítics estan obsessionats amb desaccelerar, decréixer, recordar un passat *retromaníac*; un altre grup de pensadors crítics estan capficats a accelerar, imaginar futurs possibles o distòpics. Tant els uns com els altres, però, continuen confrontant passat i futur en un present continu que ja no ens pertany.

Això sí, tots els autors crítics, desacceleracionistes o no, tenen molt clar que els *mass media* han estat els altaveus que ens van inocular el «temps vulgar» capitalista que molts no sabem abandonar i, ara, són les plataformes les que ens sotmeten al temps sense procés que encara no comprenem prou bé i ens desconcerta. Els *periodistes conscients*²⁴ també reconeixen aquesta obvietat, i la manera com la combaten s'assembla força a aquestes dues postures antagòniques: acceleracionisme *versus* desacceleracionisme. Mentre que hi ha uns *neoapocalíptics*²⁵, que proposen una alternativa en l'anomenat *periodisme lent* i en les lliçons del vell *nou periodisme*; hi ha uns *neointegrats*, que lluiten per subvertir les lògiques algorítmiques de les plataformes socials i s'aproprien amb entusiasme dels espais de visibilitat de la comunicació blob.

Entre els autors crítics que defensen que davant de l'acceleració del capitalisme ens cal assossegarnos, decréixer, hi ha molts pensadors que han reflexionat sobre el canvi climàtic des de la teoria econòmica, com Serge Latouche, André Gorz, Ivan Illich, Naomi Klein o Carlos Taibo, i d'altres que provenen de l'antropologia cultural, com Duch o Remedios Zafra. Així, des de l'ecologia política, Gorz (2012) afirma que el decreixement «es un imperatiu de supervivència», però alerta que això ha de suposar, inevitablement, «otra economía, otro estilo de vida, otra civilización, otras relaciones sociales» i, per això, impugna el marxisme ortodox que no escapa a les lògiques de la producció. «En su ausencia [de decrecimiento], el desplome solo podría evitarse a fuerza de restricciones, racionamientos y subsidios autoritarios de recursos

²⁴ Héctor Borrat, a la seva tesi, mesura la professionalitat dels periodistes basant-se en aquesta gradació en la *consciència*. Paradoxalment, afirma, els periodistes que són més *conscients* dels poders polítics i econòmics que sotmeten els mitjans de comunicació tenen menys oportunitats de prosperar en l'organització d'aquests mitjans.

²⁵ Prenem la classificació que fa Umberto Eco (1984) dels dos tipus d'intel·lectuals que es confronten en la cultura de masses i l'actualitzem per analitzar el context del capitalisme de plataforma.

característicos de la *economía de guerra*. La salida del capitalismo, por lo tanto, ocurrirá de una u otra manera, civilizada o bárbara» (p. 21).

També Taibo (2011) assegura que el projecte del decreixement té la potència per promoure canvis radicals, però, primer, ens cal admetre que no és tasca fàcil, perquè «llevamos interiorizadas las reglas del capitalismo» (p. 53). «La segunda de las ideas a las que hay que prestar atención subraya el vigor de la cooperación —el apoyo mutuo— y el ejercicio de compartir, frente a la defensa omnipresente de la individualidad, de la competición, del *todo vale* [...]» (p. 54). Taibo resumeix els principis del decreixement en enunciats: reduir els nivells de consum i els desplaçaments, fugir de les campanyes comercials que ens conviden a comprar a través dels *mass media* i de les plataformes, comprar en botigues de proximitat i compartir els béns de consum amb les comunitats, apostar per banques ètiques, lluitar per reduir les jornades laborals i construir noves xarxes d'economia social.

Des de l'antropologia cultural, Duch (2019) analitza de forma precisa els riscos d'aquest temps desestructurat i afirma: «En el momento presente y con una irreversible tendencia al aumento, nuestras sociedades, a no ser que hagan acto de presencia imprevisibles e impredecibles factores externos, sufren excesivas y, por lo que parece, incurables borracheras de ilimitada sobreaceleración del *tempo* vital. Una velocidad que conduce a una tierra de nadie [...]» (p. 182). Per això, l'autor proposa «el sosiego», que és «[...] el antídoto más eficaz y salubre contra la creciente movilidad y agitación sin objetivos de la vida cotidiana de nuestro tiempo, marcado abrumadoramente por el frenesí, la insatisfacción y las violencias de todo tipo». Duch apunta a una «fractura generalizada» dels processos de transmissió i aprenentatge que «impide empalabrar correctamente», i assenyala els mitjà —també les plataformes, afegim—, que situa dins d'una estructura d'acollida²⁶, la *comediación*, que permet a les comunitats transferir substrat cultural:

Sin olvidar las notables y bienhechoras excepciones, el gigantesco y velocísimo caudal informativo de que se dispone en

²⁶ Duch (2019) explica que les comunitats humanes transmeten el seu substrat cultural en quatre grans àmbits d'acollida: la *codescendència*, que representa l'àmbit de la família; la *coresidència*, que representa el grup social; la *cotrascendència*, que representa els espais on es contrueix l'espiritualitat; i la *comediación*, on s'hi troben els *mass media* i tota la resta d'institucions mediàtiques, com les plataformes, les xarxes socials, el cinema, etc.

nuestros días, al contrario de lo que cabría esperar, suele ser omnipresente y veloz artefacto, con frecuencia ciertamente con una poderosa capacidad hipnótica y *entontecedora*, en manos del poder político, religioso y cultural para lograr la desactivación y banalización de la capacidad crítica de los seres humanos introduciendo en el tejido social la apatía, la insolidaridad y la incapacidad para plantear alternativas realistas y honestas al *statu quo*. (2019, p. 148-149)

En aquest nou context hiperaccelerat, Zafra (2021) adverteix que son «los propios trabajadores precarios y autoexplotados los que se invitan y proponen sin descanso, neutralizando sus tiempos bajo la impresión de que es uno mismo el que se autosomete, mientras también autoexplota el colectivo (p. 53). Quan Zafra esmenta els treballadors precaris i autoexplotats, pensa en aquells que s'anomenen creadors, que fan una tasca simbòlica i intel·lectual, per tant, també s'hi inclouen els periodistes. I, tanmateix, tots aquests autors *desacceleracionistes* no són capaços d'abandonar les coordenades del «temps vulgar» del capitalisme clàssic, de tal manera que puguin combatre el nou temps sense procés.

A l'altra banda, entre aquells autors crítics que es volen apropiat de l'acceleració hi trobem Alex Williams i Nick Srnicek (2019) que afirmen que l'acceleració pot ser «esencial», si és entesa com a «navegacional», com «un proceso experimental de descubierta dentro de un espacio universal de posibilidad»: «Como Marx sabía, el capitalismo no puede ser identificado como el agente de la verdadera aceleración. [...] Si la izquierda política quiere asegurarse un futuro, deberá ser uno en el que adopte al máximo esta tendencia aceleracionista reprimida» (p. 39). Ambdós autors abunden sobre la mateixa idea quan afirmen que «la infraestructura existente no es un escenario capitalista que deba ser demolido, sino una plataforma de lanzamiento hacia el postcapitalismo» (p. 41) i reivindiquen «acelerar el proceso de evolución tecnológica». Amb el mateix optimisme tecnològic, Wajcman (2017) escriu:

Una aversión implícita a la ciencia y la tecnología impide apreciar el margen que las tecnologías digitales podrían proporcionar para controlar el tiempo, permitiendo a la gente tener no solo más tiempo en general, sino más tiempo de su propia elección. Esta postura no está en sintonía con el reconocimiento generalizado de que la tecnociencia constituye un

ámbito político febrilmente reñido. De hecho, el llamamiento a la ralentización evoca a las feministas ecológicas a las que Donna Haraway reprendiera hace más de un cuarto de siglo por querer volver a la naturaleza antes que convertirse en cíborgs híbridos e impuros. (p. 49)

En aquest sentit, Armen Avanessian i Mauro Reis (2019) asseguren que l'acceleracionisme és la «insistencia en que la única respuesta política radical al capitalismo no es protestar, agitar, criticar, ni tampoco esperar su colapso en manos de sus propias contradicciones, sino acelerar sus tendencias al desarraigo, alienantes, descodificantes, abstractivas» (p. 9). Ambdós autors retreuen a la «izquierda establecida» que no ofereixi una alternativa si no és com a «historias contrafactuales e intervenciones locales» i miri «hacia atrás y no hacia adelante»: «El razonamiento general aquí es que si modernidad = progreso = capitalismo = aceleración, entonces la única posible resistencia supone la desaceleración, ya sea a través de una fantasía de autosuficiencia colectiva y orgánica o de una retirada en solitario al miserabilismo y a sagaces admoniciones contra las peligrosas contrafinalidades del pensamiento racional» (p. 11). Per això, aboguen per apropiar-se de l'acceleració amb els postulats d'un marxisme materialista ortodox.

Tanmateix, les teories acceleracionistes no són compartides de forma fervorosa per tots els autors pròxims al *ciberpunk*. Berardi (2019a), per exemple, afirma: «¿Es la aceleración una condición para el colapso final del poder capitalista? Difícil creerlo: la aceleración es la forma esencial del crecimiento capitalista» (p. 69). Més endavant, rebateja dues hipòtesis que li semblen fal·laces: que accelerar els cicles de producció fa el capitalisme inestable i que les potencialitats contingudes en la forma capitalista estan destinades a desplegar-se *necessàriament* (p. 74). «La única estrategia, entonces, se funda en la expectativa de que el tren se estrellará en algún punto, y de que la trayectoria capitalista conducirá a la subversión de su propia dinámica interna. Es una propuesta interesante, pero al final se revela falsa» (p. 76), afegeix.

Així mateix, Mark Fisher (2018a), tot i que no renuncia en absolut a l'acceleracionisme, buscarà maneres de refinar-ne les teories i advertirà que el futur sovint es conjura com un exercici gairebé d'evasió davant de la lògica aniquiladora del capitalisme tardà, davant del que ell anomena «realisme capitalista», que neutralitza qualsevol idea transformadora. L'autor afirma que «el poder del realismo capitalista

deriva parcialment de la forma en la que el capitalisme subsume i consumeix totes les històries prèvies» (p. 25) i, per això, considera que hi ha hagut un «fracàs del futur» quan l'escena cultural postmoderna s'ha omplert de *revivals*. Quan la imaginació i la memòria no s'activen per transformar, es produeix el que Fisher (2018b) descriu a com «hedonia depressiva», que converteix l'activisme en un passatemps, i ens aboca a pensar que a la vida li falta «alguna cosa més» que no sabem imaginar:

Al mirar *Children of men* inevitablement recordamos la frase atribuïda tant a Fredric Jameson com a Slavoj Žižek: es més fàcil imaginar el fi del món que el fi del capitalisme. El latiguillo recorre amb exactitud lo que entiendo per realisme capitalista: la idea molt difundida de que el capitalisme no solament és el únic sistema econòmic viable, sino que és impossible inclús imaginarle una alternativa. (2018a, p. 22)

«Solament pot intentar-se un atac seriós al realisme capitalista si se li exhibeix com a incoherent o indefendible; en altres paraules, si el ostensible “realisme” del capitalisme mostra ser tot el contrari de lo que diu» (p. 42), apunta aleshores Fisher. Tanmateix, la reflexió idealista del futur d'aquests autors de l'acceleracionisme, que imaginin un postcapitalisme que trencarà amb la contenció de la contenció, no té prou capacitat per afeblir el temps sense procés del nou capitalisme, perquè no permet convertir el pensament en acció en l'aquí i l'ara, i viceversa. Malgrat que aquests pensadors evidencien les contradiccions del sistema, no són capaços d'intervenir-hi, i sovint es refugien, en els seus escrits, en les distòpies de *Children of Men* (Cuarón, 2006) o *The Hunger Games* [*Los Juegos del Hambre*] (Ross, 2012) o en les narratives futuristes de J. G. Ballard o Philip K. Dick.

En definitiva, pensar les possibilitats de l'aquí i l'ara a través de les lògiques del «temps vulgar» o, directament, subsumir la metonímia entre temps, moviment i velocitat, ja sigui per desaccelerar o per accelerar, possiblement ha estat el motiu pel qual l'esquerra crítica no s'ha sabut emancipar i proposar una alternativa viable al nou temps sense procés. Aquesta esquerra crítica cau en la temptació d'emprar la imaginació i la memòria com a formes de nostàlgia, que no existeixen més que com a castells en l'aire, mecanismes de procrastinació, un excés d'*emparaulament*, com també passa en aquell *scroll* de les xarxes socials. Per això, la construcció aparentment transformadora del passat o

del futur sovint desnaturalitza, en aquests autors, la potència emancipadora de la memòria i la imaginació. En resum, aquests autors crítics cauen en l'error de no sortir del transport en què el capitalisme clàssic ens ha ficat, i pensen que l'única manera de fer *navegable* la vida és a través de la idea de *vehicle*.

Precisament és Derrida (1995a) —no és casual que sigui ell, perquè, com hem explicat unes pàgines més amunt, té un tractat sobre com la filosofia occidental ha entès la noció de temps—, qui fa la impugnació més original al temps sense procés, perquè proposa una teoria crítica —l'hauntologia— per desenterrar les traces, els espectres, d'ideologia marxista que encara subjauen en el temps sense procés de la contenció. Derrida afirma que els espectres són com les petjades a la neu; existeixen en el buit, anticipen el que ha de succeir, embruixen l'atmosfera, asedien el temps lineal, però també el temps sense procés; són latents i històrics. Potser Derrida formula la seva proposta des d'una nostalgia pels futurs perduts, com va sostenir Fisher, però el filòsof francès no considera que el marxisme hagi mort tal com propugna el capitalisme, i defensa que continua existint, encara que sigui absent.

El filòsof explica que podem convocar aquests espectres, aquesta absència, mitjançant un treball del dol, que ens ha de permetre donar sentit a les restes, localitzar-ne les petjades i identificar-les, reconèixer-ne les veus i entendre de quina manera han transformat l'aquí i l'ara. Els espectres, confirma, sempre reapareixen com si fos la primera vegada, però cada vegada que reapareixen també ho fan com la darrera vegada. Per això, segons ell, la reaparició dels espectres trastoca els fonaments lineals i excloents del «temps vulgar», però també els principis del temps sense procés: el passat i el futur ja no s'enfronten, viuen en el mateix aquí i ara i, per tant, tenen capacitat per transformar.

Però és possible resseguir aquests rastres? A través de l'hauntologia —aquesta ciència del *no-ser*, en oposició a l'ontologia—, Derrida proposa fer gairebé un exercici de sociologia arqueològica o d'antropologia cultural. Per interpretar els espectres, assevera Derrida, ens cal dialogar-hi i dialogar-hi significa, per a ell, conjurar-se, comprometre's, saber des d'on els convoquem i quina experiència tenim que ens hi vinculi. El filòsof explica que l'aquí i ara, en la concepció del «temps vulgar» —i del cibertemps, afegim—, està desencaixat, perquè, com diu Heidegger, fa deuntura entre el passat i el futur mitjançant la *presència*, que en la cultura dels *mass media* —i de les plataformes

encara més— és fantasmagòrica, simulada, virtualitzada i retransmesa una vegada i una altra. Per això Derrida es pregunta si aquesta *absència present* no pot mantenir unida la disparitat —passat i futur— com no aconsegueix fer-ho la *presència present*. Desenterrar aquests espectres, defensa Derrida, és una oportunitat per al que està per venir.

De fet, Mark Fisher (2021) mirarà d'escriure l'hauntologia de l'esquerra política dels setanta, quan, segons ell, s'havia donat la darrera gran oposició al «realisme capitalista». Ho farà, a partir de les idees de l'acceleracionisme, per intentar fonamentar el que va batejar com a «comunisme àcid», però no va acabar mai d'escriure la seva teoria. «Debemos recuperar el optimismo de ese momento de los setenta, del mismo modo que debemos analizar cuidadosamente toda la maquinaria que desplegó el capital para transformar la confianza en abatimiento. Entender cómo funcionó este proceso de deflación de la conciencia es el primer paso para revertirlo» (p. 154), creia. Queda la tasca, als deixebles de Fisher, d'enllestir aquesta hauntologia i fundar aquest «comunisme àcid»²⁷. Pot el mètode del periodisme ajudar a fer-ho? Mirarem de respondre-ho a la proposta d'intervenció d'aquesta tesi.

L'autor que ens en dona les pistes és Berardi (2019b), que proposa, com Derrida i Jullien, una veritable impugnació al temps sense procés capitalista, ahora que desmunta el temps lineal burgès. Si bé és cert que, com recorda Fisher (2018b), «Bifo» sent que forma part «de una generación que creció en la cumbre de esta temporalización mitológica, y es muy difícil, quizás imposible, deshacerse de ella y mirar la realidad sin este tipo de lentes temporales» (p. 31), acaba rebutjant el terme futur, i opta pel de *futurabilitat*. Així, Berardi prova d'alliberar d'aquest temps sense procés accelerat capitalista aquesta existència nostra que no sap com narrar-se. Ho fa renunciant-hi directament i, per contra, usa conceptes que reprendrem més endavant, com *potència*, *energia*, *poder*, *possibilitat*, *contingut*, *forma*, *enigma* o *consciència*.

²⁷ Qui ha dedicat més temps a bastir una reflexió teòrica sobre el «comunisme àcid» que planteja Fisher és, sens dubte, Jeremy Gilbert, amic del filòsof britànic. A l'article *Psychedelic Socialism* (22 de setembre 2017), publicat a *openDemocracy*, recorda que, de fet, va ser ell mateix qui va donar les pistes a Fisher per desenvolupar el concepte de «comunisme àcid» i traça l'origen del terme i les arrels que el fonamenten: «[...] the term "Acid Communism" could be taken to mean something very close to what Goffman & Joy call the "Freak Left." This is exactly right, although I think Mark was referring to a rather more diffuse sensibility: a psychedelic socialist structure of feeling, a generalised aspiration for, in Mark's words "a world that would be free," shared much more widely than the specific milieu of radical groups that gave rise to the Weathermen etc.»

Un Món Sense Fonaments: la Caiguda Infinita

Davant d'aquest temps sense procés, la política se'ns desfà com el bloc de gel que va arrossegar Francis Alÿs pels carrers de Ciutat de Mèxic. Tan sols ens queda, en el millor dels casos, un sentiment de resignació, i en el pitjor, de cinisme apàtic. A la dècada dels cinquanta del segle XX, Marcuse (1954/1993) ja anticipava aquest tancament de l'univers polític quan sentenciava que un nou totalitarisme, diferent del comunisme soviètic i que nosaltres hem anomenat en aquesta tesi despotisme tecnohidràulic, s'estava imposant a l'Occident democràtic després de la Segona Guerra Mundial. Segons Marcuse, una certa ideologia positivista tirànica estava reduint els fonaments simbòlics de les societats a una sola dimensió: l'econòmica. Així és com descriu el naixement d'un nou individu, l'*home unidimensional*, un subjecte que, cada vegada més, s'està convertint en un mer objecte del mercat.

Si en l'economia l'autor veia una tendència a la concentració i a les aliances a escala mundial, en la política només hi percebia un suport acèrrim al mercat i una «marcada unificación o convergencia de los opuestos» (p. 49). Marcuse descrivia un escenari en què l'Occident capitalista, que s'enfrontava aleshores al comunisme soviètic, tenia totes les de guanyar, perquè, davant l'amenaça exterior, assegurava que les lluites de classes s'atenuessin i les «contradicciones imperialistas» s'aturessin. «Es una cohesión que descansa sobre bases muy materiales; la movilización contra el enemigo actúa como un poderoso estímulo de la producción y el empleo, manteniendo así el alto nivel de vida» (p. 51), argumentava Marcuse, que titllava la situació d'«estabilització "temporal"». Aquesta situació se sostenia, afirmava, per una racionalitat científista, una estructura tecnològica i una incipient automatització que estava substituint lentament la mecanització industrial.

Així mateix, Marcuse alertava sobre com el context econòmic de devaluació del treball mecànic i de competència ferotge duia aparionat una crítica creixent a l'estat del benestar per part de les forces del liberalisme i del conservadorisme, que volien imposar el mercat global sobre la política, fet que podia suposar la fi del pluralisme i de la democràcia: «La imagen del Estado de Bienestar [...] es la de una deformidad histórica situada entre el capitalismo organizado y el socialismo, la servidumbre y la libertad, el totalitarismo y la felicidad. Su posibilidad está claramente indicada por las tendencias prevalecientes del progreso técnico y claramente amenazada por fuerzas explosivas» (p.

83). En certa manera, l'autor profetitzava l'arribada del neoliberalisme que acabarà per imposar-se a finals de la dècada dels setanta del segle XX i que s'allargarà prop de trenta anys almenys, i que desembocarà en el capitalisme de la vigilància i, finalment, en el de la contenció.

A més, Marcuse avisava de com aquest progrés de racionalitat tecnològica estava anul·lant tots els elements d'oposició cultural: «Lo que se presenta ahora no es el deterioro de la alta cultura que se transforma en cultura de masas, sino la refutación de esta cultura por la realidad. La realidad sobrepasa su cultura» (p. 86). Això, argumentava, situava l'individu en una mena de «conciencia feliz» que tanca l'univers del discurs: «La conciencia feliz —o sea, la creencia de que lo real es racional y el sistema social establecido produce los bienes— refleja un nuevo conformismo que se presenta como una faceta de la racionalidad tecnológica y se traduce en una forma de conducta social» (p. 114). Els efectes del conformisme, defensava Marcuse, es copsaven en un llenguatge assertiu *operacionalista* que impregnava ja els *mass media*:

Los conceptos de autonomía, descubrimiento, demostración y crítica dan paso a los de designación, aserción e imitación. Elementos mágicos, autoritarios y rituales cubren el idioma. El lenguaje es despojado de las mediaciones que forman las etapas del proceso de conocimiento y de evaluación cognoscitiva. Los conceptos que encierran los hechos y por tanto los trascienden están perdiendo su auténtica representación lingüística. Sin estas mediaciones, el lenguaje tiende a expresar y auspiciar la inmediata identificación entre razón y hecho, verdad y verdad establecida, esencia y existencia, la cosa y su función. (p. 115)

Marcuse també criticava com aquest llenguatge funcionava com un «lenguaje radicalmente antihistórico». El present continu capitalista que s'expressava en aquest llenguatge podia arribar a impedir «la total coordinación del individuo con la sociedad», perquè inhabilitava «el contenido subversivo de la memoria» (p. 129). Més endavant, l'autor també assenyalava que aquest present continu incipient fomentava un pensament negatiu que invalidava la protesta i que tenia la seva màxima expressió en una equació aterridora, per com n'és de simplificadora del món essencialment humà: «Razón = Verdad = Realidad». Per a Marcuse, «el universo totalitario de la racionalidad tecnológica es la última transmutación de la idea de Razón» (p. 151).

Anys més tard, Ulrich Beck (1986/1998) descrivia com, efectivament, la tecnologia i l'economia havien propiciat, com suposava Marcuse, un esgotament de la confiança i una mutació del capitalisme clàssic o de la producció a un capitalisme que s'encaminava cap a la societat del consum i la informació a escala global. L'autor explicava que aquesta *segona modernitat* capitalista ho feia, sobretot, a partir de la idea de *risc* que provava d'imposar, fins i tot quan posava en risc la seva subsistència, com va succeir amb l'accident nuclear de Txernòbil:

La configuración del futuro se ha desplazado y ya no se resuelve en el parlamento, ni en los partidos políticos, sino en los laboratorios de investigación, en los gabinetes ejecutivos. Todos los demás —incluidos los más informados en ciencia política— viven más o menos de los elementos de información que se dan en la subpolítica tecnológica. Los laboratorios de investigación y las direcciones empresariales de la industria de futuro se han convertido en «células revolucionarias» tras los muros de la normalidad. Ahí se han desplazado las estructuras de una nueva sociedad, sin que se produzca oposición parlamentaria y sin que se disponga de programa alguno en relación con objetivos de progreso, partiendo sólo de la rentabilidad económica. (p. 278)

Per a Beck, que el model de progrés capitalista s'anés ubicant en les coordenades del risc estava provocant un canvi d'època social amenaçador, que s'expressava en tres variables. Primer, vaticinava, es produïa un retorn a la societat industrial —*reindustrialització*— en un context que, en canvi, ja no s'assemblava gens al que imaginava la Il·lustració. Així, una majoria d'intel·lectuals, científics i economistes defensaven que el *realisme* del sistema —aquest «realisme capitalista» de què parlarà Fisher (2018a) dècades més tard— no s'havia de confrontar mai: «A cada nueva generación que se pregunta ¿qué debemos hacer? la fe en el progreso responde: lo mismo de siempre, sólo que a mayor escala, con más rapidez y en mayor cantidad» (p. 279). Aquesta variable que ens condemna al creixement etern, defensa Beck, fa que la política «se vea constreñida a la autodesposesión» (p. 182). L'autor alertava que això havia de tenir conseqüències, no només en l'esfera política, sinó en el substrat democràtic de les societats, motiu pel qual la ciutadania podia acabar reclamant un lideratge totalitari, despòtic, tal com ha succeït.

La segona variable, segons Beck, era que, davant del fet que les institucions estaven perdent la possibilitat de liderar el canvi social, s'estenia la percepció que només les innovacions econòmiques i tècniques podien ser el motor permanent de les transformacions socials. Aquesta idea, assegurava l'autor, només es podia combatre, aparentment, amb més mecanismes de control o amb la construcció d'un estat social jurídic amb perspectiva ecològica. Tanmateix, afirmava, aquesta resposta corria el risc de caure en la burocratització i la recentralització i tampoc invalidava la màxima que diu que l'economia i la tecnologia han de tenir autonomia per fer i desfer segons les lògiques del *progrés*. Les altres alternatives no estatals, com la lluita dels moviments socials, podrien assajar noves formes de democràcia directa, però funcionarien al marge de la legalitat extraparlamentària i, per tant, serien «inviabiles, deficientes e inestables» (p. 285). L'explosió dels feminismes o de l'antiracisme de la darrera dècada sembla respondre al que Beck preveia als vuitanta del segle passat. Per últim, l'autor apuntava que «la política *en un determinado sentido* se ha generalizado y con ello se ha quedado “sin centro”» (p. 286). Tot plegat, ens abocava a un escenari grotesc: «[...] el ámbito de lo no político empieza a ejercer la función de guía de la política. La política se convierte en una agencia, públicamente financiada, para los aspectos positivos de un desarrollo que ella misma desconoce y en el que no puede influir».

Tanmateix, autors com Gianni Vattimo (1986), Jean-François Lyotard (1987) o Fredric Jameson (1991) hi volien veure, en aquesta pròxima societat del risc, la superació optimista del capitalisme clàssic cap a una època més avançada que anomenaran *postmodernitat*, i que confronten amb la modernitat. Malgrat que no és objectiu d'aquesta tesi participar del debat fructífer sobre les diferents etapes del capitalisme²⁸,

²⁸ Mandel (1972) reconeix tres moments del capitalisme: una fase de capitalisme mercantil o primitiu; una fase de monopoli o etapa imperialista, que es correspondria amb el que descriu Marcuse (1954/1993); i una fase postindustrial, que es correspon amb aquesta *segona modernitat* de què parlen Beck (1986/1998) o Baudrillard (1978) i que ressegueixen autors com De Certeau (2000) o Bauman (2002); i que altres autors prefereixen anomenar postmodernitat, com Vattimo (1986), Lyotard (1987) o Jameson (1991), perquè consideren que es tracta d'una època diferent, on el metarelat de la modernitat ha estat superat i ja no constitueix el món simbòlic del subjecte. En la pugna entre *moderns* i *postmoderns*, els primers, com Habermas (1985), consideren que rere la defensa de la postmodernitat s'hi amaga una reivindicació del capitalisme tardà que no permet la desalienació de les classes treballadores i que consolida la idea d'una fi de la història, tal com defensen economistes neoliberals com Fukuyama (1992).

creiem que és important delimitar la perspectiva amb què l'analitzem. Per això, considerem que la tesi s'inscriu en el corrent que considera aquest capitalisme informacional com una *segona modernitat*, tal com l'anomena Beck (1986/1998), que conduirà, en el capitalisme la contenció, cap a la postmodernitat actual, que no ha abandonat el capitalisme, sinó que l'ha fet evolucionar i l'ha emancipat dels preceptes il·lustrats de la modernitat. Tampoc podem obviar l'acurada anàlisi que fan els autors de la postmodernitat en la definició d'aquesta nova mutació del capitalisme, i que els permet criticar l'esquerra marxista ortodoxa, que no sap com abordar aquest nou paradigma i bastir una alternativa que actuï amb la mateixa força que ho fa el nou capitalisme.

Aquests autors postmoderns són els primers que vaticinen els trets constitutius de la nova matriu cultural de la contenció —que Jameson anomena *postmodernisme* per distingir-la de l'època—, i que es descriu per una superficialitat basada en el simulacre —que ja ha mutat en hipersimulació—, com explicarem en el següent apartat; un afebliment de la historicitat, en què retrotopies i distopies es barregen, en què es trastoca el «temps vulgar» mitjançant l'acceleració, malgrat que no hi renuncia i encimbellarà el nou temps sense procés, en una estructura temporal que defineixen com a *esquizofrènica* en el sentit lacanià, i en què es barregen elements estètics del passat i d'una certa idea de futur en la immediatesa del present continu capitalista; i un subsol emocional basat en «intensidades», tal com les anomena Jameson (1991, p. 21), fet que motiva una nova relació amb la tecnologia, que ja és la base del nou sistema econòmic de la contenció tecnohidràulica.

Jameson detecta que la primera i més evident característica d'aquesta nova etapa emergent és el naixement «de un nuevo tipo de insipidez o falta de profundidad, un nuevo tipo de superficialidad en el sentido más literal» (p. 29), que no s'entén si no és per les tècniques de reproducció de la fotografia contemporània i dels *mass media* —que seran substituïdes finalment per les interfícies algorítmiques de les plataformes—, que fan que totes les obres tinguin un aspecte *tanàtic*, una mena de mort de les aparences, una «helada elegancia» que, en ple capitalisme de la contenció, com veurem més endavant, s'ha acabat completant. En conseqüència, es dona una pèrdua de l'afectivitat, de la subjectivitat: «[...] la profundidad ha sido reemplazada por la superficie o por múltiples superficies (lo que suele llamarse intertextualidad ya no tiene, en este sentido, nada que ver con la profundidad)» (p. 34), sosté

Jameson, que posa en evidència fins a quin punt aquesta nova matriu desestructura el temps i ens s'aboca a un món sense fonaments que no sabem ben bé com transitar:

Se ha dicho a menudo que habitamos hoy la sincronía más que la diacronía, y pienso que es al menos empíricamente plausible sostener que nuestra vida cotidiana, nuestra experiencia psíquica y nuestros lenguajes culturales están actualmente dominados por categorías más espaciales que temporales, habiendo sido estas últimas las que predominaron en el período precedente del modernismo propiamente dicho. (1991, p. 40)

És justament per aquesta sensació d'inestabilitat, defensava Jameson, que la paròdia de la *modernitat* estava donant pas, en aquest nou escenari, a un pastitx estètic on la nostàlgia es convertiria en un refugi per a molts. L'aproximació al present continu mitjançant el llenguatge artístic del simulacre, «o del pastiche estereoscòpic del pasado», afirmava Jameson, conferia «a la realitat actual y a la apertura del presente histórico la distancia y el hechizo de un espejo reluciente». Tanmateix, apuntava l'autor, aquesta nova moda naixia com un símptoma de la liquidació de la historicitat, d'aquest temps sense procés que havia d'arribar i a què ens hem referit en l'apartat anterior:

La pérdida de nuestra posibilidad vital de experimentar la historia de un modo activo: no podemos decir que produzca esta extraña ocultación del presente debido a su propio poder formal, sino únicamente para demostrar, a través de sus contradicciones internas, la totalidad de una situación en la que somos cada vez menos capaces de modelar representaciones de nuestra propia experiencia presente. (1991, p. 52)

En un sentit similar, però des d'una perspectiva *moderna*, De Certeau (2000) apuntava que, amb la consolidació del capitalisme informacional, es donava una devaluació de les creences²⁹, perquè els poders de les nostres societats ja disposaven d'altres procediments «fins y rigurosos» per vigilar l'entramat social, perquè s'havien convertit en

²⁹ L'autor entén per creença, «[...] no el objeto del creer (un dogma, un programa, etcétera), sino la participación de sujetos en una proposición, el acto de enunciarla al tenerla por cierta, dicho de otra manera, una "modalidad" de la afirmación y no su contenido» (2000, p. 194).

sistemes administratius panòptics, tal com creia Foucault (1975/2009). De Certeau s'adonava que el capitalisme informacional estava evolucionant en el que Zuboff (2020) anomena capitalisme de la vigilància, on totes les tendències descrites pels autors postmoderns s'exageraran fins a mutar en el nou capitalisme de la contenció:

Poco a poco, la creencia se ha contaminado, como el aire o el agua. Esta energía motriz, siempre resistente pero tratable, llega a faltar. Uno se da cuenta al mismo tiempo que no se sabe qué es esa energía. [...] Hoy en día, ya no basta manipular, transportar y refinar la creencia, se requiere analizar su composición pues se desea producirla artificialmente. Todavía parcialmente la mercadotecnia comercial o política se emplea aquí. Hay en adelante demasiados objetos en los cuales creer y bastante menos credibilidad. (p. 195)

Segons De Certeau, hi ha dues vies per injectar credibilitat: mentre que la primera, la política, ho fa hiperdesenvolupant l'administració, amb el risc de caure en la burocratització, com afirmava Beck; la segona, la religiosa, busca que les institucions es deixin contaminar per tota mena de creences. Tanmateix, com més forces tenen aquests poders, menys autoritat ostenten: «El creer se agota. O bien se refugia del lado de los medios y del entretenimiento. [...] Para recuperar estas creencias que se van y se pierden, las empresas se ponen por su lado a fabricar simulacros de credibilidad» (p. 196). Per això, els mèdia —i les plataformes, posteriorment—, «reciclan con avidez los desechos de creencias ayer violentamente combatidas como supersticiones» sostraint els valors als objectes que els encarnaven i dirigint aquestes creences «hacia los relatos de los medios, hacia los “paraísos” del entretenimiento, hacia los retiros íntimos o viajeros» (p. 197).

Així, l'autor afirma que «lo real narrado dicta interminablemente lo que hay que creer y lo que hay que hacer» i assegura que els mitjans —i les plataformes, posteriorment— són la forma més visible de la nostra dogmàtica contemporània. Per això, De Certeau (2000) afirma:

Los relatos de lo que sucede constituyen nuestra ortodoxia. Los debates de cifras son nuestras guerras teológicas. Los combatientes ya no llevan las armas de ideas ofensivas o defensivas. Avanzan encubiertos con hechos, datos y

acontecimientos. Se presentan como mensajeros de lo “real”. Su vestimenta tiene el color del suelo económico y social. Cuando progresan, el terreno mismo tiene el aire de avanzar. Pero, en realidad, lo fabrican, lo simulan, se enmascaran con él, crean así la escena de su autoridad. [...] Más que el Dios descrito por los teólogos de antaño, estas historias tienen una función de providencia y de predestinación: organizan por adelantado nuestros trabajos, nuestras fiestas y nuestros sueños. (p. 202)

En aquest sentit, Bauman (2002) també encerta a percebre uns certs canvis en la rigidesa del capitalisme fordista o industrial que va conèixer Marcuse i encerta a dir que, en la *segona modernitat* que descriu Beck (1986/1998), els poders rígids, sòlids i jeràrquics que caracteritzaven la segona meitat del segle XX es van tornant cada vegada més difusos. «Lo que se ha roto ya no puede ser pegado. Abandonen toda esperanza de unidad, tanto futura como pasada, ustedes, los que ingresan al mundo de la modernidad líquida» (p. 27), sentencia Bauman, que alerta: «El presupuesto tácito que sostiene una postura tan radical es que ya ha sido alcanzada toda la libertad concebible o asequible; no queda más que barrer los rincones y llenar algunos espacios en blanco —tarea que seguramente será terminada en breve—. Per a Bauman, el dilema de Marcuse de com *despertar al poble* ha perdut tota la vigència en aquesta *segona modernitat* que s'encamina cap al capitalisme de la vigilància i, finalment, cap a la contenció, perquè el discurs que s'imposa és que l'individu té garantida tota la llibertat.

Aleshores, el present continu del capitalisme comença a operar en la incertesa, en el canvi permanent: «Nos movemos y estamos obligados movernos, pero no tanto por la “postergación de la gratificación”, com sugería Max Weber, sino porque no existe posibilidad alguna de gratificación. [...] La completud siempre es futura, y los logros pierden su atractivo y su poder gratificador en el mismo instante de su obtención, si no antes» (p. 34). Això suposa, segons Bauman, «el gradual colapso y la lenta decadencia de la ilusión» i la desregularització i la privatització de les tasques i responsabilitats pròpies. Les conseqüències, explica l'autor, són el risc de caure en una precarietat de les relacions humanes i en la fragilitat d'una acció col·lectiva que només pot confiar en l'entusiasme dels qui la promouen (p. 55-56). Per això, en aquesta mutació del capitalisme s'hi dona una tensió entre l'interès de la societat i la cerca d'autonomia individual, fet

que ens hauria d'obligar, segons Bauman, a «rediseñar y repoblar una ágora hoy mayormente vacía» (p. 46):

Si el individuo es el enemigo número uno del ciudadano, y si la individualización pone en aprietos la idea de ciudadanía y la política basada en ese principio, es porque las preocupaciones de los individuos tales colman hasta el borde el espacio público cuando éstos aducen ser los únicos ocupantes legítimos y expulsan a codazos del discurso público a los demás. Lo «público» se encuentra colonizado por lo «privado». (p. 42)

Quan el capitalisme de la vigilància muti definitivament en el de la contenció, amb l'accés generalitzat a Internet i l'aparició de les plataformes com Amazon o Netflix, la idea de Bauman que el sistema econòmic ha desactivat l'acció humana, perquè ha colonitzat la vida pública, privada i íntima, s'acompleix de cop. Fisher (2018a) assegura que el capitalisme ho fa mitjançant «la pretensión común de borrar cualquier ilusión sentimental y ver el mundo “tal com es”, al estilo de una guerra hobbesiana de todos contra todos, un sálvese quien pueda, un sistema de explotación perpetua y criminalidad generalizada» (p. 33).

La conseqüència en l'individu és un rebuig patològic i una impossibilitat de polititzar-se: «Y no reaccionan a esta libertad comprometiéndose con un proyecto propio, sino recayendo en la lasitud hedónica (o anhedónica): la narcosis suave, la dieta probada del olvido: Playstation, TV y marihuana» (p. 52), assenyala Fisher. Alhora, remarca que, en aquesta època aparentment més lliure que l'anterior, estar avorrit tan sols significa quedar privat una estona «de la matrix comunicacional de sensaciones y estímulos que forman los mensajes instantáneos, YouTube y la comida rápida». L'autor també subratlla que aquesta «interpasividad agitada y espasmódica» s'acompanya sempre d'una incapacitat general per concentrar-se.

De la mateixa manera que el nou capitalisme de la contenció desactiva els individus un per un, també inhabilita tota expressió cultural que s'hi oposi, i així s'entén, segons Fisher, que estils com el *hip-hop* en la música o el *neo-noir* en la literatura, tan brutalment violents contra el sistema, siguin assimilats tan fàcilment. «El realismo capitalista puede estar muy cerca de un cierto anticapitalismo», reflexiona Fisher, que considera que el cinisme és el mecanisme clau per desideologitzar: «La tarea del capitalismo no es convencernos de algo (esa sería la tarea de

algún tipo de propaganda), sino ocultar el hecho de que las operaciones del capital no dependen de algún tipo de creencia subjetivamente compartida» (p. 36). En aquesta desideologització sí que hi ha, de fet, una ideologia, sosté Fisher, que recorda una cita de Žižek (1992):

Si en el concepto clásico de ideología, la ilusión se sitúa en el conocimiento, entonces la sociedad actual ha de parecer como posideológica: la ideología que prevalece es la del cinismo; la gente ya no cree en la verdad ideológica; no toma las proposiciones ideológicas en serio. El nivel fundamental de la ideología, sin embargo, no es el de una ilusión que enmascara el estado real de las cosas, sino el de una fantasía (inconsciente) que estructura nuestra propia realidad social. Y en este nivel, estamos, claro está, lejos de ser una sociedad posideológica. La distancia cínica es solo un camino [...] para cegarnos del poder estructurante de la fantasía ideológica: aun cuando no tomemos las cosas en serio, aun cuando mantengamos una distancia irónica, *aun así lo hacemos*. (p. 61)

Per tot plegat, Duch (2020) considera que, de fet, el món donat per garantit de què parlava Schütz (1973), és a dir, la confiança que la vida dels individus i de les comunitats trobarà maneres de transformar el pensament i les accions per construir un món comú, està en vies de «desestructuración»: «El mundo dado por garantizado que ha sido la base indiscutible de la cultura occidental, en la actualidad se nos presenta de una manera que recuerda extrañamente a la disolución del yo», es lamenta Duch, que recorda que són les modes i la propaganda les que aniquilen tota il·lusió, tota esperança:

[...] Las masas modernas, supermovilizadas por propagandas adyectas y egocéntricas y sometidas en gaviotas de oro a la esclavitud de los sistemas de moda, se caracterizan por no disponer ni de «yo» ni de «ellos», sus almas están vacías de tensión interior o de dinamismo con anhelos de felicidad y creatividad: sus ideas, necesidades e incluso sus sueños «no son suyos», son «aniquilados» o «prestados»; su vida interior está «total y burocráticamente administrada», programada para producir exactamente los resultados que el sistema social se propone satisfacer, y nada más. (p. 41)

La sensació que se'n resulta d'aquest món sense fonaments de la contenció postmoderna del despotisme tecnohidràulic és la d'una caiguda infinita, com la d'*Àlicia en el País de les Meravelles* (1865/2009). «La desorientación se debe en parte a la pérdida de horizonte fijo. Y con la pérdida de horizonte comienza también la retirada de un paradigma estable de orientación que ha establecido a lo largo de la modernidad los conceptos de sujeto y de objeto, de tiempo y de espacio. Al caer, las líneas del horizonte estallan, giran y se superponen», resumeix Steyerl Hito (2014, p. 17) a *Los Condenados de la Pantalla*.

La caiguda al buit de la societat, sosté Hito, el capitalisme tecnohidràulic se la mira des de dalt, tal com és als videojocs, a la vista per satèl·lit o en la vigilància militar aèria. La conseqüència més immediata és una sensació de vertigen i d'inestabilitat. «Al enfrentarnos a los futuros arruinados que nos impulsan hacia atrás, al interior de un presente agonizante, podemos caer en la cuenta de que en el lugar hacia el que descendemos ni tiene fundamentos ni es estable. No promete comunidad alguna, sino una formación en constante cambio» (p. 32), conclou Hito. A *Nova Il·lustració Radical*, Garcés (2017) descriu el que tenim davant com «una amenaça», una «experiència del límit»:

Encara que la història s'hagi posat en marxa, continuem sense tenir futur. El que ha canviat és la relació amb el present: de ser allò que havia de durar per sempre, s'ha convertit en allò que no pot aguantar més. En quelcom literalment insostenible. Vivim, així, precipitant-nos en el temps de la imminència, en el qual tot pot canviar radicalment o tot pot acabar-se definitivament. (p. 7)

Tanmateix, com sentència la periodista Jia Tolentino (2020), «el sistema persiste porque resulta rentable», perquè en ple segle XXI s'ha culminat el que sembla ser la fase final del consumisme, en què el comerç s'ha infiltrat en totes les identitats i relacions personals: «Generamos miles de millones de dólares a las plataformas de redes sociales gracias a nuestro deseo —del que se deriva una exigencia económica y cultural cada vez mayor— de reproducir para Internet aquello que creemos ser, aquello que queremos ser y a aquellos a los que conocemos» (p. 29). Si recordem l'obra d'Alÿs i ens imaginem que la nostra societat és aquell gel que l'artista arrossega pels carrers de Ciutat de Mèxic, potser cal que el periodisme es pregunti, abans no ens fonguem del tot, qui ens arrossega a nosaltres, els desheretats

(Proudhon, 1865/1980), en els fluxos del capitalisme de la contenció, però sobretot qui volem que ens arrossegui.

3.2.2 Hipersimulació: al Cor del Metavers

A la pel·lícula *Inception* [Origen] (Nolan, 2010), un grup d'espies pot entrar en els somnis dels altres per extreure'n els secrets que amaga el subconscient. A un d'aquests espies, Dom Cobb, una empresa japonesa li encarrega la missió d'entrar en els somnis d'un magnat de la competència i introduir-li la idea que ha de destruir la seva pròpia companyia. Tanmateix, els somnis dels altres poden ser tan reals per als espies que necessiten un tòtem que els ajudi a distingir el somni de la realitat. El tòtem d'en Cobb és una baldufa que en els somnis no deixa mai de girar i que en el món real, és clar, sempre acaba per aturar-se. Les lleis de la física, en el món real empíric, sempre s'imposen, però què passaria si en el món dels somnis els objectes responguessin a les mateixes lògiques? Si el temps és una creació artificial de la cultura occidental per narrar-nos, una creació que tenim inserida dins nostre, també ho és l'espai?

Com a *Inception*, vivim dins d'un somni, d'una hipersimulació, però no tenim un tòtem per sortir-ne i, si en tenim, potser no té cap importància. Vivim dins de la hipersimulació que han perfeccionat empreses com Apple, Google, Facebook o Amazon per extreure de dins nostre els secrets que amaga el subconscient. Però, com és aquesta hipersimulació, com ha canviat al llarg dels anys i com ens afecta, individualment i col·lectiva? Quina ha de ser la baldufa que li permeti al periodisme ajudar-nos a distingir la hipersimulació capitalista del món propi que transitem amb el llenguatge?

El Simulacre Global que ens Embolcalla

Com mana el «temps vulgar», hem d'imaginar una matinada del 17 de gener del 1991. Per ser encara més fidels a aquest temps clàssic i segmentat, hem d'imaginar que falten cinc minuts per tres quarts de tres, hora iraquiana, i que el corresponsal de la CNN anuncia per telèfon, des de la seva habitació de l'hotel Al Rachid de Bagdad, que la guerra acaba de començar³⁰. Estats Units ha llançat el primer bombardeig contra

³⁰ L'escena s'inspira en l'article d'opinió que l'escriptor Julio Llamazares va escriure a *El País* el 24 de gener del 1991. Va titular la tribuna amb l'expressió que va fer fortuna per fer referència a la Guerra del Golf: «La guerra televisada».

l'exèrcit d'Iraq, que fa tan sols uns mesos que ha envaït Kuwait. Els habitants de tot el món seguim la guerra, en directe i per la televisió, des del sofà de casa. Fins i tot el president George H. W. Bush —Bush pare— admetrà que és espectador privilegiat a la Casa Blanca d'aquest *gran esdeveniment*. Així comença la Guerra del Golf. Així és la primera guerra televisada.

Després en vindrien més, com la Guerra d'Iraq, que va iniciar el president George W. Bush —Bush fill— amb José María Aznar i Toni Blair —el Trio de les Açores— el 20 de març del 2003, i on els periodistes van tornar a primera línia de foc i molts soldats van descriure l'experiència del front com un videojoc. La guerra és la guerra o és aquesta simulació que vam aprendre de la televisió i, després, de les consoles? Vivim en una simulació global, en una «hiperrealitat» que ho embolcalla tot, que converteix cada gest individual i col·lectiu en una peça d'aquest espai abstracte que habitem i que anomenem món.

La simulació és el procés de dissenyar un model que busca imitar allò que en la perspectiva realista anomenen «realitat empírica». La simulació li permet a la ciència experimentar sense límits —*experimentum*, que no experiència— com es comporten els objectes i quines estratègies són les més adequades per fer *progressar* aquest comportament. La simulació pren cos en el simulacre, des del sincrotron ALBA fins als *crash test* de la indústria de l'automòbil o els simuladors de vols o de viatges espacials. Tots i cadascun d'aquests simulacres aspiren a ser una còpia exacta de l'anomenada realitat empírica i a fer-se passar per allò que representen.

Però què passaria si la simulació, aquesta eina que utilitza la ciència per provar el comportament dels objectes en una suposada realitat empírica, s'emprés també per comprendre el substrat cultural, d'arrel lingüística i simbòlica, de les nostres societats, en definitiva, per representar el món? Què passaria si s'engegués un simulacre d'aparença realista que ens permetés dominar aquestes societats, quantificar-les, fer-les predictibles? I què passaria, si, en fer-ho, la gent corrent prenguéssim la simulació pel substrat cultural, pervertint l'objectiu últim del simulacre? I sobretot, què passaria si ja hagués passat?

En este paso a un espacio cuya curvatura ya no es la de lo real, ni la de la verdad, la era de la simulación se abre, pues, con la liquidación de todos los referentes —peor aún: con su resurrección artificial en los sistemas de signos, material más

dúctil que el sentido, en tanto que se ofrece a todos los sistemas de equivalencias, a todas las oposiciones binarias, a toda el álgebra combinatoria. (Baudrillard, 1978, p. 7)

Prop de quinze anys abans de la Guerra del Golf, Baudrillard s'adona que la simulació global que el capitalisme ha imposat no vol ser ni una imitació ni una reiteració, ni tan sols una paròdia, de la realitat empírica, sinó «una suplantación del real por los signos de lo real», el que ell defineix com una «operación de disuasión de todo proceso real por su doble operativo» i que anomena «hiperrealitat». L'autor resumeix les motivacions d'aquesta simulació hiperrealista a partir de la definició més bàsica: «Disimular es fingir no tener lo que se tiene. Simular es fingir tener lo que no se tiene. Lo uno remite a una presencia, lo otro a una ausencia» (p. 8).

Quan Baudrillard escriu el seu profètic assaig, a finals de la dècada dels setanta del segle XX, el sistema capitalista està en plena mutació de la *primera modernitat* a la *segona modernitat* —com l'anomena Beck (1986/1998)— o *modernitat tardana* —o, fins i tot, modernitat líquida, com l'anomenarà Bauman (2002); o postmodernitat, com avança Jameson (1991)—: el capitalisme de la producció, com el descriu Zuboff (2020), prendrà un nou rumb després de la crisi del petroli del 1973 i s'encaminarà cap a un capitalisme de la informació: superarà lentament el *fordisme* —no sense oposició— cap a l'anomenada *societat del coneixement*, amb un accés generalitzat a la televisió i l'aparició d'Internet.

També aleshores es produeixen canvis en el procés d'individualització: mentre que la societat industrial havia conservat molts elements jeràrquics del vell món feudal, amb una gran afiliació grupal basada en la classe, l'ètnia, l'ocupació laboral o la família convencional, en la *segona modernitat*, «ese yo es ya lo único que tenemos» (Zuboff, 2020, p. 56). Adam Curtis (2002) radiografia aquesta transformació a la sèrie documental *The Century of the Self* [*El Sigle de l'Individualisme*], on el subjecte transita per l'*american way of life* —feina, casa i família— fins al consum compulsiu del màrqueting actual, passant per les descobertes psicotròpiques del moviment hippie, com hem explicat en el capítol de fonamentació teòrica i crítica.

Durant tota la dècada dels setanta, explica Zuboff, «el orden económico de posguerra [Guerra del Vietnam] estaba asediado por el estancamiento, la inflación y una aguda reducción del crecimiento» (p.

58), sobretot als Estats Units i al Regne Unit, on es comencen a posar en dubte el model socialdemòcrata i les seves polítiques keynesianes. No serà fins a la caiguda del mur de Berlín que el capitalisme obtindrà l'hegemonia mundial, i els economistes neoliberals veuran l'oportunitat d'introduir les polítiques del lliure mercat davant del buit que ha deixat la política, com hem explicat unes pàgines abans. Aquesta privatització sense precedents es durà a terme al llarg dels vuitanta i noranta del segle XX i, si abans de la caiguda del mur de Berlín, l'adversari a batre havia estat el comunisme soviètic, ara ho seran els sindicats, que protagonitzaran vagues sense precedents, els moviments antiglobalització i les minories. Els governs de Reagan i Thatcher seran els màxims exponents d'aquesta època.

És en aquest context social i econòmic que es consolida la simulació global hiperrealista com a representació del món, perquè es pot controlar fàcilment, perquè es pensa en termes predictibles. Tot el que és traduïble a dades és fàcilment domesticable: traçar trajectòries, quantificar afectes. El simulacre global suposa, sens dubte, un gran aparell determinista. «Solo mediante la simulación de un campo de perspectiva restringido, convencional, en el que las premisas y las consecuencias sean calculables, puede mantenerse cierta verosimilitud política (y, naturalmente, el análisis “objetivo”, la lucha, etc.)», escriu Baudrillard (1978, p. 28), que argumenta com aquesta simulació global d'aparença realista dissuadeix políticament:

La hiperrealidad y la simulación disuaden de todo principio y de todo fin y vuelven contra el poder mismo la disuasión que él ha utilizado tan hábilmente durante largo tiempo. Pues, en definitiva, el capital es quien primero se alimentó, al filo de su historia, de la desestructuración de todo referente, de todo fin humano, quien primero rompió todas las distinciones ideales entre lo verdadero y lo falso, el bien y el mal, para asentar una ley radical de equivalencias y de intercambio, la ley de cobre de su poder. (p. 47-48)

En definitiva, sosté Baudrillard, com que el món ja no és possible si no és com a simulació global hiperrealista, la il·lusió també queda desactivada. D'aquesta manera, tota política es converteix en una paròdia i, en conseqüència, tota oposició «no es más que simulación defensiva y regresiva»: «La simulación es infinitamente más poderosa ya

que permite suponer, más allá de su objeto, que el orden y la ley mismos podrían muy bien no ser otra cosa que simulación (recordar el engaño de Urbino)» (p. 43). Així és com dissuasió i desconnexió es convertiran en el binomi estratègic del comportament social.

En aquesta primera fase de la simulació global, la televisió i, més concretament, la telerrealitat, juguen un paper protagonista. Baudrillard critica la «TV-verdad», la realitat empírica simulada que la televisió s'esforça a transmetre, i es pregunta de quina *veritat* parla. També es demana si el periodista pot continuar exercint, en aquesta *hiperrealitat*, una mirada, una violència subjectiva, una virulència:

A semejante ideología de lo vivido, de exhumación de lo real desde su banalidad de base, es decir, desde su autenticidad radical, se refiere la experiencia americana de «TV-verdad» llevada a cabo en 1971 con la familia Loud: 7 meses de filmación ininterrumpida, 300 horas de toma directa, sin script ni escenografía, la odisea de una familia, sus dramas, sus alegrías, sus peripecias, en suma, un documento histórico «en bruto», y el «más bello logro de la televisión, comparable, a escala de nuestra cotidianeidad, al film del primer alunizaje». [...] Lo que se cuestiona [aquí] es todo el modo tradicional de causalidad, determinista, activo, crítico, analítico; distinción de causa y efecto, de lo activo y lo pasivo, de sujeto y objeto, del fin y de los medios. Acerca de él puede decirse: la TV nos contempla, la TV nos aliena, la TV nos manipula, la TV nos informa... En medio de todo esto se sigue siendo tributario de la concepción analítica de los *mass media*, la de un agente exterior activo y eficaz, la de una información en «perspectiva» que tiene como punto de fuga el horizonte de lo real y del sentido. (1978, p. 54-58)

Els *mass media*, recorda Giovanni Sartori (1998), són el recurs eficaç del capitalisme per inocular en els subjectes la idea de *felicitat eterna* que promet una distopia com la d'Aldous Huxley. I la televisió, sosté Sartori, és la que inicia la construcció d'aquest escenari estètic hiperrealista de la simulació global. Així és com s'introdueix la idea del directe constant, de la immediatesa que fa partícip l'espectador en el present continu capitalista, però que l'allunya d'una mirada llarga, reflexiva i crítica. Aquesta immediatesa ens durà, inevitablement, a una

mirada superficial. En aquest sentit, Sartori explica que la televisió significa literalment «“ver desde lejos”» (tele), es decir, llevar ante los ojos de un público de espectadores cosas que puedan ver en cualquier sitio, desde cualquier lugar y distancia» (p. 26). Per això, a la televisió preval el fet de veure abans que la parla: «Como consecuencia, el telespectador es más un animal vidente que un animal simbólico. Para él las cosas representadas en imágenes cuentan y pesan más que las cosas dichas con palabras» (p. 26).

Sartori també encerta a reflexionar sobre els efectes que pot tenir que tot el nostre vocabulari cognoscitiu no tingui una traducció a *coses visibles*, que tota la nostra capacitat d'administrar el món —social, polític, econòmic— es fonamenti en pensament intel·lectual. I conclou que el llenguatge conceptual és substituït per la televisió per un d'infinítament més pobre, «más pobre no sólo en cuanto a palabras (al número de palabras), sino sobre todo en cuanto a la riqueza de significado, es decir, de capacidad connotativa» (p. 48):

Cuentas aparte, tenemos el hecho de que la imagen no da, por sí misma, casi ninguna inteligibilidad. La imagen debe ser explicada; y la explicación que se da de ella en la televisión es insuficiente. Si en un futuro existiera una televisión que explicara mejor (mucho mejor), entonces el discurso sobre una integración positiva entre *homo sapiens* y *homo videns* se podrá reanudar. Pero por el momento, es verdad que no hay integración, sino sustracción y que, por tanto, el acto de ver está atrofiando la capacidad de entender. (1998, p. 51)

El periodisme practicat als mitjans *industrialistes*³¹ ha navegat els darrers trenta anys, com dirà Ramonet (1998), «en un mar de un centímetro de profundidad». Potser caldria matisar que, de fet, l'oceà té molta profunditat, però el periodisme ha lliscat només per la superfície, sense donar-se l'ocasió d'explorar el que sovint és insondable. Així, la tasca interpretativa del periodista perd credibilitat, rellevància, perquè consisteix només a fer possible el simulacre global. Ramonet recorda

³¹ Ens referim als mitjans com a *industrialistes*, perquè entenem que no només són industrials, en el sentit que reproduïxen les lògiques del mercat capitalista de producció i distribució de la informació com a mercaderia, sinó que hi afegim un matís ideològic amb el sufix -ista per remarcar que certs mitjans de comunicació són seguidors acèrrims dels dogmes del sistema industrial: busquen, per sobre de tot, el benefici i segueixen, per tant, com un oracle, la lògica del negoci.

com les cobertures de l'accident mortal de lady Di i les filtracions de la relació extramatrimonial de Bill Clinton amb una exbecària de la Casa Blanca, Monica Lewinsky, exemplifiquen la sobreinformació, l'espectacularització i la hiperemoció de la simulació global.

El telediario, gracias especialmente a su ideología del directo y del tiempo real, ha ido imponiendo, poco a poco, un concepto radicalmente distinto de la información. Informar es ahora «enseñar la historia sobre la marcha» o, en otras palabras, hacer asistir (si es posible en directo) al acontecimiento. Se trata de una revolución copernicana, de la cual aún no se han terminado de calibrar las consecuencias y supone que la imagen del acontecimiento (o su descripción) es suficiente para darle todo su significado. (1998, p. 21-22)

Efectivament, a més de convertir els subjectes en objectes passius accelerats en un present continu, el capitalisme ha estat hàbil seduïnt barroerament amb els instints més baixos i bombardejant les audiències amb luxe, diversió, cossos sexualitzats i bellesa hiperreal. Per mantenir l'interès en la simulació global, l'espectacle, l'entreteniment i el decorat s'introdueixen com a característiques essencials en els estils de vida d'una societat cada vegada més consumista, egocèntrica i narcisista, tal com argumenta Guy Debord (1967/1999). Per a Debord, l'espectacle no és un conjunt d'imatges, sinó «la relación social entre las personas mediatizadas por las imágenes (p. 38)». No és, per tant, un engany del món visual, «sino una visión del mundo objetivada»:

El espectáculo se presenta a la vez como la sociedad misma y, a la vez, como una parte de la sociedad y como un instrumento de unificación. En cuanto parte de la sociedad, se trata explícitamente de aquel sector que concentra toda mirada y toda conciencia. Por el hecho mismo de estar separado, este sector es el lugar de la mirada engañada y de la falsa conciencia; y la unificación que realiza no es más que el lenguaje oficial de la separación generalizada. (p. 38)

L'espectacle, segons Debord, és el model de vida socialment dominant, és el monopoli de les aparences que pren totes les formes possibles, des de la informació a la propaganda fins a la publicitat o l'oci. L'autor també denuncia la impostura d'aquest espectacle simulat,

quan afirma que, en una primera fase de l'economia per dominar la vida social, s'havia degradat el *ser* pel *tenir*; i, ara, hi ha un desplaçament del *tenir* cap al *semblar* (p. 42-43). Per a Debord, l'espectacle no és més que l'hereu de tota la debilitat del projecte filosòfic occidental, «que no consistí sino en una interpretació de la actividad humana dominada por las categorías del *ver*» (p. 43):

La alienación del espectador en favor del objeto contemplado (que es el resultado de su propia actividad inconsciente) se expresa de este modo: cuanto más contempla, menos vive; cuanto más acepta reconocerse en las imágenes dominantes de la necesidad, menos comprende su propia existencia y su propio deseo. La exterioridad del espectáculo en relación con el hombre activo se manifiesta en el hecho que sus propios gestos dejan de ser suyos, para convertirse en los gestos de otro que los representa para él. (p. 49)

Debord considera que l'espectacle suposa, també, la paràlisi de la història i de la memòria, l'abandonament de la història davant d'una falsa consciència del temps. Són les modes, segons l'autor francès, les que ordenen aquest temps sense procés capitalista i és així com l'espectacle exposa i manifesta l'essència de tot un sistema ideològic d'empobriment, aïllament i negació de la vida, del món.

Any més tard, Neil Postman (1991) reflexiona sobre com aquest espectacle es tradueix en un discurs públic de la diversió que ho banalitza tot, que ho converteix tot en una broma: «Nuestro televisor nos mantiene en constante comunión con el mundo, pero lo hace con rostro cuya faz revela una sonrisa inalterable. El problema no es que la televisión nos da material y temas de entretenimiento, sino que nos presenta todos los asuntos como entretenimiento» (p. 91). Les conseqüències retòriques d'aquesta banalització, afirma Postman, són la fragmentació i la discontinuïtat del llenguatge (p. 94), que a tot discurs li manca l'ordre i el significat (p. 103), amb les conseqüències que això té en el substrat cultural de les societats:

Cuando una población se vuelve distraída por trivialidades, cuando la vida cultural se redefine como una perpetua ronda de entretenimientos, cuando la conversación pública se transforma en un habla infantil, es decir, cuando un pueblo se convierte en

un auditorio y sus intereses públicos en un vodevil, entonces una nación se encuentra en peligro; y la muerte de la cultura es una posibilidad real. (p. 164)

Postman creia que l'ordinador era una tecnologia sobrevalorada, però avisava, a principis de la dècada dels noranta, que portava camí de convertir-se en la nova televisió, i que, en canvi, no despertava cap queixa entre la ciutadania sobre la manera com es pensava utilitzar. «Estamos inmersos en una carrera entre la educación y el desastre. [...] Lo que afligía a la gente de *Un mundo feliz* no era que estaban riendo en lugar de pensar, sino que no sabían de qué se reían y por qué habían dejado de pensar», adverteix. Malgrat les prediccions de Postman, Sartori sí que encerta a comprendre per què l'ordinador substituirà, per a generacions senceres, la televisió:

Las nuevas fronteras son Internet y el ciberespacio, y el nuevo lema es «ser digitales». El salto es grande y la diferencia es ésta: que el televisor es un instrumento monovalente que recibe imágenes con un espectador pasivo que lo mira, mientras que el mundo multimedia es un mundo interactivo (y, por tanto, de usuarios activos) y polivalente (de múltiple utilización) cuya máquina es un ordenador que recibe y transmite mensajes digitalizados. (1998, p. 52)

La simulació global comença aleshores una nova fase. Si el simulacre televisiu havia estat certament rudimentari, amb l'aparició dels ordinadors, que permeten la interacció, els mecanismes de la imitació realista dels *mass media* encara es fan més evidents per a les audiències. A més, Sartori argumenta que, mentre que la televisió mostra imatges de «cosas reales», l'ordinador ens ensenya «imágenes imaginarias» —Noti's la cursiva que fa servir l'autor—: «La llamada realidad virtual es una *irrealidad* que se ha creado con la imagen y que es realidad solo en la pantalla. Lo virtual, las simulaciones, amplían desmesuradamente las posibilidades de lo real; pero no son realidades» (p. 33).

Mentrestant, les noves condicions econòmiques del neoliberalisme i de la *segona modernitat* propicien una nova classe social, l'emprenedor, per a qui la inversió és una possibilitat de negoci. Així sorgeixen empreses com Apple o IBM i moltes de les innovacions digitals que se'n derivaran, com l'accés generalitzat a Internet —i l'auge

de les puntcoms—. «Se están produciendo en este momento gigantescas fusiones entre los mastodontes de la telefonía, el cable, la informática, la televisión, la publicidad, el vídeo y el cine. Se suceden absorciones y fusiones que movilizan decenas de miles de millones de dólares...», narra Ramonet (1998, p. 10). Alguns somnien, rebla, amb un mercat perfecte de la informació i la comunicació, totalment integrat gràcies a les xarxes electròniques —Clinton parlarà d'«autopistes de la informació»— i els satèl·lits, funcionant en temps real i sense interrupcions.

Durante la primera década del presente siglo, la esperanza de un capitalismo digital orientado a un ideal social galvanizó a las poblaciones de la *segunda modernidad* de todo el mundo. Aparecieron nuevas compañías como Google o Facebook, que parecían encarnar la promesa de una inversión en los términos, favorable a la vida, en nuevos ámbitos de vital importancia, una inversión que rescataría la información y a las personas mismas de los viejos límites institucionales dentro de los que estaban confinadas, y que nos permitiría encontrar lo que quisiéramos (y a quién quisiéramos), cuando y como deseáramos buscarlo o conectarnos. (Zuboff, 2020, p. 70)

En un principi, explica Zuboff, l'aparició i expansió de l'imperi Apple suposava la defensa d'un nou ideal social, venia a prometre una nova forma de mercat digital: «La oportunidad de vivir “mi vida, a mi manera y a un precio que me pueda permitir” fue la promesa humana que rápidamente se instaló en el corazón mismo del proyecto digital comercial, en aparatos como los iPhones, en gestos como la compra de productos con un solo clic» (p. 70). Tanmateix, quan la bombolla de les puntcoms esclata a principis dels 2000, el capitalisme avançat ha après la lliçó i es dirigeix, sense aturador —i sense que els economistes com Zuboff ho prevegin, com ella mateixa reconeix—, cap al que s'ha anomenat capitalisme de la vigilància.

Si Apple havia donat la impressió, durant un temps, que podia fer un canvi de rumb en el capitalisme per dirigir-nos cap a una *tercera modernitat*, explica Zuboff, «aquella promesa inicial del capitalismo informacional dio un giro más siniestro» (p. 71) que ens conduirà a la contenció. Alhora, Estats Units, Regne Unit i gran part d'Europa comencen el segle XXI amb unes desigualtats mai vistes, sobretot després de l'esclat de la bombolla de les hipoteques *subprime* del 2008,

que arrossegarà tota l'economia mundial a una crisi sense precedents. «Bajo la égida de la libertad de mercado, el proyecto de búsqueda de una vida eficaz había llegado al borde del colapso», sentencia Zuboff (p. 65).

Així les coses, l'economista explica que, mentre el món maldava per sortir de la crisi, aquest nou poder econòmic va començar a créixer a l'ombra, perquè «cada búsqueda fortuita, cada “me gusta” y cada clic pudiera ser reclamado y aprovechado com un activo que monitorizar, diseccionar y monetizar por parte de aquella empresa que se propusiera hacerlo, y todo sin que hubiera transcurrido ni una década desde el lanzamiento del iPod» (p. 78). En aquesta tesi sostenim que, amb el pes que les pantalles han guanyat amb les xarxes socials —aquest *Black Mirror* que dona nom a la sèrie de ciència-ficció— i amb l'aparició de plataformes com Amazon, la simulació global ha pres una dimensió nova. «Las compañías comenzaron a justificar esos incumplimientos de la promesa inicial [de proteger les dades dels usuaris] como si se tratara del necesario *quid pro quo* por unos servicios de Internet “gratuitos”. La privacidad, decían ellas, era el precio que había que pagar por obtener recompensas tan generosas como la información» (p. 78), sosté Zuboff.

Ara, en el capitalisme de la contenció, ens trobem en aquesta nova fase de la simulació global que les plataformes han sabut explotar mitjançant un llenguatge algorítmic que permet crear un relat complex de coherència, no ja planetària, sinó gairebé infinita. L'última clau de volta de la vigilància, el nou esglaó del control que s'expressa en aquesta cultura de la contenció, no és fer que el signe imiti i substitueixi el referent per controlar-lo, com va endevinar Baudrillard, sinó crear un nou referent a partir del signe: el capitalisme ja no vol imitar la realitat empírica amb una simulació global per fer-la predictable, sinó crear una nova realitat cognoscible, una altra de ben diferent, amb les eines de la simulació global, per completar una nova escala de control. En aquest nou context, cal deixar clar que, tot i que a l'hegemonia sorgida a recer de Silicon Valley li interessa que continuem atrapats en la idea moderna d'un «temps vulgar» i d'una hiperrealitat, perquè és una trampa que ens aliena en un realisme capitalista, aniquilador i irrevocable, ella va construint alhora aquest nou món amb la mirada del relativisme, però d'un relativisme tecnohidràulic, si és possible, encara més perillós que el realisme capitalista, que haurem d'aprendre a combatre amb idees noves.

Aquesta evolució és molt coherent, com ja hem explicat unes pàgines més amunt, amb la manera com la cibernètica inaugura una

tecnologia que respon a les descobertes de la física quàntica, que a partir del principi d'indeterminació desenvolupa una mirada relativista, i que pretén ordenar —determinar— el caos per mitjà de la predicció algorítmica, en lloc de mirar de construir un ordre sota la perspectiva de la física newtoniana, que ha estat superada i que respon al model modern de realitat. Precisament per això, el despotisme tecnohidràulic s'inspira en el rizoma de tradició asiàtica i el coopta, perquè li permet sofisticar la dominació i superar la lògica del realisme ingenu que ha governat l'Occident clàssic burgès. A la nova classe dominant en disputa amb la burgesia clàssica ja li està bé que continuem donant voltes als mateixos debats de fa un segle amb les mateixes eines rudimentàries.

Si Sartori afirmava que les simulacions virtuals ampliaven les possibilitats del real, però no eren realitats, avui sí que podem afirmar que ho són —i que aspiren a ser-ho encara més—. Per això, en aquesta tesi anomenarem aquesta evolució, no simulació global o hiperrealitat, sinó *hipersimulació*.

Refugis Virtuals per a una Civilització en Ruïnes

Hi ha una sola carretera, de cent metres d'ample i dos-cents setze quilòmetres de llarg, en circumferència, una esfera perfecta i negra. És un estat virtual que no obeeix a cap llei de la física, propietat del Global Multimedia Protocol Group, una empresa digital de l'Association for Computing Machinery. A banda i banda del Carrer —així l'anomenen—, els usuaris aixequen edificis amb la forma i la mida que volen. L'únic límit és el de la imaginació. Per construir-los, cal comprar l'espai i, si no es tenen coneixements de programació per fer-ho un mateix, cal contractar arquitectes i dissenyadors. Els usuaris que són propietaris d'aquests edificis accedeixen al Carrer a través de cabines de realitat virtual o d'ulleres digitals, i tenen un avatar que personalitzen. Alguns d'aquests usuaris, a la vida virtual tenen un prestigi, un *estatus* i un reconeixement social que no tenen a la vida física. Per això, molts prefereixen viure al Carrer que enlloc més. A aquest entorn virtual se l'anomena «metavers», perquè està fora de l'univers que coneixem, perquè és un nou univers.

Aquest entorn virtual el descriu Neal Stephenson (2010) a la novel·la de culte *Snow Crash*, i no semblaria tan esgarriós si no hagués estat la inspiració de centenars de programadors, *hackers* i magnats de les plataformes com Mark Zuckerberg per crear les xarxes socials tal

com les coneixem avui dia i videojocs com Roblox, Fortnite o Animal Crossing; i si no estigués ja en construcció, segons recullen els periodistes John Herrman i Kellen Browning (2021) en un reportatge al *New York Times*, en què recullen els testimonis del mateix Zuckerberg o de la comunitat de criptomoneda:

New Horizons, in which players can build their own worlds, have metaverse tendencies, as does most social media. If you own a non-fungible token or even just some crypto, you're part of the metaversal experience. Virtual and augmented reality are, at a minimum, metaverse adjacent. If you've attended a work meeting or a party using a digital avatar, you're treading into the neighborhood of metaversality.

Founders, investors, futurists and executives have all tried to stake their claim in the metaverse, expounding on its potential for social connection, experimentation, entertainment and, crucially, profit.

Matthew Ball, a venture capitalist and prolific essayist, describes the metaverse not as a virtual world or a space, but as «a sort of successor state to the mobile Internet» — a framework for an extremely connected life. There «will be no clean “Before Metaverse” and “After Metaverse”,» he writes. «Instead, it will slowly emerge over time as different products, services and capabilities integrate and meld together.»

Tots ells estan convençuts que calen només unes dècades perquè, en un temps sense procés i en una Terra a punt d'esgotar els seus recursos naturals, passem de la simulació global en què fa anys que vivim instal·lats a una hipersimulació completa que barrejarà tots els experiments virtuals engegats fins ara. Alguns autors de la comunicació consideren, fins i tot, que ens encaminem cap a una *Post-Internet Society* o *Next Internet Society* (Mosco, 2017). En una civilització en ruïnes, i mentre no siguem capaços de colonitzar altres planetes, si el capitalisme vol seguir progressant, necessitarà un nou univers on fer-ho. Per al capitalisme de la contenció, un entorn virtual il·limitat és un espai nou per al negoci. Per als usuaris que l'habitin potser només és un refugi possible per a una civilització en ruïnes.

Si en la simulació global hiperrealista, diu Baudrillard, Disneylandia seria «un modelo perfecto de todos los órdenes de

simulacros entremezclados» o el cas Watergate, «una trampa tendida por el sistema a sus adversarios —simulación de escándalo con fines regeneradores», ara, en aquesta incipient hipersimulació en què ens trobem, Twitter, Instagram, TikTok, Twitch, Netflix o Amazon en són exemples paradigmàtics, plataformes al servei del capitalisme de la contenció que funcionen com planetes dins d'aquest nou univers. En un reportatge a *El País*, el periodista Guillermo Vega (2021) segueix la pista del *New York Times* i apunta algunes característiques que els enginyers informàtics consideren clau perquè aquesta hipersimulació sigui completa: el primer que li cal, assenyalen, és persistència, és a dir, que el nou univers paral·lel no és un videojoc simple, sinó que, com la vida mateixa, no s'acaba ni es reinicia, continua existint quan els usuaris no hi estan connectats; a més, asseguren, cal que sigui a escala massiva i que els usuaris considerin el metavers un espai més de socialització —els concerts que ofereixen grups com Travis a Fortnite demostrin que es poden congrega audiències multitudinàries—; també, i aquesta és la tecnologia que els enginyers no acaben de perfeccionar, tot i que Zuckerberg assegura que està a prop d'aconseguir-ho amb unes ulleres virtuals, és l'accessibilitat i la interoperabilitat; i, per últim, la creació d'una economia digital que la sostingui —el mercat de criptomoneda i la comunitat *blockchain* semblen respondre ja a aquesta exigència—.

En aquesta hipersimulació incipient, per tant, no és estrany que les característiques del simulacre global s'hagin exagerat i els seus objectius semblin haver-se capgirat: no és que el capitalisme busqui imitar l'acció humana en un simulacre per tal de mantenir-la subjugada, sinó que el simulacre tendeix a ser tota acció humana. Així, el debat de les xarxes socials és l'àgora ciutadana, els *match* de Tinder són l'únic flirteig possible, les compres en línia suposen ja la principal forma de consum. El simulacre va substituint, de mica en mica, totes les parcel·les de la vida humana, fins que el món propi és, sobretot, simulacre. «El triunfo del hipercapitalismo no es sólo económico, también lo es cultural: se ha convertido en el esquema organizador de todas las actividades, el modelo general de actuar y de la vida en sociedad. Se ha apoderado del imaginario, de los modos de pensar, de los fines de la existencia, de la relación con la cultura, con la política y con la educación», vaticina Lipovetsky (2010, p. 41-42).

Si seguim l'argumentació de Lipovetsky, podem dir que l'era de la hipersimulació es caracteritza per una revolució consumista, en la que

el dispositiu afecta la natura mateixa del subjecte. Si Wittgenstein afirmava que el subjecte i el seu llenguatge eren els límits del món, ara sembla més aviat que són els objectes els límits del subjecte: l'ordinador personal, el mòbil, l'iPod, el GPS, els videojocs, les *tablets*, els *smartwatch* són la interfície entre la nova virtualitat metavèrsica i el subjecte. Ens trobem, doncs, en una nova etapa d'aquell procés d'individualització de què parlava Zuboff (2020), i que ha crescut a recer de la desregularització del mercat. «Esta personalización va de la mano con la desincronización de los usos y costumbres colectivos: el espacio-tiempo de consumo se ha convertido en el espacio-tiempo del individuo que constituye por sí mismo un componente principal y un acelerador de la cultura neoindividualista», resumeix Lipovetsky (p. 63).

D'aquesta manera, si el comprador, en l'era del consum expansiu, no era previsible; ara, gràcies al rastreig algorítmic, sí que ho és. És precisament aquest control sobre el comprador hiperconsumidor en què es basa tota l'economia de les plataformes, del capitalisme de la contenció. Tal com pronostica el filòsof: «Nuestros intercambios son hoy mayoritariamente relaciones comerciales y casi toda nuestra vida está colonizada por las marcas y el mercado. Éste no cesa de extenderse ni de penetrar en todos los resquicios de la vida: después de entrar los objetos en la maquinaria de la mercadotecnia y de la comercialización integral, han entrado la cultura, el arte, la política, el tiempo, la comunicación, las vivencias, incluso lo religioso» (p. 64).

Per aquesta penetració profunda en el món propi del subjecte, en la hipersimulació, el relat del simulacre ja no és, només, d'estètica hiperrealista. Si en la simulació global, els *mass media* servien en safata de plata aquesta narració de la realitat empírica perquè el capitalisme de la vigilància la dominés, la quantifiqués i la fes predictable; ara que ja ho està i que ja hi ha un altre metavers possible i contingut, un univers alternatiu a explotar, les narracions només serveixen a un interès econòmic i, per tant, la duplicació fidedigna del real empíric deixa de tenir importància. Això no vol dir, però, que el realisme capitalista no ens continuï esclafant amb la seva inevitabilitat. Així s'explica la deriva il·lusionista de l'espectacularització, la fascinació pels escenaris i les bel·leses irreal, com veurem unes planes més endavant. En aquest context, el periodisme es representa a les xarxes socials i a les plataformes tan sols com un motiu recurrent que dona aparença al nou metavers, una prerrogativa cognoscitiva per a unes certes generacions

per habitar dins del metavers, com el diari que cada matí rep a la porta de casa Jim Carrey a *The Truman Show* [*El Show de Truman*] (Weir, 1998): el periodisme fa la mateixa funció decorativa que la casa on viu el protagonista, el cotxe que agafa per anar la feina o els veïns amb qui comparteix una vida monòtona en una urbanització qualsevol.

I, per això, també, la hipersimulació s'aboca sobretot a fer possible una interacció vicària. Si els mitjans convencionals industrialistes representaven amb èxit aquest diàleg unidireccional d'un capitalisme jeràrquic i jerarquitant per acostar-se a les audiències; ara, les plataformes socials superen aquest soliloqui vertical amb un simulacre de participació horitzontal, tal com demana la lògica enxarxada que Castells (2006) descriu i de què és hereva la malla mercurial. Cal que els usuaris contribueixin a engreixar la màquina extractivista amb el seu intercanvi incessant, perquè és així com se'ls muny per obtenir i comercialitzar els rastres del seu comportament consumista, unes dades que prediuen, mitjançant l'algorisme, l'elecció de compra posterior. De la mateixa manera que el periodisme, la política queda desactivada completament, i ja no és ni paròdica, sinó una eina al servei de l'economia desenfrenada:

Por el crecimiento de los corporativismos profesionales, el cabildeo de los grupos de presión y los medios, la esfera pública tiende a parecerse a un mercado político en el que compiten sin freno los intereses particulares. Las decisiones políticas vienen más de los montajes mediáticos, de las presiones de todo género, del peso de los intereses y de las movilizaciones profesionales que de una dirección experta que se ejerce pensando en un fin superior. (Lipovetsky, 2010, p. 62)

Per mantenir la participació accelerada, l'espectacle de la simulació global, que no deixava de ser un dispositiu per a audiències que s'asseuen a mirar des del sofà de casa el passatemp sexualitzat i terriblement rialler del capitalisme, en la *hipersimulació* deixa pas a la seducció, que incita i tempta les audiències a crear i gaudir elles mateixes de la diversió d'una festa que no s'acaba mai. Hi ha, per això, una exhibició i una fascinació pel luxe i les estrelles multimilionàries, encerta a dir Lipovetsky (2015), que malgrat tot no acaba de diferenciar entre l'espectacle que disseccionava Debord (1967/1999) i aquesta altra *hiperseducció* molt més sofisticada:

Si el capitalismo engendra un mundo «inhabitable» o «el peor de los mundos posibles», está igualmente en la raíz de una verdadera economía estética y de la estetización de la vida cotidiana: en todas partes lo real se construye como una imagen que integra en ella una dimensión estético-emocional que se ha vuelto central en la competición que sostienen las marcas. Es lo que llamamos capitalismo artístico o creativo transestético, y que se caracteriza por el peso creciente de los mercados de la sensibilidad y del proceso diseñador, por un trabajo sistemático de estilización de los bienes y lugares comerciales, de integración generalizada del arte, del *look* y de la sensibilidad afectiva en el universo consumista. Al crear un paisaje económico mundial caótico estilizando el universo de lo cotidiano, el capitalismo no es tanto un ogro que devora a sus propios hijos como un Jano de dos caras. (p. 9)

Lipovetsky (2016) es preocupat de nou en un assaig posterior per com la vida econòmica va quedant reestructurada per «la lógica frívola del cambio continuo, la inconstancia y la seducción» (p. 10) i repeteix la idea que «la oposición entre lo económico y lo frívolo se ha vuelto borrosa, pues nuestro principio de realidad se ha fundido en el presente con el principio de ligereza». En concret, assenyala: «Sustituyendo la conminación por la seducción, el deber rigorista por el hedonismo y la solemnidad por el humor, el universo consumista tiende a presentarse como un universo aligerado de todo peso ideológico, de todo espesor de sentido» (p. 10).

Tanmateix, els mecanismes per estimular aquesta interacció vicària són de tot menys lleugers, hedonistes o frívols. La predicció algorítmica que permet resseguir preferències, gustos, tendències, modes i comportaments individuals i col·lectius, en la hipersimulació substitueix l'*emparaulament* de les disciplines d'arrel intel·lectual com el periodisme, quan estan ben practicades. Això ha motivat que tota l'estructura de les plataformes s'hagi aixecat sense cap criteri ètic, tal com es lamenten entre excuses els mateixos enginyers, informàtics o tècnics de màrqueting digital que desfilen un rere l'altre al documental *The Social Dilemma* [*El Dilema de les Xarxes Socials*] (Orlowski, 2020), distribuït —evidentment— per la plataforma de continguts Netflix. «Ni siquiera los artistas, que para una concepción romántica encarnan el antagonismo entre el talento y el sistema establecido, vacilan ya, después

de Warhol, en inclurir sus competencias en las estructuras económicas vigentes, en trabajar para las empresas, en crear para la publicidad», incideix Lipovetsky (2010, p. 42).

El periodisme ha quedat a penes visible en el bosc de la comunicació blob. Primer, perquè, com ja hem explicat, estem atrapats encara en el relat fals de la burgesia moderna que diu que existeix una realitat incorruptible («El millor de tots els mons possibles» d'inspiració leibniziana [Trad. el 1981]), aquest «realisme capitalista» que fa prop de quatre dècades que es ve consolidant amb la simulació global i que ens impedeix confrontar el relativisme quàntic de la cibernètica en les mateixes condicions; i segon, perquè, en la *hipersimulació*, es nega la capacitat de les paraules per transformar en favor d'un codi de programació que ho prediu tot: *dir* s'ha convertit en una acció que *no fa*. La periodista Jia Tolentino (2020) resumeix aquesta perversió del sentit quan explica com davant la incapacitat de comprometre's «de manera física y política» amb la comunitat, Internet proporciona un substitutiu barat, on les opinions «dejan de ser el primer paso hacia algo y empiezan a parecer un fin en sí mismas»:

[...] (Piensa, por ejemplo, en la experiencia de disfrutar de una puesta de sol respecto a la experiencia de comunicarle a un público concreto que estás disfrutando de una puesta de sol.) Internet está diseñado para esta clase de malinterpretación; está pensado para animarnos a crear ciertas impresiones y no para permitir que dichas impresiones surjan «como resultado de [nuestra] actividad». Por eso en Internet resulta tan sencillo dejar de esforzarse por ser decente, razonable o comprometido y en vez de eso, simplemente, intentar serlo; parecerlo». (p. 34)

El periodisme, que des del seu naixement ha estat encadenat a la indústria capitalista de la veritat, en la simulació global va excel·lir com a aparell de creació i reproducció del simulacre d'estètica hiperrealista del capitalisme: el paper de *cronista de la realitat* que se li va assignar al periodista li ha encaixat durant dècades com un guant i el mateix periodista ha caigut de quatre grapes en un realisme ingenu que l'ha incapacitat per entendre la seva professió com un exercici intel·lectual de construcció simbòlica de primer ordre. Per això, ara, en l'era de la hipersimulació, en el capitalisme de la contenció, ni la indústria ni els professionals del periodisme no entenen per què han perdut el

protagonisme en favor dels *influencers*, *youtubers*, *streamers*, *hackers* i altres creadors de continguts. Aquest realisme ingenu, que ostentava el monopoli del discurs en la simulació global, ja no és prou útil al sistema, que ha trobat en l'orbe algorítmic i la virtualitat una eina molt més potent de creació i consolidació del metarelat hegemònic.

3.2.3 L'Orbe Algorítmic: Metarelat i Llenguatge

Un orbe són cadascuna de les esferes cristal·lines que, en els models geocèntrics, imitaven els planetes. Un orbe és també un univers, un conjunt de coses vivents. I és l'òrbita d'un cos celeste. Alhora, un orbe designa les distorsions esfèriques que apareixen en algunes fotografies i vídeos quan es revelen. Els orbes reben aquest nom perquè semblen esferes lluminoses dins de la imatge, i són causades per un efecte de retroreflexió de la llum sobre partícules de pols, pol·len, aigua i altres materials que es poden trobar rere la lent. En les imatges, els orbes apareixen com cossos celestes que han deixat un rastre rere seu i, per això, de vegades, diem que són plasmacions d'aures, àngels, esperits o energies que fluctuen.

A *Stranger Things* (Duffer i Duffer, 2016), la sèrie de ciència-ficció, quan Will Byers i els seus amics acompanyen Eleven a l'*upside down*, aquella dimensió paral·lela que conté els mateixos llocs que el món humà, però més foscos i freds, i desproveïts d'humans, en l'ambient sempre hi floten una mena de flocs de neu o d'espores que s'assemblen molt als orbes que distorsionen les imatges. Com a *A Través del Espejo y lo que Alicia Encontró Allí* (Carroll, 1871/2016, p. 19), aquest univers alternatiu és vulgar i corrent, però en ell tot sembla diferent. Dins de l'orbe algorítmic, som nosaltres, com l'Àlicia o en Will Byers, els que floten en un trànsit angoixat, vulnerables i abstruts, i els senyals que ens avisen que hi som dins són les esferes lluminoses que floten amb nosaltres en l'ambient. «Es en ese estado que consumimos grandes cantidades de contenido, elegidos para nosotros por una maquinaria de microsegmentación selectiva cuyos mecanismos son oscuros e interesados. De la misma manera que no hay arriba y abajo, tampoco hay pasado ni futuro, solo presente» (Peirano, 2019, p. 44).

Tot dins de l'orbe algorítmic segueix una gravetat pròpia i nosaltres no podem fer més que restar-hi suspesos, voleiant com volves. Per travessar aquest orbe, com Àlicia va travessar el mirall o Will Byers va habitar l'*upside down*, necessitem entendre els seus relats, els seus

llenguatges, les seves narracions. Així podrem temptejar les dimensions de la gàbia mercurial on estem continguts. L'orbe algorítmic és, doncs, la matèria de què està feta la gàbia. El metarelat que dona sentit a l'orbe algorítmic és el de la permacrisi. El llenguatge que el conforma són els algorismes. I les imatges abismals esdevenen els elements que donen versemblança a aquesta hipersimulació.

Permacrisi: el Mite de la Crisi Permanent

El capitalisme de la contenció sosté tota la violència del despotisme tecnohidràulic sobre el mite de la crisi permanent. Aquesta crisi permanent és el seu estat natural, a què ha arribat a mesura que l'economia s'ha anat sofisticant dècada rere dècada, catàstrofe rere catàstrofe. En algun moment de la societat de masses, el poder hegemònic s'adona que per assolir el mite fundacional de l'etern progrés és més útil plantejar una successió de crisis, sovint violentes, fins i tot simultànies, que una solució harmònica i il·limitada de confiança absoluta en les bondats de la Il·lustració i del positivisme científic.

Una gran majoria d'experts (Mandel, 1972; Piketty, 2013; Klein, 2007) apunten que aquest moment és la fi de la Segona Guerra Mundial, damunt del recompte dels milions de morts que havien causat les dues grans guerres en només trenta anys. Fins aleshores, el capitalisme havia provat de cavalcar el tigre de les crisis, per usar la metàfora nietzscheana, sense saber ben bé com dominar-lo³²; en canvi, a partir d'aquell moment reconeixerà que no pot domesticar la bèstia felina i que el més astut que pot fer és integrar-la definitivament dins de les lògiques del creixement econòmic desenfrenat.

Podríem dir que, des de la Gran Depressió del 1873³³, anàvem suportant la inèrcia de les *crisis cícliques* del capitalisme, un *etern retorn* inevitable que havíem après a galopar a dures penes, fins i tot després del Crac del 1929, l'impacte del qual va durar gairebé fins al final, precisament, de la Segona Guerra Mundial. Ho havíem fet a partir de

³² Piketty (2013) ha desgranat com economistes i polítics van provar d'ordenar l'economia industrial naixent a França i Regne Unit pels volts del segle XIX i com les desigualtats seran, des d'un bon inici, la pedra a la sabata del capitalisme.

³³ La crisi econòmica del 1873 es considera la primera Gran Depressió causada pel capitalisme. Va començar als Estats Units, amb la fallida de l'entitat financera Jay Cooke & Company, que va coincidir amb la caiguda de la Borsa de Viena. La crisi, que es va allargar fins al 1879, va tenir abast mundial i va ser l'inici de la segona revolució industrial.

Juglar (1862)³⁴ i dels autors que van interpretar a Marx (1867/2018b)³⁵, com Schumpeter (1942/1996) o Mandel (1986)³⁶, entre altres, que havien estudiat els períodes de crisi per aprofitar-los a favor dels interessos de la majoria. Fins que el capitalisme —guanyador indiscutible de les guerres mundials— es va adonar que per mantenir l'hegemonia en plena guerra freda, i davant de la constatació que les catàstrofes serien de totes maneres inevitables, havia d'encastar la crisi en el mite de l'etern progrés, perquè deixés de ser una esperança per a la lluita de classes. De la integració d'aquest caos en el cor del capitalisme neix el que Naomi Klein (2007) anomena *capitalisme del desastre*, que s'executa mitjançant la *doctrina del xoc*. I això no només implica exercir violència contra tots els cossos individuals i col·lectius, sinó provocar constantment *conflictes* per mantenir el privilegi del poder. El capitalisme del desastre no es pot deslligar dels mecanismes de la societat de la vigilància que descriu Foucault (1975/2009), refinats per una tecnològització progressiva en tots els àmbits de la vida.

Klein explica com els experiments de tortura psicològica practicats pel doctor Donald Ewen Cameron per encàrrec de la CIA als anys cinquanta del segle XX van posar les bases per al xoc col·lectiu que patiríem anys més tard, perquè provaven que desorientar els sentits amb tècniques d'aïllament extrem i esborrar la memòria amb descàrregues electroconvulsives no ajudava a crear individus nous i satisfets amb l'*american way of life*, però sí que generava una torbació, una por i una angoixa tan profundes que podien causar una gran regressió en els individus i les comunitats, en l'impàs dels quals el poder podia controlar la població i imposar les lògiques capitalistes sense cap oposició.

³⁴ Juglar (1862) es considera el primer teòric dels cicles econòmics i suggereix que les crisis no són successos casuais, sinó fluctuacions cícliques de l'activitat comercial, industrial i financera. Juglar argumentava que als períodes de prosperitat els seguien períodes de crisis.

³⁵ Marx (1867/2018b) sosté, al Volum III editat per Engels, que «el capital, com a valor que es valoritza, no inclou solament relacions de classe, una determinada característica social que es basa en l'existència del treball com a treball assalariat. És un moviment, un procés cíclic a través dels seus estadis que, ell també, comprèn tres formes diferents del procés cíclic. Per això només pot ser concebut com a moviment i no com a quelcom en estat de repòs» (p. 117). Sobre aquesta idea es construirà la teoria marxista de les *crisis cícliques*, que Marx no va tenir temps a desenvolupar.

³⁶ Mandel (1986) proposa, des d'una interpretació marxista, la idea de les ones llargues del desenvolupament capitalista per explicar les revolucions tecnològiques i la lluita de classes i la fi de l'auge econòmic després de la postguerra mundial.

L'autora també recorda com, pràcticament alhora que es duïen a terme els experiments psiquiàtrics de Cameron, Milton Friedman cercava el mateix efecte en l'economia des de l'anomenada Escola de Chicago: «Friedman creia que cuando la economía estaba muy distorsionada, la única manera de alcanzar el estado previo era infligir deliberadamente dolorosos *shocks*: sólo una “medicina amarga” podía borrar todas esas distorsiones y pautas perjudiciales» (p. 80). Així, mentre Cameron emprava l'electricitat per provocar xocs emocionals en ciutadans que van ser utilitzats com conillets d'índies per instaurar tècniques de tortura que s'han practicat després en presons com Abu Ghraib (2003), Friedman va escollir la política, perquè li permetia posar a prova el seu projecte econòmic neoliberal, que fins aleshores s'havia concretat només en informes i publicacions abstractes.

D'aleshores ençà, hem patit la recessió dels setanta, a conseqüència de la crisi del petroli del 1973 i dels acords de Bretton Woods, que van posar fi a la convertibilitat del dòlar amb l'or³⁷; la dels vuitanta, amb la reconversió de les mines, de les drassanes i la privatització de molts altres sectors de l'estat del benestar; la dels noranta, amb la caiguda del Mur de Berlín, provocada per una política monetària restrictiva dels bancs centrals; la dels primers dos mil amb la fallida de les puntcoms; i, finalment, la gran crisi del 2008, causada per l'especulació de les hipoteques *subprime* que tan bé narra el film *The Big Short* (McKay, 2015) i l'endeutament consegüent a favor de les financeres, un daltabaix que suposa un abans i un després. A aquestes crisis econòmiques, s'hi han sumat tot un seguit de catàstrofes naturals, com el tsunami de l'Oceà Índic (2004), l'huracà Katrina (2005) o l'accident nuclear de Fukushima (2011) i prop d'una setantena de conflictes bèl·lics que s'han desencadenat en el que portem de segle XXI

³⁷ La fi del patró or suposa l'inici de l'economia de l'enriquiment que descriuen Esquerre i Boltanski (2022). Quan els diners en curs no equivalen a l'or minat disponible al planeta, el valor monetari tan sols respon a la confiança del mercat. Per tal de donar seguretat a la moneda, com ha passat amb el dòlar o l'euro en moments de recessió, els bancs centrals imprimeixen diners que no circulen naturalment en l'economia, el que motiva increments d'inflació sense precedents. A més, el fet que els bancs centrals puguin imprimir diners de forma gairebé il·limitada incrementa exponencialment l'escala en què el mercat es pot enriquir i, per tant, genera desigualtats mai vistes, tal com recull Intermón Oxfam a l'informe *Las Desigualdades Matan* (Ahmed, 2022), unes bretxes que es refermen encara més si s'hi sumen altres factors, com la pandèmia de la covid-19, l'endeutament dels estats o les guerres. Aquesta nova escala d'enriquiment és la base dels mil·lionaris i del capitalisme en mans dels fons d'inversió financera, i el fonament sobre el qual s'edifica el mercat de les criptomonedes.

—sense comptar els que es van produir a partir de la segona meitat del segle XX—, com la guerra d'Ucraïna, d'Iraq, de Síria, del Líban, de les Filipines, de l'Afganistan... Tots i cadascun d'aquests desastres han estat utilitzats per l'Occident capitalista per mantenir l'hegemonia segons els preceptes de Friedman i els seus seguidors.

Klein argumenta com, en contextos en què la societat és víctima d'un desastre econòmic, militar o natural, el capitalisme sempre ha trobat una manera ràpida i eficaç de donar resposta al *conflicte*, és a dir, de prioritzar la immediatesa, en lloc d'una anàlisi profunda, per imposar polítiques que no resolen el *problema*, però que sí que consoliden el seu poder. L'autora considera la doctrina del xoc l'última fase de la «destrucció creadora»³⁸ del capitalisme, que Schumpeter (1942/1996, p. 155) havia descrit a partir de les idees de Marx, i la resumeix així:

La teoría de la terapia de *shock* económico se basa en parte en el papel de las expectativas como combustible de un proceso inflacionario. Para poner freno a la inflación no basta con cambiar la política monetaria sino que además hay que cambiar la actitud de los consumidores, empresarios y trabajadores. Lo que hace un cambio súbito y brutal de política es alterar rápidamente las expectativas y señalar al público que las reglas del juego han cambiado dramáticamente. (2007, p. 117)

Això no obstant, en aquesta tesi sostenim que, a partir de la gran crisi del 2008, el capitalisme entrarà, de mica en mica, en una nova fase de molta més concentració —de contenció, tal com hem batejat—, en què superarà amb escreix la doctrina del desastre i de la vigilància. Tal com recorda Standing (2014), «las multinacionales se habían establecido en las economías de mercado emergentes, desplazando la inversión y el empleo y desagregándose a sí mismas en un nuevo modelo de capitalismo de accionistas» (p. 39). La inseguretat laboral es converteix

³⁸ Schumpeter (1942/1996) analitza amb precisió com Marx havia entès les crisis en el capitalisme primigeni (p. 65-71) i desenvolupa la idea de la *destrucció creadora*, que descriu com «el mismo proceso de mutación Industrial —si se me permite usar esta expresión biológica— que revoluciona incesantemente la estructura económica *desde dentro*, destruyendo ininterrumpidamente lo antiguo y creando continuamente elementos nuevos. Este proceso de *destrucción creadora* constituye el dato de hecho esencial del capitalismo. En ella consiste en definitiva el capitalismo y toda empresa capitalista tiene que amoldarse a ella para vivir» (p. 121). Aquesta destrucció creadora és a l'arrel de l'estat de permacrisi en què ens trobem.

aleshores en norma, i la tendència és, efectivament, global (Standing, 2014, p. 40). Així, la permacrisi ja no adopta el xoc aïllat i discontinu, sinó el xoc constant, que desestabilitza els sentits i esborra la memòria de forma ininterrompuda i massiva. «El modelo neoliberal genera una incertidumbre crónica. Para el precariado, la incertidumbre es permanente: ¿De dónde vendrá el próximo golpe?» (p. 284), adverteix Standing. Si abans era la indústria mediàtica qui promovia i difonia la doctrina del xoc, ara és també la intel·ligència artificial la que la fa possible; i les plataformes, la seva institució. Creiem que, en el capitalisme de la contenció, aquesta desestabilització permanent, global i incessant és l'única continuació que Occident ha sabut concebre per mantenir l'hegemonia, arrossegat pel despotisme tecnohidràulic que lidera la Xina, de manera que ha anat aprofitant les catàstrofes fins que ha coronat la incertesa com el dogma primordial.

Si autors com Marx o Schumpeter entenien que les crisis es podien aprofitar per imposar un nou ordre social, una idea que va emprar l'Escola de Chicago per implantar el neoliberalisme arreu, què passa quan la crisi deixa d'arribar cíclicament, sinó que no s'abandona mai, perquè és la natura constitutiva, i no només la força originària, del nou capitalisme? Què passa quan el capitalisme ja no s'impulsa mitjançant ruptures que poden esdevenir oportunitats per canviar o consolidar l'ordre hegemònic, sinó que el capitalisme és el cisma permanent que permet contenir el caos social?

Amb l'economia globalitzada i uns estats endeutats fins a dir prou, quan aquests desastres, aprofitats o induïts, i que han anat apareixent de manera aparentment aïllada, s'encadenin els uns amb els altres sense que puguem distingir on comencen i on acaben, haurem assumit la lògica de la crisi permanent. En aquest punt, no podem obviar que l'acceleració que fa esclatar el «temps vulgar», la simulació global que desemboca en la hipersimulació, la tecnocràcia sense precedents a què ens ha abocat la cibernètica i el procés d'individualització remaran a favor d'aquesta idea —o potser seran, precisament, per aquesta idea—. Tampoc podem oblidar el rol desencadenant que juga la pandèmia de la covid-19. Així ho confirma l'European Policy Center: en un article publicat el març del 2021, Zuleeg, Emmanouilidis i Borges de Castro alertaven que «rather than being the exception, a state of permacrises will be the environment in which Europe will have to continue to operate for the foreseeable future». I advertien que:

In short, once we have managed to master the current pandemic, we will not enter a permanent ‘new normal’. Rather, Europeans will have to prepare for and adapt to a radically and regularly changing environment. The world we live in will continue to be characterised by high levels of uncertainty, fragility and unpredictability. In such times of permacrises, decisions will have to be taken swiftly and often only on the basis of partial evidence.

Gairebé un any més tard, el *Times* encara es feia la mateixa pregunta, que s’ha generalitzat: «Will the permacrisis ever end?» (Glancy, 2022). I, tanmateix, una dècada abans, teòrics liberals com Umair Haque (2011) o Stephen Goldsmith (2010) ja havien previst que l’economia capitalista s’encaminaria cap a l’estat de permacrisi i començaven a preparar-se. Aleshores semblava una excentricitat de predicadors *neoon*, però la globalització els ha donat la raó: les crisis desencadenen un efecte dòmino, que accentua encara més la durada de les depressions. És en aquesta culminació de l’economia del desastre, instaurada contra tot i tots, que el capitalisme de la contenció ens domina. Alguns autors s’han avingut a anomenar aquest nou paradigma *techno-capitalist-feudalism* (Bellemare, 2020). Sense anar més lluny, Varoufakis (2021) alertava que el capitalisme tal com l’havíem conegut i que l’esquerra política encara creia que podia apropiat-se, estava sent desbancat per un nou model econòmic, el *tecnofeudalisme*, que amb la pandèmia de la covid-19 no havia deixat de créixer:

Then, after 2008, everything changed. Ever since the G7’s central banks coalesced in April 2009 to use their money printing capacity to re-float global finance, a deep discontinuity emerged. Today, the global economy is powered by the constant generation of central bank money, not by private profit. Meanwhile, value extraction has increasingly shifted away from markets and onto digital platforms, like Facebook and Amazon, which no longer operate like oligopolistic firms, but rather like private fiefdoms or estates. [...] It is not, of course, that traditional capitalist sectors have disappeared. In the early nineteenth century, many feudal relations remained intact, but capitalist relations had begun to dominate. Today, capitalist

relations remain intact, but techno-feudalist relations have begun to overtake them.

En aquesta tesi considerem que aquest tecnofeudalisme, de fet, no ha abandonat mai les lògiques del capitalisme, però s'ha deslliurat dels lligams que tenia amb l'estat del benestar i la burgesia clàssica per abraçar una nova forma que li permet potenciar la seva tendència radicalment monopolística de la mà d'aquesta nova classe dominant liderada pels gurus tecnològics. En definitiva, el capitalisme no ha estat mai en crisi, perquè ell és la crisi i l'estat de permacrisi és el perfeccionament últim d'aquesta aspiració —i, potser sí, el principi de la seva fi, com havia vaticinat Marx (Schumpeter, 1942/1996, p. 155)—. Mentrestant, la democràcia sí que pateix un debilitament que no sembla tenir aturador. Ens trobem en l'era del despotisme tecnohidràulic, com hem batejat al principi d'aquest capítol.

Així, quan la *ruptura* elegantment ordenadora dels cicles econòmics ha adquirit un caràcter ininterromput és quan ha estat substituïda per la *disrupció* de què es vanaglorien els anarcocapitalistes d'última fornada. El mantra de l'emprenedoria de Silicon Valley, precisament, es resumeix en un lema nascut a les diàfanes oficines de Facebook: «Move fast and break things». D'aquesta manera, creiem que en el capitalisme de la contenció, que se sosté sobre el mite de la permacrisi, la disrupció maximitza el conflicte fins a convertir-lo en una cosa molt pitjor i substitueix els perills a què ens podíem enfrontar en riscos que només podem gestionar, tal com argumentarem a continuació. En el capitalisme de la contenció, la permacrisi actua amb tota la força mítica de què és capaç.

En aquest sentit, Barthes (1984/1994) recorda a Durkheim i Marx quan defineix el mite com una representació col·lectiva, un reflex: el mite consisteix a fer de la cultura natura o, si més no, a convertir en natural allò que és social, cultural, ideològic, històric... Barthes arriba a dir que, avui dia, ja no s'enuncia mitjançant grans relats estructurals, sinó en forma de *discurs*, de tal manera que el mite desapareix, però queda, molt més insidiós, el que és *mític* (p. 84), que es presenta retorçat, fragmentari i descompost. Per això, afirma: «No son ya los mitos los que hay que desenmascarar (de ello se encarga la *endoxa*), sino el signo en sí lo que hay que hacer tambalear: no revelar el sentido (latente) de un enunciado, un trazo, un relato, sino abrir fisuras en la misma representación del sentido» (p. 85):

Los lenguajes son más o menos *espesos*; algunos, los más sociales, los más míticos, presentan una incommovible homogeneidad (existe una fuerza de los sentidos, una guerra de los sentidos): tejidos de costumbres, de repeticiones, de estereotipos, de cláusulas obligadas y palabras clase, cada uno de ellos constituye un *idiolecto* (noción que hace veinte años yo designaba con el nombre de escritura); así pues, hoy día, más que los mitos, lo que hay que distinguir y describir son los *idiolectos*; a las mitologías les sucedería una idiolectología, más formal, y por tanto, creo yo, más penetrante. (p. 86)

En l'estat de permacrisi, com atacar aquests discursos prenyats de llenguatges mítics, sinó amb una *transcriptura*, tal com proposa Barthes, el text de la qual podria ser un antídoto contra l'idiolecte capitalista? La premissa que fa servir el capitalisme de la contenció, com ho ha fet fins ara tota forma de capitalisme, és clara i podria prendre la forma d'un fals sil·logisme disjuntiu³⁹:

Capitalisme o crisi.

No capitalisme.

Per tant, crisi.

Aquesta fal·làcia es construeix sobre el relat segons el qual el capitalisme és l'única doctrina econòmica que ha estat solvent per superar crisis anteriors. També es podria desenvolupar com un fals sil·logisme hipotètic que s'assemblaria a aquest:

Si estem en crisi, aleshores necessitem una doctrina econòmica que la resolgui.

Si ens cal una doctrina econòmica que resolgui la crisi, *aleshores el capitalisme és l'únic que s'ha demostrat solvent*.

Per tant, si estem en crisi, aleshores el capitalisme és l'única doctrina que s'ha demostrat solvent.

Òbviamment, aquesta mena de fal·làcies es construeixen en les seves proposicions més febles a partir d'un relat ideològic hegemònic dins d'un determinat paradigma. Aquest sil·logisme senzill, repetit una

³⁹ Hem construït el fals sil·logisme disjuntiu i el fals sil·logisme hipotètic a partir de les lliçons de Anthony Weston a *Las Claves de la Argumentación* (2001). Hem assenyalat en cursiva les proposicions que contenen la trampa ideològica de l'argumentació.

vegada rere l'altra, s'acaba convertint en un dogma que genera la sensació d'inevitabilitat, el que Fisher (2018a) anomena «realisme capitalista». La crisi permanent implica, per tant, que els intel·lectuals crítics o bé caiguin en el desànim o bé acceptin que cal buscar alternatives *disruptives* a les diverses crisis. L'estratègia de la crisi permanent és eficaç, perquè obliga la dissidència a acceptar el marc ideològic que diu que estem en crisi. Aquest mecanisme d'assimilació fa que totes les alternatives possibles estiguin contingudes dins d'aquest riu que la permacrisi ens obliga a navegar, aquest Amazones que no som capaços d'abandonar.

Per analitzar el paradigma cultural de la contenció, podem recuperar les reflexions de Thomas Khun (1962/2004), que a *La Estructura de las Revoluciones Científicas* argumenta que «los hombres cuya investigación se basa en paradigmas compartidos están sujetos a las mismas reglas y normas para la práctica científica» (p. 34). I afirma que aquest compromís compartit és a la gènesi del que ell anomena la «ciència normal», és a dir, d'una tradició particular en el camp de la ciència. Suposem, doncs, que ens trobem en el paradigma del capitalisme de la contenció, i que la majoria dels seus intel·lectuals comparteixen el mite de la crisi permanent. «Para ser aceptada como paradigma, una teoría debe parecer mejor que sus competidoras; pero no necesita explicar y, en efecto, nunca lo hace, todos los hechos que se puedan confrontar con ella» (p. 44), assevera Khun. Per demostrar la seva validesa enfront d'altres propostes, en aquest paradigma de la contenció, com en tots, els seus intel·lectuals han establert quins són els problemes nous a què s'encaren i quins són els temes que revelen aquests problemes i, després, n'han buscat mètodes d'observació, experimentació i articulació.

Així, podríem dir que el gran problema del nou paradigma de la contenció és com contenir el caos per treure'n benefici, en lloc de vigilar l'ordre social per obtenir-ne un rèdit, com fins ara havia succeït. Per resoldre aquest gran problema, els temes que els tecnòcrates posaran sobre la taula els hem anat anomenant al llarg d'aquest capítol de la tesi —la comunicació blob, l'elecció tiranitzada, el segrest de l'esdeveniment, la hipersimulació, el temps sense procés...— i els mètodes que han emprat es resumeixen en l'orbe algorítmic que mirem de descriure en aquest apartat, i que necessitarà les plataformes i la

intel·ligència artificial per practicar un nou joc, aquest cop constant, en els individus i les comunitats.

Khun afirma que la *ciència normal* sempre havia valorat més que els científics desenvolupessin lleis universals, perquè «contribuyen a aumentar el alcance y la precisión con la que se puede aplicar un paradigma», que no pas que resolessin enigmes (p. 69). En canvi, en el paradigma de la contenció, la disrupció permet situar la resolució d'enigmes, que entusiasma molt més els intel·lectuals, per sobre de la formulació de constants universals. Aleshores, la màxima amb què es governa el paradigma de la contenció és, efectivament, que no hi ha lleis sòlides que fonamentin el nostre món, de la mateixa manera que la ideologia del nou capitalisme és que no hi ha ideologies, sinó un pensament feble (Žižek, 1992; Fisher, 2018a). I és la disrupció, és clar, el motor que permet mantenir l'estat de permacrisi i, per tant, la contenció. Mitjançant la resolució d'enigmes, la disrupció és a la base del model econòmic de l'emprenedoria i de les *start-ups*, en què el capital risc ha substituït els inversors clàssics.

«*Disrupció* és la paraula de moda que és més que una moda. És un símptoma, un senyal», ens adverteix Garcés (2020, p. 116) a *Escola d'Aprenents*. Va ser l'economista Clayton M. Christensen (1995) qui va encunyar el terme en un article al *Harvard Business Magazine*. Christensen apuntava que l'èxit d'una empresa es mesura, en el nou capitalisme cognitiu, per la *innovació disruptiva*, és a dir, per la capacitat que té d'introduir nous productes, tecnologies o mercats, més que no pas per crear fórmules tancades i infal·libles de negoci.

Així doncs, la novetat d'una empresa emprenedora no resideix tant en el producte o servei que produeix o presta, sinó en els camins que ha obert en el seu camp d'influència i que fan possible la seva irrupció. És per això que necessita generar caos, confusió i desconcert. Tenir ben apresada la lògica de la disrupció ha permès el populisme polític de plataforma com el que encarna Trump —ho hem descrit quan explicàvem el cas de Pepe the Frog— dominar el debat electoral sense tenir cap programa clar que reculli valors universals, sinó, tot el contrari, lluint un discurs que els ridiculitza. D'aquesta manera, «l'esdeveniment, sempre únic i excepcional, es converteix en el centre operatiu de la ideologia dels negocis, de la política i la cultura» (p. 116), recorda Garcés, i, per tant, el desactiva com a aparell simbòlic per narrar la quotidianitat, tal com hem mirat de detallar al principi d'aquest

capítol. És així que la filòsofa es demana quines formes d'obediència són possibles en aquest caos disruptiu, i respon:

L'estat modern, que subordinava normalitzant, donant pau a canvi d'obediència, ara s'ha convertit en un estat d'excepció permanent. Les emergències econòmiques, climàtiques i sanitàries se solapen i adopten una nova forma de normalitat. Les decisions sobre la vida, personal i col·lectiva, molt sovint queden en suspensió i s'instal·len en l'irresoluble. (p. 117)

És a causa d'aquesta disrupció que no hi ha un abans i un després, «sinó un temps borrós sense direcció clara» (p. 117). D'aquesta manera, apunta Garcés, «des de la ideologia disruptiva, la subjectivitat contemporània es construeix com una resposta contínua al canvi de marcs», en què «l'acció reeixida és la que aconsegueix adaptar-se millor al canvi de situació» (p. 117). Per a l'autora:

En un ordre que s'alimenta del caos, un sistema basat en l'obediència simple ja no és prou eficaç. L'obediència tradicional necessita una certa estabilitat de les normes i un límit reconeixible entre el dins i el fora del mateix sistema. [...]. Quan el que domina és la disrupció, en canvi, el que trobem és una proliferació de lleis i de normes que multipliquen els casos i les possibilitats d'estar obeïnt. (p. 117)

Aquesta obediència, això no obstant, es basa —ho hem anunciat en la introducció de la cultura de la contenció i ho explicarem en l'apartat següent—, no tant en una proliferació de lleis i normes, tal com assenyala Garcés, sinó en tot un aparell vicari de recompenses i gratificacions. Davant d'aquest estat de disrupció, apunta la filòsofa, només podem ser oportunistes, cíncics o porucs (p. 118-120). En definitiva, quan et centres només a afrontar la crisi, aleshores no busques altres rius per navegar, sinó que vius condemnat a encarar el temporal que s'abat sobre teu. La crisi permanent ens condemna a viure constantment en el que la psiquiatria anomena *visió en túnel*, un fenomen perceptiu que se'ns desperta davant d'un estat emocional intens, d'angoixa o estrès. Durant la visió en túnel, el cervell produeix adrenalina, el cor s'accelera, els músculs s'omplen d'oxigen i les pupil·les es dilaten fins que l'ull no és capaç de retenir tota la llum ni percebre els estímuls perifèrics. Aquest mecanisme instintiu ens permet

reaccionar amb eficàcia davant d'una amenaça externa, però alhora pot abocar-nos al suïcidi, perquè una gran quantitat d'adrenalina en el cos ens fa actuar de forma impulsiva.

A *Stolen Focus: Why You Can't Pay Attention*, Jonathan Hari (2022) radiografia al detall com, en el capitalisme de la contenció, s'executa una doctrina del xoc com la que descriu Klein (2007), però molt més refinada i menys òbvia, que actua de manera incessant i massiva a través de les plataformes. Per aïllar-nos cognitivament i esborrar-nos la memòria, la intel·ligència artificial s'acarnissa amb la nostra capacitat d'atendre. L'autor explica que la degradació que observava en el seu fillol, que es passava hores amb el mòbil sense respondre a cap estímul que no provingués de la pantalla, el va empènyer a parlar amb centenars de psiquiatres, científics, tecnòlegs i altres experts. Així és com Hari traça els mecanismes mitjançant els quals les plataformes han aconseguit accelerar, computar i filtrar la nostra experiència, un procés que paralitza l'atenció, i que ens duu a l'esgotament físic i emocional, al col·lapse de la lectura sostinguda i al destorb de la reflexió profunda, tot plegat en ple auge d'un optimisme cruel i del deteriorament de la qualitat de vida a causa de la mala alimentació i la contaminació, que són factors que també afecten l'activitat del cervell, i que es van sumar al confinament durant la pandèmia de la covid-19. En un article publicat a *The Guardian* (2022), Hari recupera algunes dades del llibre que demostren l'impacte de les xarxes socials en l'economia de l'atenció, i que són indispensables per impartir, en la permacrisi, aquesta doctrina del xoc molt més subtil:

We can see the effects all around us. A small study of college students found they now only focus on any one task for 65 seconds. A different study of office workers found they only focus on average for three minutes. This isn't happening because we all individually became weak-willed. Your focus didn't collapse. It was stolen.

Tal com recorda Garcés, la majoria de nosaltres continua pensant que els sistemes d'autoritat funcionen com antigament, basats «en la jerarquia, la rigidesa de les pautes, la repetició i la normalització com a procediments fonamentals de construcció de la docilitat» (p. 115). Tanmateix, tot i que molts d'aquests trets no han desaparegut, s'inscriuen en una escala de control molt més complexa, la del

despotisme tecnohidràulic i la contenció. L'austeritat, la rendició de comptes i la burocràcia «dibuixen un sistema on la continuïtat es conjuga molt bé, paradoxalment, amb el canvi permanent» (p. 115). Segons Garcés, «hem passat de la docilitat productiva, pròpia de les societats industrials i colonials, a una docilitat disruptiva, on el que funciona ja no és la cadena de muntatge o de comandament, sinó l'adaptació constant al canvi i a la incertesa com a nova forma d'obediència» (p. 115).

En el capitalisme de la contenció el que ha canviat, sosté la filòsofa, és que els que manen, siguin polítics, directors o gerents, governen perquè poden monitorar el desordre i controlar-lo a través del *big data*. «L'ordre es converteix, així, en un règim de disrupció quotidiana mil·limètricament controlat» (p. 116). De fet, Anna Wiener (2021b) repassa en un article al *New Yorker* com Silicon Valley i la indústria tecnològica van adoptar, a partir de la primera dècada dels dos mil, una retòrica nova, amb les seves narratives i el seu vocabulari ple de termes com *disrupció*, *economia compartida*, *plataforma*, *innovació* o *empresa emergent*... La mitologia anterior, poblada de setciències que arreglaven ordinadors en garatges d'urbanitzacions qualssevol, va esdevenir «sleeker, slimmer, and better capitalized»:

In the media and the imagination, certain narratives became pervasive. Silicon Valley was the epicenter of innovation, home to stewards of the future. Tech entrepreneurs were iconoclastic young underdogs motivated by personal hardships, social consciousness, and sheer ingenuity. Startups were not just businesses but mission-driven organizations that could upend the status quo, connect and liberate humanity, and change the world for the better.

Marc Andreessen i Ben Horowitz van ser els artífexs d'aquest tomb en l'estratègia de màrqueting de Silicon Valley, arran d'un article d'Andreessen titulat *Why Software Is Eating the World* (2011), que va causar furor entre els treballadors tecnològics i que els *mass media* van difondre amb entusiasme, contribuint a expandir el nou credo. Wiener també recorda que, amb l'esclat de la pandèmia de la covid-19, Andreessen va publicar de nou un article, aquest cop titulat *It's Time To Build* (2020), que va provocar el mateix efecte entre la comunitat de Silicon Valley, que el va interpretar com una declaració d'intencions de les *start-ups* contra l'hegemonia *mainstream*. A l'article, el gurú

tecnològic titllava les *estructures* de l'*statu quo* burgès clàssic d'actuar per inèrcia, incapaces de construir res nou, i encoratjava els programadors i tecnòlegs perquè fossin l'avantguarda del nou món que ha de venir. Per què no estaven construint les noves *gigafactories* que Elon Musk havia pronosticat en alguna de les seves excèntriques intervencions? Per què no s'implantaven els drons de repartiment? «Among Andreessen's own suggestions for what to build were scalable universities, digital tutoring platforms, and automated domestic factories», resumia Wiener. La periodista admetia que el discurs d'Andreessen plantejava un debat en voga sobre l'esgotament de les infraestructures capitalistes clàssiques, però obviava que la indústria tecnològica ha contribuït a empitjorar les condicions de vida de la gent, i alertava del protagonisme que reclama la indústria tecnològica en el camp de la biopolítica:

Taken seriously, the essay seemed to be suggesting an entirely new version of Silicon Valley: a movement away from making software to support existing institutions, and toward creating the institutions themselves. If Andreessen's exhortation to build was a call for «aggressive investment in new products, in new industries, in new factories, in new science, in big leaps forward,» it was also a call to power. The era of the builder may also be the era of the Silicon Valley political actor.

En aquest sentit, Wiener explica com la companyia d'Andreessen i Horowitz s'ha embarcat els darrers anys a crear nous mitjans que impugnin l'hegemonia que legitimen els *mass media* convencionals. Així és com ha finançat plataformes com Substack o Clubhouse i, fins i tot, ha creat un nou mitjà especialitzat en tecnologia, *Future*, que pretén ser «the future of media», tal com ells mateixos han reconegut. La indústria tecnològica i les plataformes, apuntava Wiener, han assumit que són la competència dels mitjans de comunicació clàssics i estan disposades a presentar batalla. La periodista també recorda que Brian Armstrong, CEO de Coinbase, una de les borses de criptomoneda finançada per Andreessen i Horowitz, s'ha llançat al món del *storytelling game* i va afirmar el maig del 2021 que les eines de distribució s'han *democratitzat* tant que «every company can become a source of truth». Així i tot, Wiener sosté que, de fet, Andreessen i Horowitz no només estan invertint a construir una nova narrativa, sinó també a construir

projectes en àmbits diversos: «It is far too soon to tell whether Andreessen Horowitz's investment portfolio contains the institutions of the future, but if the Silicon Valley narrative pivots to emphasize "building" —and this is what building looks like— then the future may be increasingly privatized, decentralized, financialized, and militarized».

I, malgrat tot, en l'estat de permacrisi, el capital risc pot acabar dubtant de si invertir en projectes de viabilitat precària, motiu pel qual les tecnològiques es poden veure forçades a demostrar la seva influència i, en cas de no fer-ho, a tancar. Possiblement, l'exemple més mediàtic que evidencia la pressió que suporten les empreses emergents és el d'Elizabeth Holmes, exdirectora de la desapareguda Theranos, que prometia revolucionar la indústria sanitària amb unes analítiques de sang d'última generació i va acabar condemnada pels tribunals per frau als inversors. El documental *The Inventor: Out for Blood in Silicon Valley* (Gibney, 2019) explica bé com, durant anys, molts tecnòlegs s'han deixat arrossegar pel lema «Fake it till you make it» que corria com la pólvora per *coworkings* i altres *hubs* d'innovació. En l'estat de permacrisi, però, és més fàcil que la impostura esdevingui frau, i moltes *start-ups* s'acabin ensorrant per incomplir les expectatives dels inversors. A més, segons Wiener, correm el risc d'oblidar que totes aquestes companyies, de la mateixa manera que han pretès fer-ho els capitalistes del desastre amb la doctrina del xoc (Klein, 2007, p. 77-78), sempre han aspirat a crear i imaginar noves entitats financeres, centres sanitaris, escoles, mitjans i, fins i tot, ciutats, però no han excel·lit, precisament, a construir, sinó a destruir. «"Building" would be a new story. But it might not be new enough», conclou.

Com hem apuntat unes línies més amunt, la disrupció que fa possible l'estat de permacrisi està íntimament lligada amb el risc, l'eina indispensable de la contenció que ens instal·la ininterrompudament en la precarietat. Efectivament, tal com va vaticinar Beck i com detalla Garcés, vivim en la societat del risc, que s'ha consumat amb tota la seva esplendor per obra i gràcia del capitalisme de la contenció. I el risc, és clar, és ben diferent del perill: «El peligro se enfrenta, el riesgo se gestiona; en el peligro nos acecha un impensado, en el riesgo una amenaza; contra el primero se lucha, contra el segundo se decide calculando probabilidades; finalmente, el peligro se vence mientras que al riesgo se lo esquiva, gracias a las garantías de la seguridad» (Garcés, 2002, p. 109). Les idees de Garcés recorden les de Beck, quan afirmava

que «la promesa de seguridad crece con los riesgos y ha de ser ratificada una y otra vez frente a una opinión pública alerta y crítica mediante intervenciones cosméticas o reales en el desarrollo técnico-económico» (1986/1998, p. 26).

Beck sostenia que, «mientras que en la sociedad industrial la “lógica” de la producción de riqueza domina a la “lógica” de la producción de riesgos, en la sociedad del riesgo se invierte esta relación» (p. 19). En la transició entre la producció material i la producció de riscos hi ha, per tant, una evolució natural del capitalisme, tal com assenyalen Esquerre i Boltanski (2022): quan el capitalisme ja ha dominat l'esfera industrial, només pot distreure's amb el capital *immaterial* —el coneixement, les arts, l'hedonisme...—. Tot i que quan escriu l'assaig, Beck no considerava que Occident fos encara una societat del risc —«*Aún no vivimos en una sociedad del riesgo, pero tampoco ya sólo en conflictos de reparto propios de las sociedades de la carencia*» (p. 27)—, sí que creia que estava en trànsit de ser-ho. A més, l'autor formulava una distinció entre el risc que promovia aquell capitalisme industrial d'aquell que havia existit abans, en l'Antic Règim, i que no estava lligat a l'amenaça de la globalitat i la maquinària del progrés (p. 28). En el cor d'aquesta permacrisi, hi sobrevola, doncs, la pregunta que Beck formula tan encertadament:

¿Cómo se pueden evitar, minimizar, dramatizar, canalizar los riesgos y peligros que se han producido sistemáticamente en el proceso avanzado de modernización y limitarlos y repartirlos allí donde hayan visto la luz del mundo en la figura de «efectos secundarios latentes» de tal modo que ni obstaculicen el proceso de modernización ni sobrepasen los límites de lo «soportable» (ecológica, médica, psicológica, socialmente)? (p. 26)

La resposta que Occident va donar a la pregunta de Beck es resumeix en la doctrina del xoc que desgrana Klein (2007), i que acabarà criant el mite de la crisi permanent. Efectivament, a partir de cinc hipòtesis, Beck argumentava com el risc és la font que fa brollar la permacrisi i la disrupció en el capitalisme. Primer, perquè els riscos causen danys de manera sistemàtica i sovint són irreversibles, solen romandre invisibles i es basen en interpretacions causals i, en conseqüència, poden ser «transformados, ampliados o reducidos, dramatizados o minimizados» (p. 28). Segon, perquè la proliferació dels

riscos fa emergir per força més desigualtats. Tercer, perquè l'expansió dels riscos no corromp en absolut la lògica del desenvolupament capitalista, sinó que «más bien la eleva a un nuevo nivel» (p. 29): «Los riesgos de la modernización son un *big business*» (p. 29), perquè proposen necessitats insaciabls, un «*barril de necesidades sin fondo*, inacabable, infinito, autoinstaurable» (p. 29). Quart, perquè, mentre que les riqueses es poden posseir, pels riscos estem *afectats*. I, per últim, perquè, quan els riscos són reconeguts per les comunitats, aleshores el que s'havia considerat *apolític* pot tornar a ser *polític* i, per tant, utilitzat per la tecnocràcia per justificar les seves accions davant de les catàstrofes: «La defensa y la administración de las mismas puede incluir una *reorganización del poder y de la competencia*. La sociedad del riesgo es una sociedad *catastrófica*. En ella, el estado de excepción amenaza con convertirse en el estado de normalidad» (p. 30).

Les paraules de Beck ressonen amb un sentit premonitori quan pensem en els efectes del confinament arran de la pandèmia de la covid-19, un «estat de suspensió hiperactiu, prolífic en normatives, prohibicions i declaracions que allunyen el problema sense resoldre'l d'arrel» (Garcés, 2021, p. 117). Fins i tot Standing (2014) ha apuntat que, de fet, ens trobem ja en una societat que ha consumat del tot el risc i a la qual només li queda la incertesa resultant: «El precariado hace frente a la incertidumbre, a lo *desconocido que se desconoce*. Con la incertidumbre (cosa distinta del riesgo), una persona no puede calcular la probabilidad de un suceso adverso. [...] Esto es algo más preocupante de lo que parece sugerir el término “sociedad del riesgo”» (p. 31). S'hi dona, en aquesta crisi de crisis, una *interrupció* dels temps i espais propis que podria ser emancipadora, però que de seguida és engolida de nou pel ventre de la bèstia. Tal com afirma López Petit (2021), en un article publicat a *Crític*:

La crisi sanitària s'inscriu dins d'una operació política de readaptació interna del neoliberalisme. Més enllà dels canvis geopolítics que s'acosten i d'una globalització molt més sobredeterminada per l'Estat-nació, la veritat és que s'aproxima una societat d'individus cada vegada més atomitzats i l'única connexió dels quals passa per conformar-se, en el sentit més propi de la paraula, com a terminals de l'algorisme de la vida, és a dir, d'aquest mercat que es confon amb la vida. Sabem que tota crisi consisteix en una situació desfavorable per a la majoria

que ha estat políticament construïda i que, no obstant això, s'autopresenta com a naturalitzada. Però si aquesta crisi sanitari-econòmica global té importància és perquè dins d'ella —i gràcies a ella— es posa a més en marxa un nou contracte social basat en el control i la desconfiança.

Ho hem dit més amunt i ho tornem a repetir: qui gestiona aquesta domesticació de les potències humanes són sobretot les plataformes per mitjà de la intel·ligència artificial. Ho fan maximitzant el conflicte que els *mass media* han utilitzat per alimentar la cadena tròfica del xoc i del desastre. Per això, en aquesta tesi considerem que, a banda del risc, l'altre gran motor que impulsa la disrupció és el que anomenarem a partir d'ara *maxiflicte*.

Abans d'argumentar aquesta última mutació del conflicte, cal deixar clar que un problema no sempre és un conflicte, però un conflicte sempre és un problema. Així, entenem que un problema és una qüestió que mirem de formular-nos, individualment o col·lectiva, i no cal tenir-ne una resposta tancada —de fet, ni tan sols és desitjable—, mentre que un conflicte és una situació de xoc, de discrepància entre postures diferents. Per aproximar-nos als problemes ens calen preguntes que ens confrontin amb visions contraposades, però aquesta discrepància, lluny de causar-nos animadversió, es converteix en el substrat d'un diàleg obert radicalment a l'alteritat. Els éssers humans ens plantejem problemes sobre la nostra natura i vida en tant que tenim més dubtes que certeses, i són aquests dubtes, precisament, els que ens empenyen a viure dignament i honesta. Per contra, considerem que el conflicte sempre demana una gestió de les victòries i les derrotes, uns bàndols enfrontats, amb arguments rivals i jerarquies enemistades.

En la societat del risc, tots els problemes humans es plantegen com a conflictes, perquè no hi ha cap interès a suscitar preguntes que ens permetin debatre el món comú, sinó només una voluntat roïna de buscar *solucions* ràpides i eficaces per continuar alimentant la bèstia capitalista. Fer passar tots els problemes humans per conflictes ens instal·la en l'anomenat *solucionisme* que, durant anys, ha trobat resposta en el capitalisme del desastre, i que ara ho fa en la contenció algorítmica. Afirmar Garcés (2017) a *Nova Il·lustració Radical*:

Avui, l'educació, el saber i la ciència també s'enfonsen en un desprestigi del qual només poden salvar-se si es mostren capaços

d'oferir solucions concretes a la societat: solucions laborals, solucions tècniques o solucions econòmiques. El «solucionisme» és la coartada d'un saber que ha perdut l'atribució de fer-nos millors, com a persones i com a societat. (p. 8)

Aquest solucionisme, segons la filòsofa, és «la ideologia que legitima i sanciona les aspiracions d'abordar qualsevol situació social complexa a partir de problemes de definició clara i de solucions definitives» (p. 54). El terme va néixer en l'àmbit de l'urbanisme, però va acabar desenvolupat per Silicon Valley i té, com recorda Garcés, la seva utopia pròpia: la d'una humanitat sense problemes, en què la intel·ligència artificial decidirà per nosaltres, els éssers humans. «La credulitat del nostre temps ens entrega a un dogma amb dues cares: o l'apocalipsi o el solucionisme» (p. 33), afirma la pensadora, que adverteix que aquesta dicotomia «no és una obertura a la incertesa i a la creativitat, sinó una desvinculació entre l'acció i els aprenentatges presents i les seves conseqüències futures» (p. 33).

En aquest sentit, el conflicte és l'artifici que els mitjans de comunicació convencionals han construït per justificar la doctrina del xoc *solucionista*. I ho han fet de manera seqüenciada, perquè la discontinuïtat ha permès a la burgesia, com bé descriu Foucault (1975/2009), una gestió més eficient d'aquests *conflictes*, és a dir, dels riscos i de les desigualtats que se'n deriven. Per als *mass media*, el conflicte ha estat fàcilment *superficialitzable*, *espectacularitzable*, *esdevenimentalitzable*. Des del seu origen, el periodisme industrialista ha basat el *fet noticiable* en el conflicte. Així ho recull Héctor Borrat (1989), que afirma que els diaris comparteixen amb la resta d'actors del *sistema polític* el fet de considerar el conflicte «como la categoría clave para la comprensión de las actuaciones propias y ajenas» (p. 68). Borrat defineix el conflicte com una relació antagònica entre actors, entre les quals almenys un tendeix a dominar les relacions que manté amb els altres, i cita a Chaffee, Altheide o Rossi, entre altres, que miren de traçar una sociologia del conflicte estretament lligada a la constitució de la democràcia capitalista. I conclou:

Un sistema democrático reclama así no sólo una pluralidad de periódicos independientes de información general sino también el pluralismo en cada uno y —con no menor intensidad— entre ellos: entre sus maneras de interpretar lo noticiable y de narrarlo

y comentarlo, entre sus tomas de posición y sus formas de participación en los conflictos políticos. (p. 76)

També Xavier Giró (1999) ha analitzat els mecanismes mitjançant els quals els mitjans de comunicació convencionals han tractat el conflicte a partir de l'anàlisi crítica del discurs. I afirma:

La matèria prima dels diaris d'informació general és la vida i, de forma particular, les seves facetes més conflictives. La política n'és entre elles l'hegemònica. Cercament hi ha moltes menes de conflictes i l'atenció que els diaris hi dediquen a una i altra faceta varia en funció del públic al que s'adreça. (p. 12)

Giró recupera les idees de Borrat i resol que els mitjans convencionals fan, almenys, tres funcions: la de narradors; la de comentaristes, sigui en les peces interpretatives o en les merament informatives, «la qual cosa descarta la presumpta neutralitat de les peces informatives» (p. 15); i a més, «encara que explícitament no se'n declari actor, té capacitat per afectar el procés de presa de decisions i, per tant, també exerceix la funció d'actor» (p. 15). A partir del *model de propaganda* descrit per Chomsky i Hernan, Giró determina que hi ha almenys cinc filtres pels quals passa el discurs dels grans diaris generalistes, i que en determinen el seu rol: la propietat, la publicitat, les fonts, les relacions amb el poder polític i econòmic i la ideologia hegemònica i la del mitjà en particular (p. 16).

Per a Giró (2008) no tots els mitjans operen «como instrumentos de propaganda de un sistema de dominación»: malgrat que les excepcions no són nombroses, sí que hi ha mitjans i periodistes que miren d'obrir *esclerxes* en el discurs de l'hegemonia que tendeixen a difondre els mitjans convencionals. Per contrarrestar aquest periodisme del conflicte, sobretot en la cobertura de guerres, Giró (2008) ha proposat un periodisme per la pau per fer una aproximació més *problemàtica* de les situacions socials, i menys *conflictiva*. «Es tarea de los periodistas y de los medios ensanchar esas grietas. De aquí que se puede recurrir a un nuevo objetivo de análisis: ¿en qué medida el discurso mediático contribuye a la construcción de la paz?», es demana Giró. I reclama que els mitjans no exacerbïn la confrontació, sinó que busquin sortides dialogades i d'entesa entre les parts, per tal de promoure la comprensió mútua. «Un periodismo preocupado por evitar

el dolor intentaria actuar antes de que la violencia estallase, de forma preventiva», rebla. I, tanmateix, en aquesta tesi creiem que aquest periodisme industrialista no s'ha interrogat prou si els conflictes que ha plantejat com a problemes de la societat han servit per transformar o només han fortificat els pilars de la permacrissi.

En el capitalisme de la contenció, a la producció mediàtica de conflictes, les plataformes hi han sumat el maxiflicte, és a dir, el *conflicte permanent* com a natura constitutiva de la disrupció que sosté la permacrissi. Per això, les xarxes socials i altres plataformes de continguts *viuen, són i habiten* el maxiflicte i s'alimenten d'una polarització mai vista. Si gran part dels *mass media* generen i vehiculen conflictes per *ordenar* les societats en el sentit que vol el poder clàssic, el maxiflicte simplement manté el desconcert i el caos, perquè és en la incertesa i la fragilitat de qui es veu abocat a la confrontació directa i constant que el capitalisme de la contenció té l'oportunitat de contenir-nos i mantenir l'hegemonia de la nova classe dirigent liderada pels gurus tecnològics. En el maxiflicte, el conflicte no desapareix mai; ja no és cap motor primigeni que impulsi les *crisis cícliques*, sinó la natura aniquiladora de tota àgora, que ens manté en l'aïllament permanent. El maxiflicte és el refinament últim del conflicte: si el segon ens duia al capitalisme del desastre, la seva evolució ens duu a un *capitalisme del col·lapse*.

I què és, sinó una desconexió dels sentits, el que patim en la hipersimulació i en les plataformes metavèrsiques? Ja no els cal posar-nos una caputxa negra, uns taps de suro, unes ulleres opaques i cartons per tot el cos perquè no notem la pell pròpia i la dels altres. Només els cal que ens creem un avatar o que ens comprem unes ulleres de realitat virtual. I què és, sinó un esborrat de la memòria, aquest temps sense procés del *timeline* a les xarxes socials? No cal que ens apliquin descàrregues electroconvulsives, perquè ja estem lligats umbilicalment a una descàrrega constant de *continguts* a través dels aparells portàtils, siguin mòbils, tauletes o ordinadors. És tot aquest aparell simbòlic de la permacrissi que segresta l'esdeveniment i ens reté en l'orbe algorítmic per mitjà de la *maxiflicte* dels problemes humans. Si abans els mitjans industrialistes ho feien tots sols i rudimentàriament, ara s'hi sumen de manera molt més sofisticada les plataformes. Només cal navegar pel blog d'Andreesen i Horowitz per copsar la tortura a què som sotmesos sense ni tan sols ser-ne conscients.

Per això, si volem travessar la membrana mercurial, considerem primordial que en aquesta tesi ens preguntem si encara podem desmuntar l'oxímoron que subjau en el mite de la crisi permanent. Si una crisi implica un procés de decadència i canvi sobtat, la permacrisi anul·la la possibilitat del canvi sobtat i la substitueix per una caiguda abismal que ens aboca al col·lapse. Tal com recorda Garcés (2017), «hi ha una pregunta, no obstant això, que cap forma de dogmatisme solucionista podrà arribar mai a resoldre. És la pregunta que La Boétie, al segle XVI, considerava l'arrel de tota insubordinació cap a la servitud voluntària. Això és viure?» (p. 57). La filòsofa afirma que hem de reprendre aquesta pregunta i començar a pensar el sentit i les condicions del que és «vivable». I això, afirma Garcés, només es pot explorar des de les humanitats, que donen valor a l'experiència, i no a l'experiment.

Així, com desenvoluparem més endavant en la proposta d'intervenció, postulem un periodisme de l'adveniment, que s'avanci, com reclama Giró, al dolor i desmunti d'una vegada per totes les lògiques mediàtiques del conflicte, i sobretot posi en evidència les del maxiflicte. La gran esperança és que la natura indòmita de la crisi destrossi la natura recurrent de la permanència. Però, perquè això passi, necessitem comprendre com la permacrisi pren cos en els algoritmes i les imatges abismals que conformen l'idiòlecte de l'orbe algorítmic.

Algoritme Màgic: Construint la Catedral Cibernètica

A la gran majoria de *hackers*, programadors i creadors digitals que han aixecat el ciberespai tal com el coneixem, amb els seus cercadors i les seves pàgines web, amb les seves plataformes i xarxes socials, amb els seus xats i bústies de correu electrònic, i també amb la seva Deep Web, els agrada comparar la seva feina amb la d'aquells que, fa segles, van construir les catedrals del no-res. Creuen que la seva màgia creadora, feta de números, relacions matemàtiques i algoritmes, és un encanteri capaç de fer realitat el món virtual i de convocar-hi comunitats i fer que aquestes comunitats actuïn. Ian Bogost (2015)⁴⁰ afirma que, si la comparació és amb una catedral, és perquè entenen la seva feina com un sacerdoci; i la manera com programen el ciberespai, com una doctrina religiosa:

⁴⁰ Ian Bogost, que és crític en cultura digital i dissenyador de videojocs, va ser el primer a proclamar que la nostra relació amb el *software* i la programació és cada vegada més mitològica.

Here's an exercise: The next time you hear someone talking about algorithms, replace the term with «God» and ask yourself if the meaning changes. Our supposedly algorithmic culture is not a material phenomenon so much as a devotional one, a supplication made to the computers people have allowed to replace gods in their minds, even as they simultaneously claim that science has made us impervious to religion.

It's part of a larger trend. The scientific revolution was meant to challenge tradition and faith, particularly a faith in religious superstition. But today, Enlightenment ideas like reason and science are beginning to flip into their opposites. Science and technology have become so pervasive and distorted, they have turned into a new type of theology.

L'afirmació de Bogost ens recorda la reflexió de George Steiner (2008), que assegura que «les paràboles i els mites antics, les intuïcions antigues, poden reaparèixer en la ciència moderna. Com si la ciència anés a remolc de l'audàcia de l'imaginari i la metàfora» (p. 7). «Les proves empíriques però també les teòriques destrueixen la vitalitat, l'*élan vital*, de les proposicions en virtut de la irrevocabilitat. El que ha estat demostrat esdevé inert» (p. 7), afirma. També Ed Finn (2018) considera que la catedral és una metàfora indiscriminada, perquè «ofrece una lógica de la ordenación, una superestructura u ontología sobre cómo organizar el significado de nuestras vidas»: «El problema al que nos enfrentamos hoy no es haber transformado la computación en una catedral, tanto como que la computación ha reemplazado de manera imparable a una catedral que ya estaba erguida aquí» (p. 25). Amb altres paraules ho resumeix Anna Wiener (2021a) quan explica que els programadors que va conèixer a Silicon Valley, en programar la primera línia de codi, havien sentit com el món es posava als seus peus: «Ahora el sistema les pertenecía; el ordenador obedecía sus órdenes. Tenían el control. Podían crear todo lo que siempre habían imaginado. Hablaban de entrar en *flow*, un estado sostenido de absorción mental y concentración gozosa» (p. 84-85).

La metàfora de la programació del ciberespai amb el geni arquitectònic de construir una catedral no deixa de tenir certa gràcia quan es pensa que va ser Nietzsche (1896/2010) el que la va emprar per parlar de la trampa que suposa el llenguatge per a l'ésser humà, i no només per realçar-ne les virtuts, sinó també per mostrar-ne els defectes.

Així, Nietzsche afirma que cal admirar l'ésser humà com a «poderoso genio constructor, que acierta a levantar cimientos inestables y, por así decirlo, sobre agua en movimiento una catedral de conceptos infinitamente compleja», i tot seguit, gairebé endevinant la comunicació de xarxes, diu que «para encontrar apoyo en tales cimientos debe tratarse de un edificio hecho como de telarañas, suficientemente liviano para ser transportado por olas, suficientemente firme para no desintegrarse ante cualquier soplo de viento». L'ésser humà, afirma, construeix amb conceptes que només pot obtenir de si mateix i això, assegura, és digne d'admiració, i no tant la seva inclinació a la veritat, al coneixement pur de les coses.

I, aleshores, Nietzsche adverteix a aquells que defensen tesis realistes que, quan l'ésser humà s'enganya a si mateix amb el llenguatge i la ciència, ho fa per viure amb certa calma, seguretat i conseqüència, però no deixa d'estar presoner de la seva gàbia pròpia. «La “percepción correcta” —es decir, la expresión adecuada de un objeto en el sujeto— me parece un absurdo lleno de contradicciones [...]», etziba, i amplia la crítica quan afirma:

Como hemos visto, en la construcción de los conceptos trabaja originariamente el lenguaje; más tarde la ciencia. Así como la abeja construye las celdas y, simultáneamente, las rellena de miel, del mismo modo la ciencia trabaja inconteniblemente en ese gran *columbarium* de los conceptos, necrópolis de las intuiciones; construye sin cesar nuevas y más elevadas plantas, apuntala, limpia y renueva las celdas viejas y, sobre todo, se esfuerza en llenar ese colosal andamiaje que desmesuradamente ha apilado y en ordenar dentro de él todo el mundo empírico, es decir, el mundo antropomórfico. Si ya el hombre de acción ata su vida a la razón y a los conceptos para no verse arrastrado y no perderse de sí mismo, el investigador construye su choza junto a la torre de la ciencia para que pueda servirle de ayuda y encontrar él mismo protección bajo ese baluarte ya existente. De hecho necesita protección, puesto que existen fuerzas terribles que constantemente amenazan y que oponen a la verdad científica «verdades» de un tipo completamente diferente con las más diversas etiquetas. (1896/2010, p. 34)

Així, en aquesta tesi entenem, com deia Saussure (1916/2005), que el llenguatge «es multiforme y heteróclito; a caballo en diferentes dominios, a la vez físico, fisiológico y psíquico, pertenece además al dominio individual y al dominio social; no se deja clasificar en ninguna de las categorías de los hechos humanos, porque no se sabe cómo desembrollar su unidad» (p. 57):

En cada instante el lenguaje implica a la vez un sistema establecido y una evolución; en cada momento es una institución actual y un producto del pasado. Parece a primera vista muy sencillo distinguir entre el sistema y su historia, entre lo que es y lo que ha sido; en realidad, la relación que une esas dos cosas es tan estrecha que es difícil separarlas. (p. 56)

En l'estudi del llenguatge, la llengua n'és la seva unitat, la seva primera eina, perquè, com diu Saussure (1916/2005), la facultat d'articular paraules no s'exerceix més que amb l'ajuda de l'instrument creat i subministrat per la col·lectivitat. Com feia Saussure, també distingirem la llengua de la parla: mentre que la llengua és «el producto social depositado en el cerebro de uno» (p. 79), el procés d'aprenentatge mitjançant el qual una comunitat crea, a través de convencions, la seva col·lecció de signes lingüístics⁴¹, és a dir, dona significat —concepte— als significants —imatges acústiques—; la parla és un acte individual de voluntat i intel·ligència, el mecanisme psicofísic mitjançant el qual un ésser humà és capaç d'exterioritzar la llengua.

Entre la llengua i la parla hi ha una interdependència constant, però podem afirmar, tal com fa Saussure, que la parla precedeix sempre a una llengua: «La lengua es necesaria para que el habla sea inteligible y produzca todos sus efectos; pero el habla es necesaria para que la lengua se establezca; históricamente, el hecho de que el habla precede siempre. ¿Cómo se le ocurriría a nadie asociar una idea con una imagen verbal, si no se empezara por sorprender tal asociación en un acto de habla?» (p.

⁴¹ «Llamamos signo a la combinación del concepto y de la imagen acústica: pero en el uso corriente este término designa generalmente la imagen acústica sola, por ejemplo una palabra (*arbor*, etc.). [...] Proponemos conservar la palabra signo para designar el conjunto, y reemplazar concepto e imagen acústica respectivamente con significado y significante». Saussure també assenyala que el naixement d'un signe lingüístic és sempre arbitrari, és a dir, *immotivat*, i que cal distingir-lo bé del símbol, que no té un caràcter arbitrari, no està buit de motivació, d'un intent de vincle rudimentari entre significat i significat (1916/2005, p. 143-145).

70). Per tal que la llengua es dispositi dins del nostre cervell, cal haver sentit moltes vegades als altres parlar, requereix, sosté Saussure, «de innumerables experiencias» (p. 71). El lingüista assenyala que la parla és la que fa evolucionar la llengua, perquè les impressions que rebem quan escoltem els altres són les que modifiquen els nostres hàbits lingüístics.

D'igual manera que Saussure distingeix entre la llengua i la parla, en aquesta tesi creiem que podem fer una distinció de segon ordre entre el relat i la narració. Així, mentre que el relat —com la llengua en un primer ordre—, és un producte social complex dipositat en el cervell d'un ésser humà, el procés d'aprenentatge mitjançant el qual una comunitat dona un significat complex —o de segon ordre— als significants complexos —o de segon ordre—; la narració seria l'acte individual de voluntat i intel·ligència, el mecanisme psicofísic mitjançant el qual un ésser humà és capaç d'exterioritzar aquest relat. El relat, per tant, en un segon ordre, no és possible sense una successió de narracions. Per exemple, sense que algú no ens hagi narrat mil i una vegades l'*Odissea* no serem capaços d'entendre el relat de l'heroi.

Tanmateix, com hem explicat en l'apartat anterior, el «negoci capitalista de la veritat» no demana al periodista que faci un exercici ni tan sols mimètic, sinó de simulació. De fet, és per això que als *mass media*, però sobretot a les plataformes de continguts i a les xarxes socials, se supedita cada vegada més el coneixement de la llengua pròpia al domini d'un *neollenguatge*, el llenguatge computacional, i d'una *neollengua* algorítmica, i totes les escriptures que se'n deriven, des del codi HTML als emojis. No deixa de ser significatiu que, a les redaccions de la premsa generalista de l'Estat espanyol, quan les direccions van haver d'afrontar la caiguda de la publicitat —i el debilitament del model de negoci que se'n va derivar—, les primeres seccions que patissin retallades i acomiadaments fossin les d'edició i correcció lingüística —la majoria van ser *jibaritzades*, quan no van desaparèixer—. En les professions que viuen de l'*emparaulament* del món, aquest *neollenguatge computacional* arriba a tenir el poder d'una màgia, d'un conjur, tal com recorda Ed Finn (2018):

Creemos en el poder del código como conjunto de símbolos mágicos que conectan lo invisible y lo visible, que pregonan nuestra dilatada tradición cultural de logos, o de lenguaje como sistema subyacente del orden y la razón, y de su poder como una especie de hechizo. Creemos en las elegantes abstracciones de la

cibernética y, en última instancia, en el universo computacional (creemos que los algoritmos encarnan y reproducen sustrato matemático de la realidad de maneras culturalmente legibles). Esto es lo que significa afirmar que un algoritmo es una máquina cultural: que opera tanto dentro como más allá de la barrera reflexiva de la computabilidad efectiva, produciendo cultura a un nivel macro-social, al mismo tiempo que produce objetos culturales, procesos y experiencias. (p. 69)

En l'àmbit de l'educació, la pèrdua de respecte per la llengua pròpia i la fascinació pel llenguatge computacional consolida un empobriment de l'*emparaulament*, tal com el defineix Duch (2019). L'antropòleg assenyalava que un símptoma evident d'aquesta crisi és la «profunda y creciente pobreza léxica» de les nostres societats i alerta que «por lo general, en la actualidad, niños y niñas adquieren en la escuela un reducidísimo bagaje expresivo, que les impide empalabrar correctamente, es decir, “ponerse” en palabras ellos mismos y, además, construir un espacio y un tiempo habitables»:

Una de las consecuencias más perniciosas de esta situación consiste en primer término, en una reducción, en muchos casos, total del creativo poliglotismo humano y, a continuación, en una puesta en práctica de las distintas formas de violencia y agresividad física y psicológica, las cuales siempre han sido el «pseudolenguaje» que suple la ausencia y el quebranto de los lenguajes auténticamente humanos y humanizadores. (p. 187)

En aquest sentit, cal fer una darrera precisió. Malgrat que sovint s'assimilen, la llengua i l'escriptura són sistemes de signes diferents i, segons Saussure (1916/2005), l'única raó de ser de l'escriptura, de fet, és la de representar la primera: «Es como si se creyera que, para conocer a alguien, es mejor mirar su fotografía que su cara. [...] Así, se cree comúnmente que un idioma se altera más rápidamente cuando no existe la escritura: nada más falso» (p. 80). De sistemes d'escriptura només n'hi ha de dues menes: els ideogràfics, com el xinès; i els fonètics, que poden ser o sil·làbics o alfabètics com el català, una distinció basada en els elements de la parla. Així que, si tenim en compte l'aportació de Saussure, podem considerar que el procés d'alfabetització de la població, que es basa en la majoria dels casos tan

sols en l'aprenentatge de l'escriptura i la lectura, és manifestament insuficient, perquè no ensenya la llengua en tant que sistema de signes lingüístics, sinó que es conforma amb una *alfabetització funcional*. De fet, com ja hem advertit en l'apartat sobre comunicació, els funcionalistes americans de la dècada dels cinquanta del segle passat, com Merton i Lazarsfeld (1948/1986), van advertir de la bretxa profunda entre alfabetització i comprensió, i de les conseqüències que això tenia: conformisme irracional i apatia massiva.

Alhora que es dona aquest procés de debilitament del llenguatge humà, el sistema capitalista accelerat, el «realisme capitalista», imposa un *neollenguatge* de programació a la mida de la hipersimulació. Finn (2018) afirma que «la gravedad, la fuerza de la computación, nos alienta a ordenar y a sentar un lenguaje que establezca relaciones persistentes e isomorfias entre las ideas, para adaptar nuestro pensamiento para la representación en bases de datos relacionales» (p. 76):

Y, tal como apunta el periodista tecnológico Nicholas Carr en *The Glass Cage*, todos experimentamos la automatización de primera mano cuando aprendimos a leer, cuando tuvimos que interiorizar gradualmente las normas ortográficas y gramaticales hasta que la interpretación de los símbolos escritos se hizo sumamente natural. Tal como temía Platón, nuestra interacción con la tecnología de la palabra escrita no solo *cambiaría* el medio del pensamiento, esparciéndolo por papeles externos, pergaminos y otras superficies materiales, sino que también cambiaría el *modo* de pensamiento. (p. 77)

Tal com hem advertit una mica més amunt, Finn explica com sovint es confon automatització amb aprenentatge i coneixement amb alfabetització funcional. Al capdavant, Finn raona sobre com es pressuposa que l'aprenentatge del llenguatge humà és un procés gairebé mecànic —o computacional— que experimentem, però no és ben bé així. Cal entendre, com afirma Duch (2019), que el llenguatge humà està fet a la mida de l'*homo loquens* que és l'ésser, i té uns ritmes que no se sotmeten tan fàcilment com el llenguatge computacional, que *matematitza* les dades per satisfer a l'acceleracionisme desbocat. Per això, no podem considerar que la llengua i la parla humanes —i l'escriptura, és clar— siguin mai una simulació optimitzada, perquè no poden posar-se a prova sense esperar-ne una transformació de

l'existència; és a dir, la llengua i la parla humanes, tal com diu Saussure, són experiència viva, mutable i immutable, i no experiment. En canvi, la llengua i la parla algorítmiques sí que poden posar-se a prova en un laboratori, sí que es guarden en un servidor fins que es completa la programació i s'activen i s'implementen mitjançant un procés d'automatització; són, per tant, experiment artificial; formen part d'un llenguatge hipersimulat.

No és cap sorpresa que els totalitarismes reclamin llenguatges unívocs i inequívocs que subordinen el pensament a codis predictibles. Ho explica Victor Klemperer (1947/2001), quan analitza la LTI, la llengua del Tercer Reich. «Desde luego, el nacionalsocialismo no pretendía despersonalizar y cosificar a los germanos reconocidos por él como seres humanos. Sin embargo, un *Führer* necesita a seres liderados, en cuya obediencia absoluta pueda confiar. Recuérdese cuántas veces aparece la palabra “ciegamente” en los juramentos de lealtad, en los telegramas y resoluciones de homenaje y adhesión» (p. 222). Klemperer segueix amb l'argumentació i afirma que, per executar cegament una ordre, és precis no reflexionar-hi. D'això se'n deriva, afirma, «la cantidad excesiva de términos procedentes del ámbito técnico en la LTI, la ingente cantidad de palabras mecanizantes».

A aquestes paraules tècniques, com «verankern» [anclar, cimentar] o «ankurbeln» [accionar la manivela, posar en marxa], s'hi sumaven els acrònims per a tot, com les BDM, les HJ, les DAF o les SS; s'abusava de paraules fins que se'ls donava un nou significat, com «fanàtic», «heroic» o «històric»; es germanitzaven cognoms, com «Keinpleter» per «Klemperer»; s'empraven les paraules entre cometes per humiliar l'adversari, com «“victòries” roges»; o s'inventaven expressions, com «expedició de càstig» o «Cerimònia d'Estat». Així com la LTI, la llengua de la programació està plagada de noves expressions: amb l'abús del prefix «e-» o «i-», com e-mail o iPad; amb els acrònims per a tot, com HTML [HyperText Markup Language], www [World Wide Web], CMS [Content Managment System] i tantes altres sigles; amb la invenció de paraules noves, com «scrolling»; amb la resignificació d'altres, com «storie»; o fent servir paraules del camp semàntic de les relacions, com «compartir» o «m'agrada».

Efectivament, el llenguatge de la programació és aquesta mena de llenguatge silenciós que, malgrat que ho intenta, no interpel·la; mentre que el llenguatge humà és polisèmic i ambigu com l'ésser

mateix. L'algoritme és l'expressió màxima d'aquell *operacionalisme* que Marcuse (1954/1993) intuïa que estava afeblint el discurs: «El rasgo distintivo del operacionalismo —para hacer al concepto sinónimo del campo de operaciones correspondiente— reside en la tendencia lingüística a “considerar los nombres de las cosas como si fueran indicativos al mismo tiempo de su manera de funcionar, y los nombres de las propiedades y procesos como símbolos del aparato empleado para descubrirlos o “producirlos”» (p. 117).

En definitiva, el llenguatge de la programació és l'última expressió d'un raonament tecnològic que, com diu Marcuse, identifica les *coses* amb les seves *funcions* i que els mitjans industrialistes també feien servir de forma més rudimentària, però igualment *operacionalista*. La traducció espontània d'aquest llenguatge en el pensament humà és el que es coneix com a *behaviorisme*, un món on les paraules i els conceptes tendeixen a coincidir, o, millor dit, on el concepte tendeix a ser absorbit per la paraula. «Así, la palabra se hace cliché y como cliché gobierna al lenguaje hablado o escrito: la comunicación impide el desarrollo genuino del significado» (p. 117), encerta a dir Marcuse:

El resultado es la aparición del conocido lenguaje orwelliano («paz es guerra» y «guerra es paz», etc.), que de ningún modo corresponde tan sólo al totalitarismo terrorista. Y este lenguaje no resulta menos orwelliano si las contradicciones no se hacen explícitas en la frase, sino que se encierran en el sustantivo. Orwell predijo hace mucho que la posibilidad de que un partido político que trabaja para la defensa y el crecimiento del capitalismo fuera llamado «socialista», un gobierno despótico «democrático» y una elección dirigida «libre», llegaría a ser una forma lingüística —y política— familiar. (p. 119)

Aquesta mateixa sensació la percep Anna Wiener durant el temps que va treballar per a empreses tecnològiques emergents a San Francisco, quan afirma que «la ciudad estaba salpicada de recordatorios de que también el lenguaje vivía una revolución» (2021a, p. 106). Wiener sent que el món parla un idioma diferent o, més aviat, el mateix idioma, però amb unes normes radicalment diferents. «No había un vocabulario en común. Lo que hacía la gente era usar una especie de no-lenguaje, que ni era bonito ni especialmente eficiente: un batiburrillo que mezclaba el habla empresarial con metáforas deportivas y bélicas,

más bien pretencioso» (p. 108). Per exemplificar el seu desconcert, la periodista abunda en una descripció distòpica de la parla dels joves emprenedors de Silicon Valley. No és l'*smart brevity* que propugna el presumpte mitjà del futur *Axios* una mena de *neollengua* similar?:

Los anuncios trascendían todo contexto y estructura gramatical. ¡cena reparada! (reparto de comida). así funciona el futuro (almacenamiento de archivos). pregunta a tu programador (comunicaciones basadas en la nube). Comparado con los anuncios más convencionales, eran futuristas y extraños. [...] ¿De qué estaba hablando toda aquella gente? Decían cosas como «coejecutar» y «precargar»; «peticionar», «espamear» y «troleear». En lugar de inesperado o sorprendente, decían «random». Usaban memes virales para socializarse. Empleaban la jerga de Internet como si constituyera un vocabulario, como si las siglas estuvieran ya reemplazando a palabras. (p. 106-107)

De fet, Parisi (2013) afirma que els algoritmes ja no són només instruccions simples que es poden activar, sinó que s'han convertit en entitats executores: realitats que seleccionen, avaluen, transformen i produeixen dades. En definitiva, els algoritmes construeixen l'espai i les temporalitats digitals i, en fer-ho, amb les seves arquitectures enrrevesades, modifiquen també els estils de vida. L'autora afirma que aquesta mirada algorítmica és cada vegada menys racional, menys axiomàtica, i es va fent, de mica en mica, més inconsistent, més aleatòria, més entròpica. Per això, ara, l'aleatorietat computacional, diu Parisi, està continguda en un volum tan infinit de dades que ja no pot ser captada, comprimida o entesa en la seva totalitat. En conseqüència, assegura que aquesta indeterminació, lluny de fer el sistema de control racional més eficient, l'obliga a dependre de probabilitats indeterminades i a produir regles que li són alienes. Aquestes regles, afirma, són alhora discretes però infinites, unitàries però fractals.

És a dir, els algoritmes no són, argumenta Parisi, meres representacions de dades, sinó ocasions d'experiència, perquè permeten comprendre els continguts, no de forma binària com en la cibernètica de primer ordre, sinó com a agents físics: són formes *reals* de pensament. Aquests algoritmes capten dades i, quan repliquen aquestes dades dins de la malla elàstica que és Internet, en creen inevitablement de noves, en un exercici interminable d'especulació que Parisi defineix com a contagiós.

Per a Parisi, aquesta retroalimentació caòtica, entròpica i aleatòria, que descarta probabilitats i en potencia d'altres, és la raó de ser d'aquesta cibernètica de segon ordre. Aquesta «speculative computation» no és predictiva, sinó que evoluciona en el mateix moment. Per això, afirma, no s'hauria de voler controlar: en aquesta computació especulativa ja no es poden anticipar errors ni amb el llenguatge binari convencional.

Aquesta «contagious architecture», com Parisi l'anomena, està construint un nou espai digital que no només modifica els estils de vida, sinó també les formes del pensament: per exemple, la manera com ens comuniquem amb Google perquè executi cerques, la immediatesa amb què esperem resoldre preguntes, les relacions que establim amb els altres a través de les xarxes socials, entre altres. Parisi es pregunta si, al capdavant, aquesta nova arquitectura cibernètica pot haver generat un nou sistema de pensament, propi de les computadores, un nou tipus de comprensió, un *soft thought* [*pensament tou*], que no pot ser comprimit en cap cos limitador o totalitzador. Parisi afirma que aquest pensament tou té ja una certa autonomia de la cognició, que es demostra per les inconsistències lògiques que els programadors han pogut percebre. Per tant, intueix que aquesta programació mereològica està infectada de pensaments que ja no són computables.

«Asimov elucubrò que bastaria con estar provistos de una cantidad suficiente de datos y de inteligencia para predecir el curso de los acontecimientos de la humanidad, debido a que la cultura es algorítmica, lo que significa que individuos y circunstancias pueden ser deducidos de acuerdo con una serie de normas fidedignas», afirma Finn (p. 88). En aquest sentit, l'autor recorda al professor David Golumbia quan afirma que «el resultado de la cultura computacional, al menos cuando no intervengamos, es reforzar el poder del estado» (p. 90).

Quines conseqüències pot tenir que a les màquines intel·ligents no els hàgim ensenyat a programar la hipersimulació que transitem en un llenguatge humà, sinó en un *neollenguatge* artificial i simulat? «Los algoritmos han generado pruebas matemáticas y hasta nuevas ecuaciones explicativas que desafían la comprensión humana, al hacerlas “verdaderas”, aunque no “interpretables”, una situación que el matemático Steven Strogatz ha acuñado como “el fin del conocimiento”», afirma Finn (2018, p. 87). Si imaginem un escenari pessimista en què, en unes poques dècades, no viurem tan sols en una hipersimulació incipient, sinó en una hipersimulació veritable, creada

totalment per les màquines amb codis algorítmics que ja ni tan sols som capaços de comprendre, potser Stephen Hawking tenia raó quan afirmava que les màquines intel·ligents podien significar la fi de l'espècie humana⁴². Si no ho volem entendre en un sentit literal, almenys creiem que sí que es pot comprendre el seu sentit figurat: el llenguatge és la facultat natural de l'ésser humà per conèixer, per narrar-se i per transformar el món que transita, i la llengua és la primera eina del llenguatge. Si li perdem el respecte a la llengua i la parla pròpies, destruïm totes les possibilitats d'explorar humanament el món. Serem una altra espècie, si es vol, però no humana. O, com vaticina Finn, si arriba el que es coneix com *l'apoteosi de l'algoritme*, el moment en què la transformació tecnològica eclipsi del tot la intel·ligència humana, aleshores «ya no seremos nosotros quienes manipulemos a los símbolos, y ya no podremos interpretar su significado» (p. 87-88). D'aquesta manera, Finn defensa, com també ho fan altres experts en computació, com el filòsof Nick Bostrom o l'informàtic Vernon Vigne, que:

[...] el proceso del algoritmo trasciende la lógica del proceso efectivo para convertirse en un ser técnico en régimen estacionario, como le hubiera gustado a Simondon. La búsqueda no es solamente un sistema que entra en acción durante una fracción de segundo aquí i allí; es un organismo extremadamente complejo y persistente que influye simultáneamente en la forma de Internet, que conduce flamantes innovaciones en aprendizaje automático, en computación distributiva y en varias otras disciplinas, y modifica nuestras propias prácticas cognitivas. (p. 83-84)

El neguit es manté intacte: si el procés de la parla és, com afirmava Saussure, un exercici individual que requereix voluntat i intel·ligència, ara que, efectivament, les màquines ja tenen intel·ligència, quan tardaran a usurpar l'agència medidora als éssers humans?

⁴² El físic britànic considerava que hi havia quatre motius que haurien d'amoniar l'espècie humana en les pròximes dècades: que aboquéssim totes les nostres esperances a seguir habitant la Terra i no arribéssim a temps d'explorar altres sistemes solars; que un desenvolupament complet de la intel·ligència artificial significués la fi de l'espècie humana, afirmació que va despertar les crítiques d'enginyers robòtics; que l'escalfament global arribés a un punt d'inflexió; i que poguéssim arribar a contactar amb vida intel·ligent alienígena.

Imatges Abismals en la Criptosfera

A l'orbe algorítmic, les imatges no són recurrents com un *loop* televisiu —quantes vegades hem vist l'impacte dels avions contra les Torres Bessones?—. En la societat de xarxes, efectivament, el xoc el rebíem mitjançant una repetició seqüenciada: no sabíem com ni per què, un dia la imatge que t'havia arribat pel nòdul A se't posava al davant a través del nòdul B, i així hi tornava i hi tornava. A l'orbe algorítmic, en canvi, les imatges es projecten una rere l'altra, s'alimenten de l'anterior i de la següent i es distorsionen entre elles. A l'orbe algorítmic, les imatges vagaregen desproveïdes del seu sentit primigeni, com nosaltres, com les volves, com espectres. Mentre que a la televisió, les imatges es reproduïen per recurrència, a Internet ho fan per reverberació. Les imatges de l'orbe algorítmic són *imatges abismals*, així les anomenarem en aquesta tesi. Ja no resten impàvides com una estàtua, llestes per ser contemplades, com en la societat de masses; ni brillen i ens sorprenen en el pastitx *afterpop* de la societat xarxa. En el capitalisme de la contenció, les imatges sobretot ens inquieten, perquè són vives però estan mortes. De la mateixa manera passa amb els textos i els discursos: s'acceleren, se centrifuguen, s'expandeixen i ens impacten, viuen en la *viralitat*.

Les imatges abismals ens aboquen a una *mise en abyme*, perquè és la manera com donen profunditat a l'orbe algorítmic, el material de què està feta la gàbia mercurial de la comunicació blob. L'escriptor André Gide, tal com recorden Marchese i Forradellas (1978/2013), va ser el primer a emprar el terme *mise en abyme*, que provenia de l'heràldica —i que designava la peça del centre de l'escut que imitava a escala reduïda els contorns del mateix escut—, per indicar una «peculiar forma de visión en profundidad, como sucede con las cajas chinas, en las muñecas rusas» (p. 269). «En semiótica literaria es un procedimiento de reduplicación especular, por el cual se reproduce en forma reducida, en un punto estratégico de la obra y por homología, el conjunto —o el esencial— de las estructuras de la obra en que se inserta» (p. 269), aclareixen els autors. L'exemple paradigmàtic, expliquen, és l'escena de *Hamlet* (Shakespeare, trad. el 2019) en què es representa l'assassinat del rei: teatre dins del teatre.

Però en l'orbe algorítmic, en aquesta *mise en abyme*, les imatges continuen sent una mediació efectiva? Regis Debray (1994), a *Vida y Muerte de la Imagen*, també es demana què ha canviat en el nostre ull perquè la imatge d'una font d'aigua no pugui saciar la nostra set, ni la

imatge d'un foc pugui escalfar-nos; i traça un recorregut per la història de les imatges fins a l'era de les pantalles. Debray recorda que l'etimologia de la paraula *imatge* ve d'*imago*, la màscara de cera que reproduïa el rostre dels difunts i que el magistrat duia en el funeral i col·locava al costat del nínxol. La imatge, doncs, nascuda a Occident com a «sombra, y la sombra es el nombre común del doble» (p. 21); la imatge que donava vida a la mort, un doble del mort per mantenir-lo en vida. «La imagen sale de ultratumba, amansada, estabilizada, para que el antepasado siga allí; para impedir que vuelva a molestarnos, para atrapar su alma voladora y rapaz en un objeto indubitable» (p. 27), segueix. I, tanmateix, l'autor alerta que, amb l'aparició, primer, dels llenços i el llibre i, després, de l'audiovisual, «nuestras imágenes sagradas ya no sangran ni lloran. Si les hablamos todavía a media voz, solos, en la penumbra, es por inadvertencia» (p. 14). L'autor sosté que l'ull se'n ha tornat «un tanto agnóstico, o está ya saturado» (p. 14) si ja no és capaç d'escandalitzar-se davant de la Capella Sixtina.

Però com hem arribat, en l'orbe algorítmic, a fer que les imatges tinguin aquesta natura espectral, que estiguin més a prop de la mort que de la vida? Debray assenyala tres edats de la mirada (p. 175-202) que ens han de servir, en aquesta tesi, per entendre com hi hem arribat, a les imatges abismals. La primera d'aquestes edats l'anomena *logosfera*, regida pels ídols, tot just després que l'ésser humà creés l'escriptura; la segona és la *grafosfera*, que neix després de l'aparició de la impremta; i la tercera, la *videosfera*, neix amb els mitjans audiovisuals.

D'aquesta manera, Debray narra com en la *logosfera* les imatges tenien una presència *transcendent* i estaven *vives* com ho estan les coses vivents. Com que les imatges tenien un caràcter espiritual i religiós, ens ajudaven a comunicar-nos amb els déus i, en el trànsit cap a l'eternitat, ens servien per adorar-los. En canvi, en la *grafosfera*, regida per les arts, les imatges deixen de ser éssers vius per esdevenir només *objectes físics*, una *representació* que ja no té a veure amb el sobrenatural, sinó amb el *real*, pensades tan sols per conferir prestigi a les classes dominants. En la *grafosfera*, la imatge *captura* en lloc de captar, i abandona la màgia per la *història*, l'enaltiment per una *fe racional* i l'eternitat per la *immortalitat*. És entre la *grafosfera* i la *videosfera* que naixeran els *mass media* com a institucions que consoliden l'hegemonia del capitalisme. Per això, recullen els principis que Debray defineix per descriure la *grafosfera* i n'assimilen els de la *videosfera*: així, conviuen

encara la premsa escrita amb la ràdio i la televisió, aparells cada vegada més caducs i que, tanmateix, no es plantegen si ha arribat el moment que els haurem de deixar enrere, perquè ja no són *útils* per edificar cap poder. Però descrivim abans les característiques de la videosfera.

En la videosfera, afirma Debray, la mirada correspon al règim del *visual* i, per això, les imatges ja no són presència física ni representació, sinó *simulació*. Aquestes imatges, que en la logosfera feien la funció de vidents i que en la grafosfera es contemplaven, en la videosfera tan sols es *visionen*: ja no són vives ni físiques, sinó *virtuals*; i ja no remetien al sobrenatural o al real, sinó que s'executen mitjançant màquines. Evidentment, tampoc serveixen per adorar els déus o per delectar-nos-hi, sinó per *entretenir-nos* i perquè les *produïm* i les *captem* tothora. En conseqüència, s'abandona el temps cíclic de la logosfera i el temps lineal de la grafosfera per un temps que Debray anomena *puntual*. Són, per tant, imatges que habiten l'*actualitat* de les *pantalles*. I ja no són artesans ni artistes qui les creen, sinó els professionals de l'economia global. La institució que les difon, doncs, també canvia: els *mass media* i els museus acaparen el protagonisme, perquè la imatge actua en l'esfera *public-privada* i té funcions *lúdiques*. Un joc sense fi que arrossega els espectadors cap a l'*esquizofrènia*.

Precisament, Virilio (1998) explicava a *La Máquina de Visión* que, amb la multiplicació de les pròtesis visuals i audiovisuals, «se asiste normalmente a una codificación de imágenes mentales cada vez más laboriosa, con tiempos de retención en disminución y sin gran recuperación ulterior; a un rápido hundimiento de la consolidación mnésica» (p. 16). D'aquesta manera, afirmava, les imatges virtuals no arriben a l'inconscient productiu de la vista, sinó «a su inconsciencia, a un fenómeno de aniquilación de los lugares y de la apariencia, del cual se concibe difícilmente la amplitud futura» (p. 18). I remarcava:

En esta crisis sin precedentes de representación (sin ninguna relación con ningún tipo de decadencia clásica), el antiguo acto de ver sería reemplazado por un estado perceptivo regresivo, una especie de sincretismo, una caricatura lastimosa de la casi-inmovilidad de los primeros días de la vida, substrato sensible que ya no existe más que como un conjunto confuso del que surgirán accidentalmente unas cuantas formas, olores, sonidos... percibidos con más claridad. (p. 18)

Virilio advertia, específicament, d'una *visió dislèxica*, d'un *analfabetisme de la imatge* i insistia que les generacions més joves comprenien amb dificultat el que llegien, «porque son incapaces de re-presentárselo»: «Las palabras han terminado por no formar imágenes, puesto que, según los fotógrafos, los cineastas del cine mudo, los propagandistas y publicistas de principios de siglo, las imágenes al ser percibidas con gran rapidez debían reemplazar a las palabras: hoy, ya no tienen nada qué reemplazar» (p. 19). Virilio també alertava sobre la perillosa *industrialització de la visió*, que suposava:

La expansión de un auténtico mercado de la percepción sintética, con lo que eso supone de cuestiones éticas, y no solamente las de control y vigilancia, con el delirio de persecución que supone eso, sino sobre todo la cuestión filosófica de ese desdoblamiento del punto de vista, esa división de la percepción del entorno entre lo animado, el sujeto vivo, y lo inanimado, el objeto, la máquina de visión. (p. 77)

La pèrdua de sentit de la fotografia per la repetició dels *mass media* l'havia descrit també Susan Sontag (1977/2006) a *Sobre la Fotografia*. «Sufrir es una cosa; otra es convivir con las imágenes fotográficas del sufrimiento, no que no necesariamente fortifican la conciencia ni la capacidad de compasión. También pueden corromperlas» (p. 38), prevenia l'autora. L'exposició repetida de les imatges, sostenia l'autora, també provocava que l'esdeveniment perdés *realitat* o simplement fos anecdòtic, que ja no significués: «El impacto ante las atrocidades fotografiadas se desgasta con la repetición, tal como la sorpresa» (p. 38). Sontag creia que el catàleg vastíssim a què havíem estat sotmesos durant dècades havia configurat per a cadascú una familiaritat amb l'atrocitat, i havia tornat ordinari el que és horrible, fent-lo familiar, però forà i inevitable. «En la época de las primeras fotografías de los campos de concentración nazis, esas imágenes no eran triviales en absoluto. Después de treinta años quizás se haya llegado a un punto de saturación» (p. 39), advertia l'autora.

Perquè, tal com afirmava Sontag, el contingut ètic de les fotografies era massa fràgil. L'autora americana (2004) aprofundirà en aquesta intuïció a *Ante el Dolor de los Demás*, en què afirmarà que «ser espectador de calamidades que tienen lugar en otro país es una experiencia intrínseca de la modernidad, la ofrenda acumulativa de más

de siglo y medio de actividad de esos turistas especializados y profesionales llamados periodistas» (p. 28). Com més conflictes i violència, millor, encertava Sontag. I, malgrat tot, els *mass media* exercien aleshores censura davant de determinades imatges: «A menudo sus decisiones adoptan la forma de juicios sobre “el buen gusto”: un criterio siempre represivo cuando lo invocan instituciones» (p. 81).

Sontag també descrivia com la fotografia havia estat lligada, de la mateixa manera que ho ha estat el relat periodístic, a una *visió realista* que ha pretès redefinir el coneixement mitjançant la informació, però recordava que la majoria de persones empraven les fotografies, ja aleshores, pel seu valor emocional i ficcional. En la societat de masses i de xarxes, les fotografies no només eren una porció de temps, sinó d'espai, però quan Sontag escrivia el seu assaig s'adonava que en un món governat per imatges, «todas las fronteras (el “encuadre”) parecen arbitrarias» (p. 41) i vaticinava que «todo puede volverse discontinuo, todo puede separarse de lo demás» (p. 41). Alhora, l'assagista afirmava que la càmera dona una visió del món que nega la interrelació, perquè encapsula l'experiència en partícules inconnexes i independents:

El conocimiento obtenido mediante fotografías fijas siempre consistirá en una suerte de sentimentalismo, sea cínico o humanista. Será un conocimiento a precios de liquidación: un simulacro de conocimiento, un simulacro de sabiduría, como el acto de fotografiar es un simulacro de posesión, un simulacro de posesión. (p. 43)

Per a Sontag, l'omnipresència de les fotografies exerceix un efecte en la nostra sensibilitat ètica, que ens persuadeix que el món està més disponible del que ho està: «Es un consumismo estético al que hoy todos son adictos» (p. 43). I arribava a dir que el consumisme s'expandeix a causa del capitalisme:

Las sociedades industriales transforman a sus conciudadanos en yonquis a las imágenes; es la forma más irresistible de contaminación mental. El anhelo profundo de belleza, de un término al sondeo bajo la superficie, de una redención y celebración del cuerpo del mundo, todos estos elementos eróticos se afirman en el placer que nos brindan las fotografías. Pero también se expresan otros sentimientos menos liberadores.

No sería erróneo hablar de una compulsión a fotografiar: a transformar la experiencia misma en una manera de ver. (p. 43-44)

En el mateix sentit que Sontag, l'urbanista Philippe Petit confessava a Virilio (1997) que la paraula s'estava *perdent, relativitzant*, igual que les imatges. «Después de la relatividad, la velocidad es absoluta y supone un límite a la acción del hombre. La pérdida de la historia significa que la inmediatez del presente lleva al pasado y al futuro. De este modo, surge la posibilidad de una historia “hecha presente”, llamada actualidad o *news*» (p. 59), argumentava. Alhora, recordava que, en l'anomenada videosfera que descriu Debray, tots aquells que volien desenvolupar un treball històric seriós estaven obligats a utilitzar els *mass media*, els quals, això no obstant, exigien una tasca que ja no tenia res a veure amb la dels cronistes d'antuvi:

Las crónicas actuales son una materia predigerida en la que la información está desmenuzada al máximo. La historia se ha construido mediante discursos y mediante las memorias de individuos que habían sido testigo de ciertos acontecimientos. Ahora bien, hoy en día, los medios de comunicación ya no trabajan con discursos sino con *flashes* e imágenes. Se da, por tanto, una reducción de la historia a la imagen. (p. 59)

En ple capitalisme de la contenció, quan els telèfons mòbils han substituït les pantalles estàtiques de televisió, sabem quina és la culminació de la mirada que subjau en la videosfera *debraydiana*, i que s'expressa en el mite de la permacrisi. Podríem dir que el capitalisme de la contenció ha inaugurat una nova edat de la mirada, que en aquesta tesi anomenarem *criptosfera* (Veure la Taula 2 al final de l'apartat); i les imatges abismals són el seu triomf. A *Las Tres Eras de la Imagen*, José Luis Brea (2010), després de repassar la imatge com a matèria i la visió humana, s'entreté a descriure el procés de *fantasmització* que han patit les imatges. «Si, al decir lacaniano, lo Real es lo que vuelve, las imágenes electrónicas carecen de toda realidad, por falta de la menor voluntad de retorno. Ellas son el orden de *lo que no vuelve*, de lo que, digamos, no recorre el mundo “para quedarse”» (p. 67), sosté.

Les imatges abismals, descriu Brea, estan mancades de recursivitat, de constància, de sostenibilitat, són «imagen-tiempo», en

tant que són *instant*, i no representació: «Su ser es leve y efímero, puramente transistorio»; «sólo están en el mundo *yendóse*, desapareciendo» (p. 67). Com tot el que és espectral, afirma l'autor, sempre estan a punt d'abandonar l'espai en què compareixen; són imatges a penes temporals, incapaces de durar o romandre. I, precisament per aquesta condició efímera, desactiven la potència de l'esdeveniment, en tant que elles són esdeveniment incessant: «pura *presentación* —puro presente-continuo. Flujos incontenidos en los que nada se retiene o retorna —de fotograma a fotograma, de *frame* a *frame*—. Nada en efecto de identidad, de memoria de sí, de uno a otro (*frames*), sino una fluencia indómita que dice todo el poder» (p. 74). Tanmateix, de *frame* a *frame*, ja no mantenen ni tan sols una *seqüenciació*, com passava en la videosfera, cap relació causa-efecte amb la resta d'imatges. Per això, Brea sosté que aquestes imatges són memòries de l'oblit, *contramemòries*: «algo tan remoto que ya no puede recordarse, que ya probablemente no tenga sentido recordar» (p. 79):

Aquí las imágenes no están al servicio del rescate pasivo y la mera recuperación, sino entrando en un juego de re combinaciones —activado por el espectador, gestor del *output*— que da curso a nuevos fraseos, a una narrativa no lineal, hormigueante —bullente— y siempre imprevista. Aquí, y así, la memoria recuerda poco: es volátil y, en realidad, nada anamnésica. Al contrario, activamente amnésica, ella olvida casi a la misma velocidad a la que recuerda [...]. (p. 79)

En la criptosfera, que ens imposa el nou *règim digital*, «la febril voráGINE de las narrativas-luz recupera su condición caótica, desordenada, como una especie de oscuro magma primigenio donde todo se cruza con todo, *caosmos*» (p. 69), afirma Brea. Hi ha, en l'orbe algorítmic, una «*concurrència entrelazada de terminales* de emisión y lectura; un rizoma ovillado de pantallas infinitas» (p. 69). Els dispositius controlen els llançaments i aterratges de l'eixam reticular, de la malla mercurial. Per a Brea, l'orbe algorítmic fa possible el Matrix, on els sintetitzadors treballen en codi, amb algoritmes, i encara no *coneixen*, tot i que estan aprenent de mica en mica a interpretar: «Aquí nada se rige por analogía: nada vale como representación, nada pretende el parecido de nada, la similitud con la nada, nada aspira a la mimesis» (p. 81), afirma l'autor. I afegeix:

Imaginad ese mundo de electricidades nomádicas, superpoblado de imágenes, cruzado hasta la saturación por sus proyecciones catódicas, lanzadas en todas las direcciones. Imaginad un mundo en el que ellas se encuentran proliferando ilimitadamente, ubicuas, fugando como ondas expansivas en cada lugar y desde él hacia todo otro, superponiéndose ininterrumpidamente, plegadas y amontonadas hasta lo imposible. (p. 70).

En la criptosfera, el capitalismo de la contenci6 «es tal vez el mundo de las *mercancías desvanecidas*» (p. 71), tal com diu Brea; el món de les últimes coses, ara convertides en imatge:

Acaso ese mundo de fantasmagorías, de *espectáculo*, que predijo Debord como culminación de la apropiación capitalista del mundo al transfigurarse todo lo existente en la forma fetichizada de las mercancías, y cuando ellas llegaran a tal grado de acumulación que, *devenidas imagen*, saturarían cada rincón completo del mundo habitado —escaseado entonces en *tierras de nadie*. (p. 71)

Al contrari del que reflexiona Barthes (1980/1990) a *La Cámara Lúcida*, en què analitza les fotografies modernes i afirma que «la fotografía es contingencia pura» (p. 61), en aquest règim digital, les imatges són contingència continguda, estan retingudes, es toquen a través de les pantalles mòbils com un ocell dins de la gàbia, i han hagut d'aprimar-se fins a l'extrem, s'han fet «*infradelgadas*», assegura Brea, per cabre en un espai totalment saturat: «Su multiplicación habría acabado por ocupar la totalidad del “lugar” del mundo» (p. 71).

En aquesta hipersimulació, les imatges «alcanzarían *autonomía operativa*: serían sus propios mediadores, ya no actuarían como sustitutos-sucedáneos sino acaso, y únicamente, de sí mismas»; «ellas mismas serían los “productos” negociados por su *mediación*» (p. 72), encerta a dir Brea. D'aquesta manera, l'autor afirma que el desig ja no recorre la distància des del *phantasma* fins a l'objecte produït pel capital, la mercaderia, sinó que les imatges circulants són «desde, por y para —el *deseo*, en estado puro» (p. 72). I això, és clar, inaugura un règim que ja no respon a la promesa d'individualització *il·lustrada*, sinó a les multiplicitats: «Una totalidad intensiva que es, en tanto que

antiindividuo, una agregación masiva —de cantidades ilimitadas de información—» (p. 76). O cosa que és el mateix:

Cada una de ellas [las imágenes] es una *cualsea* que, siendo un uno entre muchos, es al mismo tiempo la totalidad posible de la serie vertida infinitas veces. Aquí nada limita esa potencia del número, no hay gasto en juego que sirva a voluntad alguna de escaseamiento [...]. Aquí lo simbólico se desliza ya, de lleno y al contrario, a los órdenes extendidos de una economía de la abundancia, de ilimitación [...]. No estaremos ya en el orden de la mera re-productividad, sino en otro de una productibilidad infinita que genera su contenido innumerablemente —y sin gasto alguno añadido—. (2010, p. 76)

Les imatges són tot el que hi ha, tot el que sembla, tota la malla mercurial, i aquesta hipersimulació ens aboca a l'automatisme psíquic, afirma Brea, en què ja no sabem diferenciar entre la vida de l'esperit i de la màquina: «Esto es una inteligencia que no es memoria» (p. 86). A conseqüència d'aquesta pèrdua d'horitzons, que accelera el temps fins a fer-lo inservible, que verticalitza la perspectiva i que ens fa sentir inestables, la imatge viatja, assegura Steyerl Hito (2014) a *Los Condenados de la Pantalla*, «a presión en lentas conexiones digitales, comprimida, reproducida, ripeada, remezclada, copiada y pegada en otros canales de distribución» (p. 33).

Es tracta, per a Hito, d'una «imatge pobre» que pot ser descarregada, compartida, reformatejada, reeditada... Aquesta imatge ha sacrificat la qualitat per l'accessibilitat massiva. La imatge és una «abstracción», una «idea visual en su propio devenir», que testimonia «la violenta dislocación» (p. 34) a què és sotmesa. Per això, la imatge ja no es defineix per la seva nitidesa, sinó per la seva resolució: les imatges abismals han sacrificat l'alta resolució, que «tiene más brillo e impacto, es más mimética y mágica, más escalofriante y seductora», per ser «ilícitas o degradadas» (p. 40), del tal forma que no han de seguir cap norma, només recorre el caos. «Su falta de resolución atestigua su reapropiación y desplazamiento» (p. 40), rebla Hito. I afegeix que la malla per on circulen les imatges abismals «constituyen así tanto una plataforma para un frágil nuevo interés común como un campo de batalla para las agendas comerciales y nacionales», en què es barregen obres artístiques i vídeos pornogràfics, dibuixos infantils i tortures en directe:

Esta vertiginosidad del contenido visual, el concepto-en-devenir de las imágenes, las ubica en el sentido de un giro informacional general, dentro de las economías del conocimiento que arrancan de su contexto a las imágenes y sus epígrafes lanzándolas al remolino de la constante desterritorización capitalista. (p. 44)

L'atenció que despertem les imatges abismals, la distracció que motiven, es basa «en la impresión antes que en la inmersión, en la intensidad antes que en la contemplación, en las vistas preliminares antes que en las versiones finales» (p. 45), resumeix Hito. Tanmateix, l'autora defensa que fins i tot aquestes *imatges pobres* poden construir aliances alternatives sota els corrents mediàtics comercials, poden servir per construir noves «relacions visuals». En aquest context en què les imatges circulen en eixam, es dispersen pel món digital i expressen temporalitats fracturades, com ens n'apropriem com a narradors en el periodisme?

Ara per ara, aquesta tasca censora és invisible, com narra el documental *The Cleaners* (Block i Riesewick, 2018), i l'exerceixen els anomenats «netejadors digitals», moderadors de continguts explotats laboralment a països com Filipines, que s'encarreguen d'eliminar imatges indesitjables a les xarxes socials: decapitacions, violacions, atemptats... L'impacte emocional a què són sotmeses aquestes persones, que han de visionar al voltant de 25.000 imatges al dia i han de decidir si *esborrar-les* o *ignorar-les*, és esfereïdor, i forma part de la infraestructura tenebrosa de la intel·ligència artificial que s'imposa planetàriament, com explica Crawford (2021), i que encarreguen plataformes com Google o Facebook. «Hay decenas de miles de personas haciendo esta labor, y se hace todo en secreto. Lo hace gente anónima que, en realidad, está tomando decisiones editoriales de la mayor importancia», alerten aquests treballadors invisibles, que es dediquen a *sanejar* les xarxes socials i *protegir* els usuaris, la majoria dels quals ho consideren com una tasca noble i digna, moral. Fins i tot en l'orbe algorítmic, no hi ha cap robot capaç de fer el que fan aquests netejadors.

A *La Furia de las Imágenes*, Joan Fontcuberta (2020) recorda que el denominador comú d'aquestes imatges abismals que han de ser classificades, emmagatzemades i contingudes perquè els usuaris puguin continuar elegint incessantment en les plataformes respon «a la noció de avalancha o frenesí, que pertenece al acervo más esencial de lo postfotográfico y que constituye otra metáfora del devenir hipermoderno» (p. 253). Fontcuberta sosté que les imatges se'ns

apareixen en la criptosfera en un flux constant, en una desfilada infinita, una energia que flueix sense aturador. Suzanne Paquet, com recull el fotògraf al seu assaig, ho defineix com una cascada, on les imatges s'entrellacen, s'imbriquen i fugen sense pausa, i cadascuna d'elles s'inscriu en la prolongació de les altres, permet que les altres existeixin, ens hi dona accés. «El fenómeno de los memes obedecería a esa misma lógica de cascada, procurando marcos activos de participación colectiva como un canto a la ocurrencia, la creatividad, lo absurdo, a lo irónico y a lo lúdico» (p. 254), argumenta Fontcuberta.

El fotògraf recorda que aquesta profusió d'imatges que dona forma a la hipersimulació va sorgir, precisament, en el capitalisme de la vigilància i de les aparences, que tot ho enregistrava, amb la tecnologia de reconeixement facial, els dispositius per satèl·lit o els drons. Però la cascada d'imatges abismals és sobretot l'última evolució d'aquest «*homo photographicus*» (p. 31) en què ens hem convertit en l'era del despotisme tecnohidràulic, en el capitalisme de la contenció: «Por primera vez todos somos productores y consumidores de imágenes, y el cúmulo simultáneo de estas circunstancias ha provocado una avalancha icónica casi infinita. La imagen ya no es una mediación con el mundo, sino su amalgama, cuando no su materia primera» (p. 32). Així ho apuntàvem al principi d'aquest apartat, quan miràvem de descriure com l'orbe algorítmic és, de fet, la matèria d'aquesta gàbia mercurial que ens embolcalla. Fontcuberta avisa que «atavesamos por tanto una era en la que las imágenes son comprendidas bajo la idea del exceso» (p. 32), en què la producció massiva ens fa addictes al disseny, en lloc d'emancipar-nos: «La idea del exceso de imágenes, que parece producir al mismo tiempo hipervisibilidad y voyerismo universal, esa aparente “epidemia de imágenes”» (p. 32).

El fotògraf també recorda que artistes com Harun Farocki o Antoni Muntadas fa anys que ens advertien dels riscos de les imatges abismals. «La postfotografía nos confronta a la imagen desmaterializada, y esa preeminencia de una información sin cuerpo hará de las imágenes entidades susceptibles de ser transmitidas y puestas en circulación en un flujo frenético e incesante» (p. 32-33), adverteix Fontcuberta, per a qui la postfotografia ens hauria de convidar a pensar la cultura que difonen i creen les imatges abismals. Així, per exemple, Fontcuberta explora com aquesta postfotografia afecta les identitats i apunta que la *selfie* és el símptoma més visible de la supremacia del narcisisme, de l'egotisme

mercurial que tot ho impregna, com veurem en el següent apartat. Tancats a la nostra bombolla mercurial, a què farem fotografies si no és a nosaltres mateixos? «El triunfo del ego sobre el eros» (p. 50), escriu l'autor, que abunda:

Pero en los *selfies* más comunes, la voluntad lúdica y autoexploración prevalece sobre la memoria. Tomarse fotos y mostrarlas en las redes sociales forma parte de los juegos de seducción y de los rituales de comunicación de las nuevas subculturas urbanas postfotográficas, de las que, pese a estar capitaneadas por jóvenes y adolescentes, muy pocos quedan al margen. (p. 50-51)

Fontcuberta subratlla que aquestes fotografies no són records, sinó missatges per enviar i intercanviar —missatges per distreure'ns i atreure'ns, afegim—: «Las fotos se convierten en puros gestos de comunicación cuya dimensión pandémica obedece a un amplio espectro de motivaciones» (p. 51). L'altra cara de les *selfies* són els reflectogrames, aquesta moda que Internet ha recuperat de fer-nos fotografies davant de miralls. El resultat d'ambdós fenòmens és «una infinitud de *reality shows* a escala individual» (p. 99), en què tot s'ofereix a una visió absoluta «y a todos nos guía el placer de mirar» (p. 99). La diferència entre la vigilància i la contenció l'assenyala el mateix Fontcuberta quan afirma que «se trataría de desproveer el mito del Gran Hermano de sus connotaciones centralizadas, autoritarias y represivas para, por el contrario, abrirlo a un sistema democrático, voluntario y participativo» (p. 99).

El que acostuma a donar versemblança a les imatges abismals, la manera que tenen de colonitzar-nos la ment, són els errors aparents, el soroll, els orbes que hi apareixen com volves de neu, però també els flaixos i altres *disrupcions* en les imatges. La fotografia, que està «trufada de equivocaciones, de fiascos y de infortunios», deriva en una estètica de la imperfecció, de les *fotos-escombraries*, de les tendències *trash*, que recullen instants *indecisius*, tal com els titlla Fontcuberta (p.

169). Per això la fascinació pel *glitch* i el *bug*⁴³, aquells instants *indecisius* en què sembla que l'orbe algorítmic falla:

La física newtoniana explicaba de forma plausible el comportamiento de la naturaleza; pero cuando dispusimos de instrumentos para aventurarnos en el espacio profundo o para jugar con las partículas subatómicas, cuando cambiamos los umbrales de percepción a lo inconmensurablemente grande o a lo inconmensurablemente pequeño, descubrimos que había fenómenos que se resistían a ser gobernados por esas leyes. Entonces inventamos la física cuántica y Einstein formuló la teoría de la relatividad. La masificación de imágenes ha trastocado las reglas de nuestra relación con ellas. Nos resulta urgente por tanto disponer de nuestra propia teoría cuántica de la imagen, si no queremos que sus efectos escapen a nuestro control. (p. 259-260)

Així és com Fontcuberta reconeix que, perquè la imatge constitueix l'espai comú humà, no podem permetre'ns el seu descontrol: «No podemos permitir que las imágenes se pongan furiosas y arrementan contra nosotros» (p. 260). Si abans les pantalles amansides regulaven l'ordenada circulació de la vida, diu Fontcuberta, «ahora corremos el riesgo de que estallen y su metralla fragmentada salga disparada en todas direcciones: la imagen es hoy ante todo un proyectil» (p. 260). Per què ens ataquen amb tanta fúria? Com recuperar la sobirania de les imatges? Per a Fontcuberta, l'humanisme és l'antídot contra les imatges abismals:

Para que haya creación que culmine en una obra, hace falta intención; para que haya intención, hace falta voluntad; para que haya voluntad, hace falta conciencia; y para que haya conciencia, hace falta humanidad. En consecuencia, cuando la postfotografía problematiza la autoría no interpela tanto a la teoría estética como a la filosofía de la conciencia y de la condición humana. ¿Es todavía la conciencia una prerrogativa humana? (2020, p. 72)

⁴³ Mentre que els *bugs* són errors de programació que ens impedeixen un bon funcionament a Internet, com quan no podem carregar les miniatures d'un enllaç a les xarxes socials o quan en els videojocs la imatge es congela, el *glitch* també és un error, però que no afecta al funcionament del programa i, tanmateix, genera aberracions en la imatge que ens fan gràcia i ens distreuen.

Efectivament, en l'orbe algorítmic del despotisme tecnohidràulic, la intel·ligència artificial és capaç de gestionar la memòria molt millor del que ho fan els humans, però una cosa és gestionar-la, i una altra és crear-la. «Y si la máquina no puede tener memoria, tampoco puede tener identidad: ésa sería su limitación y, desde una perspectiva religiosa, su condena» (p. 73), assenyala Fontcuberta (p. 73). Però, si la cultura digital transforma el que és humà, ho fa sobretot fent-nos creure que la memòria equival a accedir a la informació, a disposar de les dades. A més, no podem oblidar que, en la criptosfera, tal com recollim a la taula següent (Vegeu Taula 2), estem obligats a interpretar-nos sempre en la *interfície*, que no és mai un espai innocent, perquè ens exigeix esborrar i oblidar com ho fan les màquines. «La avalancha de imágenes seguirá avasallándonos y tal vez pronto nos planteemos la conveniencia de manejar *cámaras espirituales*» (p. 74), conclou. Així, afirma Fontcuberta, si la primera revolució digital va comportar el descrèdit d'un règim concret de *veritat*, ara, en el capitalisme de la contenció, li ha tocat el torn a la memòria.

Taula 2

De la Videosfera a la Criptosfera

L'imaginari	Videosfera (Post Audiovisual)	Criptosfera (Post Mòbil)
Principi	Règim visual	Règim digital
Eficàcia	Simulació	Hipersimulació
Relació amb l'individu	La imatge és visionada	La imatge és viralitzada
Modalitat d'existència	Virtual (La imatge és una percepció)	Metavèrsica (La imatge és pura presentació)
Referent crucial i Principi d'autoritat	L'executant (La màquina)	El contingent (La IA)
Font de llum	Elèctrica (de dins)	Cibernètica (de dins)
Meta i espera	Informació (i joc) La imatge és captada	Distracció (i entreteniment) La imatge és consumida
Context històric	De l'històric al tècnic (Temps puntual)	Del tècnic al fantàstic (Temps-instant)

L'imaginari	Videosfera (Post Audiovisual)	Criptosfera (Post Mòbil)
Deontologia	Ambient (gestió tecno-econòmica)	Interfície (gestió algorítmica)
Ideal i norma del treball	Jo produeixo (un esdeveniment) segons jo mateix (mode)	Jo executo (una elecció tiranitzada) segons el meu ego (estil)
Horitzó intemporal	L'actualitat (innovació) Immaterial (pantalla)	La immediatesa (disrupció) Espectral ^a (metavers)
Mode d'atribució	Espectacular = Logo, marca (De l'empresari a l'empresa)	Emocional = Jo-marca ^b (De l'emprenedor a la <i>start up</i>)
Fabricants organitzats en...	Xarxa → Professió	Cognitariat ^c → Influència
Objecte de culte	La novetat (Jo us sorprenç)	El desig i l'addicció (Jo us atrec/distrec)
Instància de govern	<i>Mass media</i> /Museus/Mercat	Plataformes
Continent d'origen o ciutat-pont	Amèrica - Nova York (Del modern al postmodern)	Global (Edat pòstuma) ^d
Continent d'origen o ciutat-pont	Privat-Públic: la reproducció	Íntim: la productibilitat infinita ^e (En cascada) ^f
Mode d'acumulació	Només la imatge	Després de la imatge
Aura	Lúdica (animació)	Distractiva (animalització) ^g
Tendència patològica	Esquizofrènia	Fatiga i depressió
Relacions mútues	La competència (econòmica)	La gratificació i la recompensa (per a l'enriquiment)

Nota. La taula s'inspira en la proposta de Debray (1994, p. 178). ^a Derrida (1995a, p. 12), Virilio (1997, p. 47) i Brea (2010, p. 71), ^b Sztulwark (López-Petit, 2014, p. 7), ^c Berardi (2003, p. 96), ^d Garcés (2017, p. 21), ^e Brea (2010, p. 76), ^f Fontcuberta (2020, p. 254), ^g Žižek (2014, p. 150).

3.2.4 *Captius Digital: l'Egotisme Mercurial*

Hem passat de l'eslògan «La revolució serà piulada»⁴⁴ al clixé «la Guerra TikTok»⁴⁵. I, entremig, ens hem adonat que les xarxes socials, que s'havien erigit durant la primera dècada del segle XXI com les eines per organitzar la resistència, agents de transformació i emancipació, una mena d'engranatge revolucionari per alliberar i enfortir les comunitats i els individus, no són les redemptores tecnològiques de la democràcia, sinó l'aparell executor d'un nou model capitalista, la plataforma, basat en la intel·ligència artificial i l'orbe algorítmic i que sosté el seu metarelat en el mite de la permacrisi, tal com hem detallat en l'apartat anterior. Amb la perspectiva actual, aquesta constatació ens sembla evident, però no és ingenu preguntar-se encara si el 15-M o l'Occupy Wall Street haguessin estat el mateix sense aquestes xarxes socials. Durant les protestes per enderrocar el govern d'Ahmadinejad, per exemple, els joves manifestants duïen *smartphones* amb què enregistraven i publicaven vídeos i el món s'ho mirava com si fos l'evidència que les noves tecnologies podien guiar una revolta contra els autoritarismes, però la Primavera Àrab (2010-2012) no va ser gaire més que una il·lusió que s'havia anat coent a Occident des de la caiguda del mur de Berlín.

Després de la Primavera Àrab, hi ha hagut altres moments en què això semblava possible: a Catalunya, durant l'organització ciutadana del Referèndum per la Independència del 2017 i les mobilitzacions multitudinàries anteriors i posteriors; o a Hong Kong, amb les protestes tecnològitzades del 2019 per exigir que es retirés el projecte de llei d'extradició a la Xina, que van desembocar en una causa en favor d'una *democràcia plena*. En tots dos casos, però, val a dir que, com també havia passat amb la gran majoria dels moviments socials del segle XXI, els processos van ser revertits i escapçats, amb més o menys violència,

⁴⁴ La proclama «La revolució serà piulada» va córrer com la pólvora entre els activistes i joves del Moviment dels Indignats (2011), que es va estendre per tota Europa, des de l'Estat espanyol fins a Grècia. L'eslògan es va emprar per mirar de comprendre altres revoltes populars, com la Revolució Verda (2009) o la Primavera Àrab (2010-2012).

⁴⁵ L'anomenada «Guerra TikTok» és una expressió que va fer fortuna arran de la invasió de Rússia a Ucraïna el febrer del 2022. El diari *The Guardian* (27 de febrer del 2022) va ser dels primers mitjans a emprar el terme en un reportatge en què repassava com els *influencers* d'un bàndol i de l'altre utilitzaven la xarxa social per fer propaganda de guerra. «WarTok» és un altre substantiu que s'ha fet servir per designar aquesta activitat propagandística que abans requeria en els *mass media*.

pel respectiu *statu quo*. Amb tot, és cert que aquesta confiança en el poder transformador que s'havia atribuït, per a bé i per a mal, a les xarxes l'havien ostentat fins fa només una desena d'anys els *mass media*. Serà, per tant, legítim preguntar-nos en aquesta tesi en quin lloc queda, en el capitalisme de la contenció, aquell poder emancipador del periodisme que proclamava que «La premsa és l'artilleria de la llibertat», com va exclamar Hans Dietrich Genscher, o que «El periodismo es libre o es una farsa», com va escriure Rodolfo Walsh (1957/2018) a *Operación Masacre*. Les dues són, sens dubte, observacions molt pròpies del segle XX.

Davant d'aquest canvi d'hegemonia, Morozov (2011) ens exigeix que recordem que el més important, en l'era de la comunicació blob, continua sent la lògica econòmica i la seva natura capitalista —com també ho era en els *mass media* gairebé des de la seva fundació—. Segons Morozov, correm el risc d'oblidar-ho, perquè Occident ha caigut en el que ell anomena la «Doctrina Google», una *ciberutopia* que venera la intel·ligència artificial com un Esperit Sant que ens permet dominar un món que, primer, cal evangelitzar, i enumera alguns dels episodis que expliquen com s'ha difós perillosament aquesta nova fe. El primer, quan Google va anunciar que es retiraria de la Xina a causa de la censura que patia, i la decisió va ser entesa i elogiada per governs de tot el món, Estats Units al capdavant, com un moviment en favor dels drets humans, en lloc de ser analitzada com una simple estratègia econòmica. El segon, quan Twitter, després de ser considerada la xarxa de la revolució iraniana, no es va voler sumar a la Global Network Initiative (GNI), un organisme internacional que aplega gegants com Google, Yahoo o Microsoft i que té per objectiu fer complir les lleis per la llibertat d'expressió i la privacitat. O, tercer, quan Facebook va seguir les passes de Twitter i també va rebutjar formar part de l'ens al·legant «falta de recursos». D'errors per un excés de fe en l'orbe algorítmic, escriu Morozov, se n'han comès molts: «It was a mistake to treat the Internet as a deterministic one-directional force for either global liberation or oppression, for cosmopolitanism or xenophobia. The reality is that the Internet will enable all of these forces —as well as many others— simultaneously» (p. 29).

Així mateix, Morozov considera que va ser un error creure que les mateixes tècniques digitals provocarien resultats semblants en països tan diferents com Iran, Bielorússia o Filipines; o que els adversaris

polítics d'Occident, com la Xina, no prendrien mesures censors contra aquestes xarxes socials o no sabrien crear-ne de pròpies amb la mateixa eficàcia, com ha passat, de fet, amb TikTok, la plataforma audiovisual d'origen xinès en mans de l'empresa ByteDance, amb un algorisme d'extracció de dades tan opac i una interfície tan viciada que el president Trump va voler-la prohibir als Estats Units i el govern de Joe Biden està revisant al mil·límetre. Com afirma Morozov, «most of the Western efforts to use the Internet in the fight against authoritarianism could best be described as trying to apply a poor cure to the wrong disease» (p. 31).

En certa manera, aquestes trampes de fe *ciberutòpiques* són les que expliquen l'auge i la caiguda d'una empresa com Cambridge Analytica, tal com radiografia el documental *The Great Hack [El Gran Hackeig]* (2019), una consultora de comunicació que prometia als partits i *lobbies* que la contractaven un domini tan gran de les macrodades, de la mà de Facebook, que podia modificar eleccions i debats polítics. La campanya electoral de Donald Trump o la del Brexit, totes dues el 2016, en són exemples clars. Cambridge Analytica va acabar condemnada pels tribunals, tant als Estats Units com al Regne Unit, però va ser Facebook qui va rebre multes estratosfèriques per haver venut dades de més de 87 milions d'usuaris sense el seu consentiment. Mentre l'Oficina del Comissionat d'Informació (ICO) britànic va multar Facebook amb 500.000 lliures, la Comissió Federal del Comerç dels Estats Units va imposar-li la multa més alta que s'ha posat mai per violar la privacitat dels consumidors, 5.000 milions de dòlars, més 100 milions de dòlars que va exigir la Comissió del Mercat de Valors⁴⁶. La sentència també obligava Facebook a crear un comitè independent, en què Mark Zuckerberg no tindria cap control, per analitzar la privacitat de la plataforma i fer els canvis pertinents. Tanmateix, els activistes d'Internet van considerar que la mesura no era prou estricta per impedir una altra manipulació massiva com la de Cambridge Analytica.

Per a Morozov, analitzar com el capitalisme de la vigilància va començar a practicar aquest *totalisme* de què parlen Duch i Chillón (2016) a Internet ens ha donat pistes valuoses per combatre'l. En el capitalisme de la contenció, també ens dona les claus per entendre com es van gestar les plataformes i les infraestructures de la intel·ligència

⁴⁶ Per ampliar informació sobre l'escàndol de Cambridge Analytica, a banda del documental *The Great Hack [El Gran Hackeig]* (2019), es pot consultar una cronologia publicada al *New York Times* (Confessore, 2018).

artificial i com ens tenen captius. L'autor apunta que el que ha permès aquesta nova escala de control és la tríada que conformen la descentralització, una fàcil encriptació i l'activisme digital *amateur*. I, malgrat que veu més defectes que virtuts, Morozov (2011) considera que sí que hi ha d'haver maneres de travessar la matriu que ens embolcalla:

The Internet hasn't changed the composition of this «trinity of authoritarianism», but it has brought significant changes to how each of these three activities is practiced. The decentralized nature of the Internet may have made comprehensive censorship much harder, but it may have also made propaganda more effective, as government messages can now be spread through undercover government-run blogs. The opportunity to cheaply encrypt their online communications may have made «professional» activists more secure, but the proliferation of Web 2.0 services —and especially social networking— has turned «amateur» activists into easier targets for surveillance. (p. 82)

Així mateix, Morozov alerta que l'abundància d'informació no condueix automàticament a la democratització ni alimenta el pensament crític; és més, entén que Internet, com que proporciona un entreteniment barat i fàcil d'aconseguir, fins i tot per als que viuen sota règims d'opressió o totalitarisme, pot fer «considerably harder to get people to care about politics at all» (p. 81) I avisa, en conseqüència, que Internet és una tecnologia *capritxosa*, que si bé pot afeblir un sistema de propaganda, també en pot magnificar el poder de submissió. Per això adverteix: «It's not all Google's fault. There is something about the Internet and its do-it-yourself *ethos* that invites an endless production of quick fixes» (p. 303). En la comunicació blob, hereva refinada de la comunicació de masses, l'Interaccionisme Simbòlic i la comunicació de xarxes, doncs, el veritable valor d'Internet és, sobretot, l'entreteniment que proporciona, i no la propagació d'idees crítiques —ni, de fet, de cap mena d'idea—. Morozov cita un estudi del 2007 que revela que el 80% dels joves xinesos enquestats i el 68% dels estatunidencs opinen que la tecnologia digital és una part essencial de la seva forma de viure:

While we thought the Internet might give us a generation of «digital renegades», it may have given us a generation of «digital captives», who know how to find comfort online, whatever the

political realities of the physical world. For these captives, online entertainment seems to be a much stronger attractor than reports documenting human rights abuses by their own governments (in this, they are much like their peers in the democratic West). (p. 70)

No en va Žižek (2014) argumenta que l'egotisme organitzat pel capitalisme que ens conté ha desfet l'esdeveniment com a construcció simbòlica emancipadora. El filòsof argumenta que hem passat de l'individualisme modern a un egotisme individualista que impregna les nostres societats en tant que ideologia capitalista, la qual ha anat pervertint l'*amour-de-soi* —l'amor cap un mateix— que, segons Rousseau, necessita qualsevol consciència civilitzada: «La misma realización del principio de subjetividad —el contrario radical de la animalidad— es lo que provoca la inversión de la subjetividad en animalidad» (p. 150). I afegeix: «Hoy en día pueden detectarse las huellas de este cambio por todas partes, especialmente en los países asiáticos que se están desarrollando muy rápido y donde el capitalismo ejerce un impacto brutal» (p. 151).

Seguint a Morozov, en aquesta tesi anem més enllà del concepte de xarxa, que ha quedat superat per la malla mercurial de la comunicació blob, en el capitalisme de la contenció, i ens preguntem com és aquest *ethos* que ens convida a una producció sense fi? Quins són els mecanismes pels quals la intel·ligència artificial està imposant, gràcies a les plataformes, un temps sense procés, un món hipersimulat i un orbe algorítmic? I, sobretot, com afecta tot plegat a la identitat dels individus i de les comunitats? Aquestes són algunes de les qüestions que ens plantejem a continuació, i que entenem que tenen relació amb les possibilitats d'una comunicació i un periodisme emancipadors.

Intel·ligència Artificial: Teologia de la Plataforma

El primer que va aconseguir fer-nos captius digitals va ser Google. Un dels seus fundadors, Larry Page, va tenir la pensada que Google havia de recollir la memòria col·lectiva més gran mai vista. Els motius que l'inspiraven eren semblants als que van dur a Diderot i D'Alembert a embarcar-se en el projecte de l'Enciclopèdia Francesa i a les fantasies que havia vaticinat H. G Wells a *Cerebro Mundial* (1938/2004). Però com es podia organitzar tot el coneixement del món en un sol cercador? Per a Wells, el cervell mundial havia de contenir tot

el que la humanitat havia après, però també el coneixement que va adquirint dia a dia. Amb un dispendi inaudit de recursos, el 2004 Google va començar a escanejar tots els llibres del món, biblioteca a biblioteca. La Biblioteca de Montserrat va ser una de les primeres a digitalitzar el seu fons. Altres s'hi van negar, com la Biblioteca Nacional de França, el director de la qual va intuir de seguida els riscos que comportaria que el patrimoni immaterial del poble francès quedés en mans d'una *start-up* americana.

«Si uno tuviera acceso a todo lo que se ha escrito, no un acceso teórico, sino acceso instantáneo a través del cerebro, eso cambiaría su percepción de sí mismo», endevinava Kevin Kelly, cofundador de *Wired*, al documental *Google and the World Brain* (Lewis, 2013). D'aleshores ençà, Google s'ha encarregat d'executar aquesta idea d'accés universal que va tenir Wells: va començar organitzant Internet i ha acabat comerciant amb les dades dels seus usuaris. L'objectiu últim —ho sabem ara— era nodrir la intel·ligència artificial⁴⁷ que es vanagloria de crear.

Però què n'hem de fer, de la informació que apleguen tots aquests llibres i webs continguts per Google, si no som capaços, no només d'abraçar-la sencera, sinó d'emprar-la perquè ens ajudi a interpretar i construir de bell nou el món? Quines conseqüències té que Google arribi a monopolitzar tot el coneixement de la humanitat i, per tant, impregni amb la seva ideologia tota interpretació del món possible? Si Google rastreja tot el que escrivim i llegim, som lliures o esclaus d'una certa idea de món? L'ambició de l'Enciclopèdia Francesa, que en els seus volums configurava tot el món possible, s'executa ara, en el capitalisme de la contenció, amb precisió matemàtica gràcies a les eines algorítmiques. «El problema es que Google actúa de intermediario en este proceso... y sus intereses y objetivos no son siempre transparentes», alertava Morozov (Lewis, 2013). Hi hem d'afegir, a més, el neguit que no només Google exerceix aquest control, sinó que ho fa qualsevol plataforma d'extracció massiva de dades.

Les sospites d'incompliment dels drets d'autoria entre directors de biblioteques, editorials i escriptors i un escaneig més que deficient basat en l'explotació de treballadors en grans naus d'arreu del planeta

⁴⁷ El projecte d'intel·ligència artificial és una de les matèries que Google treballa amb més exigència i fervor a través del programa *Grow with Google*, que proporciona recursos, guies i assessorament a empreses i governs, entre ells l'Estat espanyol, que desenvolupa les polítiques de la Secretaria per a la Digitalització i Intel·ligència Artificial del Ministeri de la Vicepresidència amb la col·laboració de l'empresa tecnològica.

van dur Google als tribunals. Tanmateix, molts anys i litigis després, l'acord que l'empresa emergent va signar amb l'Associació Americana d'Autors va causar estupor: la *start-up* no només es va apropiari de la distribució digital dels llibres orfes —totes aquelles obres que estan descatalogades—, motiu pel qual companyies com Amazon van reclamar una porció del pastís que ara es reparteixen, sinó que no hi ha cap pacte que protegeixi la privacitat dels lectors. Què se'n fa de les eleccions tiranitzades a Google Books? I a Amazon? La fascinació per acumular dades, per concentrar més i més poder és, segons Jaron Lanier (2018), celebrada i compartida per totes les companyies sorgides a Silicon Valley, i pels professionals d'alt rang que hi treballen. Tant hi fa que es dediquin a les noves finances amb criptomoneda, a l'espionatge governamental, a les assegurances o a la salut. Des de la crisi econòmica del 2008, els experts descriuen com s'ha anat gestant un nou model econòmic, que en aquesta tesi hem anomenat capitalisme de la contenció.

Tal com radiografia Nick Srnicek (2018) a *Capitalismo de Plataformas*, continuem vivint en una societat capitalista, en què la competència empresarial i l'enriquiment expliquen tot el món possible, sí, però l'autor recorda que a partir dels anys setanta del segle XX es gesta el gran canvi en les condicions generals de l'economia i del treball que vivim avui dia: ens vam anar allunyant del treball per a tota la vida i de les grans empreses estatals fins a arribar, de mica en mica, a la flexibilització de les jornades i als negocis emergents finançats amb la inversió desenfrenada del capital risc. Srnicek traça un recorregut que ens és familiar:

Durante los años 1990 se dispuso una revolución tecnológica cuando las finanzas crearon una burbuja en la nueva industria de Internet que condujo a enormes inversiones en el ambiente que se había generado. Este fenómeno también anunció un giro hacia un nuevo modelo de crecimiento: América estaba definitivamente abandonando su base manufacturera y estaba volteando hacia un keynesianismo financiero como la mejor opción viable. Este nuevo modelo de crecimiento llevó a la burbuja del sector inmobiliario de principios del siglo XXI y ha dirigido la respuesta a la crisis de 2008. Plagados de preocupaciones globales acerca de la deuda pública, los gobiernos se volcaron a la política monetaria para aliviar las condiciones económicas. Esto, combinado con aumentos de

ahorros corporativos y con la expansión de paraísos fiscales, dejó libre un gran exceso de efectivo, que ha estado buscando tasas de inversión decentes en un mundo de bajas tasas de interés. (p. 37)

Efectivament, tal com resumeix l'autor, el món globalitzat ha passat d'un capitalisme basat en l'economia mecanitzada a «una economía cognitiva, o informacional, o inmaterial, o de conocimiento» (p. 40). A partir del 2008, aquesta economia de la informació cristal·litza en el que els economistes han anomenat la *cuarta revolución industrial*, en què proliferen les noves tecnologies, noves formes d'organització empresarial, nous models d'explotació i de treball i nous mercats. Això explica, segons Srnicek, que el mateix procés laboral sigui cada vegada més immaterial i la classe treballadora clàssica sigui substituïda pel *cognitariat* (Berardi, 2003). Alhora, aquesta revolució industrial, en lloc de produir productes utilitaris a escala planetària, ha comercialitzat amb èxit *pseudoconeixements*, *pseudocontinguts* i *pseudoafectes* i tot un seguit de *gadgets* i *commodities*. «En el siglo XXI el capitalismo avanzado se centra en la extracción y uso de un particular de materia prima: los datos», avisa Srnicek (p. 41), i afegeix:

La mayor parte de los datos precisa limpieza y se la deben organizar en formatos estandarizados para que sean utilizables. Del mismo modo, generar los algoritmos apropiados puede implicar ingresar manualmente secuencias de aprendizaje en un sistema. En conjunto, esto significa que la recopilación de datos al día de hoy depende de una vasta infraestructura para detectar, grabar y analizar. ¿Qué es lo que se graba? Dicho de una manera simple, deberíamos considerar que los datos son la materia prima que debe ser extraída y las actividades de los usuarios, la fuente natural de esta materia prima. Al igual que el petróleo, los datos son un material que se extrae, se refina y se usa de distintas maneras. (p. 42)

En les alhors del capitalisme de la contenció, el model de negoci que ha emergit d'aquesta indústria de la informació i la vigilància és un nou i poderós tipus de companyia: la plataforma. N'hi ha de tecnològiques com Google, Facebook i Amazon, *start-ups* dinàmiques com Airbnb o Uber, empreses industrials com Siemens o agrícoles com

Monsanto. «Las plataformas son infraestructuras digitales que permiten que dos o más grupos interactúen», resumeix Srnicek (p. 45), i detalla que hi ha quatre característiques que les fan indestructiblement úniques (p. 46-49): primer, que gairebé sempre permeten crear els seus productes, serveis i espais de transacció propis; segon, que es basen en els «efectes de xarxa» —no oblidem que la comunicació blob és la suma de la comunicació de masses i de xarxes amb l'Interaccionisme Simbòlic—, és a dir, com més usuaris les emprin més poderoses són i més dades poden extraure; tercer, que per ampliar la bossa d'usuaris, desenvolupen tot de subvencions creuades de subscripció; i quatre, que es dissenyen perquè siguin atractives per a tota mena d'usuaris i per enganxar-los hores i hores en la seva interfície. Srnicek distingeix entre diverses menes de plataformes: les publicitàries, de núvol, industrials, de productes i austeres, però assenyalava que les que han agafat avantatge a la resta són les publicitàries.

Per entendre les mitologies que sostenen les plataformes són interessants les reflexions que desplega Kate Crawford a *Atlas of AI* (2021). Crawford comença explicant la història de Hans l'Intel·ligent, un cavall domesticat pel professor de matemàtiques Wilhelm von Osten que es va convertir en una celebritat a principis del segle XX, perquè era capaç de resoldre tota mena de càlculs matemàtics complexos. Ningú no entenia com von Osten s'ho havia fet per ensenyar el cavall que no fallava mai, fins que el psicòleg i filòsof Carl Stumpf i el seu ajudant, Oskar Pfungst, van voler investigar la intel·ligència meravellosa de l'animal. Stumpf i Pfungst li van fer desenes de preguntes en situacions diferents, amb von Osten present o sense ell, i només van saber concloure que el cavall havia estat educat com un infant a la primària. No va ser fins anys després que Stumpf va recuperar el cas i es va adonar que no és que el cavall calculés els problemes matemàtics amb exactitud, sinó que assenyalava la solució correcta per l'expressió dels seus examinadors. Les solucions de Hans l'Intel·ligent estaven escrites al rostre d'aquells que l'observaven; l'animal havia après a interpretar la gestualitat, la sorpresa i l'expectativa dels humans. Tant és així que va acabar donant nom a un terme en psicologia, l'*efecte Hans l'Intel·ligent*, per descriure la influència no intencional que els examinadors exerceixen sobre els seus examinats. Crawford alerta que estem interpretant les capacitats de la intel·ligència artificial i les plataformes amb la mateixa ingenuïtat que aleshores:

The first myth is that nonhuman systems (be it computers or horses) are analogues for human minds. This perspective assumes that with sufficient training, or enough resources, humanlike intelligence can be created from scratch, without addressing the fundamental ways in which humans are embodied, relational, and set within wider ecologies. The second myth is that intelligence is something that exists independently, as though it were natural and distinct from social, cultural, historical, and political forces. In fact, the concept of intelligence has done inordinate harm over centuries and has been used to justify relations of domination from slavery to eugenics. (p. 5)

Aquestes mitologies, afirma Crawford, estan tan arrelades en el camp de la intel·ligència artificial, des d'Alan Turing fins a John von Neumann, passant per Marvin Minsky, que els científics i tecnòlegs que treballen amb sistemes de processament de dades es pensen de veritat que poden crear una màquina que aprengui com ho fa un infant. Tanmateix, el món de la intel·ligència artificial és molt més complex que això, sosté Crawford, i ens obliga a reflexionar i repensar els processos culturals, socials, polítics i econòmics del nostre temps, els quals defineixen de manera parcial i interessada què és ser intel·ligent:

If AI is defined by consumer brands for corporate infrastructure, then marketing and advertising have predetermined the horizon. If AI systems are seen as more reliable or rational than any human expert, able to take the “best possible action,” then it suggests that they should be trusted to make high-stakes decisions in health, education, and criminal justice. (p. 8)

I afegeix que, quan en el focus dels científics només hi ha la millora de les tècniques algorítmiques, l'únic que interessa a la indústria és el *progrés tecnològic*, i no els costos que té per a les comunitats i per al planeta. Crawford argumenta que, en definitiva, la intel·ligència artificial s'encarna en infraestructures logístiques i històriques per al control social, i que els sistemes intel·ligents no són ni autònoms ni racionals ni capaços de discernir res sense un entrenament extensiu i computacional que, al capdavall, respon a un conjunt de regles de gratificació i recompensa ben definides per unes noves classes dominants

amb uns interessos econòmics particulars. «And due to the capital required to build AI at scale and the ways of seeing that it optimizes AI systems are ultimately designed to serve existing dominant interests. In this sense, artificial intelligence is a registry of power» (p. 8).

Per a Crawford la intel·ligència artificial no s'ha de confondre amb el llenguatge computacional, sinó que és una infraestructura, una indústria, una forma d'exercir poder, una manera de veure el món i la manifestació d'un capital molt ben organitzat i sostingut per sistemes vastíssims d'extracció de dades, logístics i de subministraments que embolcallen ja tot el planeta. La promiscuïtat de la intel·ligència artificial és tal que Crawford proposa que emprem el terme tant per parlar dels dispositius de consum, com l'Amazon Echo⁴⁸, fins als sistemes de processament de dades o els documents tècnics inabastables de les empreses tecnològiques d'arreu del planeta:

Simply put, artificial intelligence is now a player in the shaping of knowledge, communication, and power. These reconfigurations are occurring at the level of epistemology, principles of justice, social organization, political expression, culture, understandings of human bodies, subjectivities, and identities: what we are and what we can be. But we can go further. Artificial intelligence, in the process of remapping and intervening in the world, is politics by other means —although rarely acknowledged as such. These politics are driven by the Great Houses of AI, which consist of the half-dozen or so companies that dominate large-scale planetary computation. (2021, p. 20)

Aquesta dominació, com expliquen tant Crawford com Jenny Odell a *Cómo no hacer nada* (2021), es basa en la mineria i l'extractivisme clàssic en un sentit literal, per l'impacte mediambiental que amaga la Internet de les coses; i en un sentit metafòric, per la manera com programadors i enginyers treballen les dades. Els desolats paisatges i les comunitats devastades de Califòrnia, asseguren tant

⁴⁸ Crawford i Joler tenen un projecte curatorial (7 de setembre del 2018), finançat per l'AI Now Institute de la Universitat de Nova York, en què radiografien l'anatomia de l'Amazon Echo i els seus efectes en el treball, les dades i el planeta, que exemplifica bé com aquests nous *gadgets* tecnològics són el resultat d'una infraestructura d'explotació sovint invisible, en què l'orbe algorítmic no és res més que una eina al seu servei.

Crawford com Odell, en són bona mostra del que ja està passant a escala planetària. «The cloud is the backbone of the artificial intelligence industry, and it's made of rocks and lithium brine and crude oil» (Crawford, 2021, p. 31).

Més enllà de l'impacte mediambiental que la tecnologia encobreix amb dispositius de tota mena, Crawford recorda que les arquitectures de dades que avui dia s'empren s'inspiren, en part, en les teories eugenèsiques del científic anglès Karl Pearson, el mentor del qual era Sir Francis Galton, que creia que l'estadística podia ser el primer pas per a una millor selecció i *neteja* de l'espècie. Des d'aquesta perspectiva terriblement racista i patriarcal, assenyala Crawford, es desenvolupen al llarg del segle XX la computació algorítmica, l'estadística computacional i la intel·ligència artificial. «Advanced computation is rarely considered in terms of carbon footprints, fossil fuels, and pollution; metaphors like “the cloud” imply something floating and delicate within a natural, green industry» (p. 41). I tot aquest control s'oculta, assegura Crawford, sota el *mite de la tecnologia neta*.

És Lanier (2018), que va treballar durant anys per a aquesta indústria de la vigilància que, en sofisticar-se, ens conté amb tanta violència, qui millor descriu com opera tota la infraestructura algorítmica de la intel·ligència artificial en la identitat dels individus i les comunitats, i quins són els mecanismes conductistes que les plataformes han engegat. Lanier es pregunta com podem continuar sent lliures en un món que ens vigila constantment, on els algorismes ens menen en un sentit o en un altre segons els interessos d'unes empreses que són les més riques de la història de la humanitat, uns negocis «que no tienen otra manera de ganar dinero más que consiguiendo que les paguen por modificar nuestro comportamiento» (p. 14) —mitjançant les nostres eleccions tiranitzades, afegim—.

Lanier alerta que «ahora todo aquel que está presente en las redes sociales recibe estímulos que se ajustan de manera individual y continua, sin descanso, siempre que se use el teléfono móvil», és a dir, que «lo que en otra época podría haberse llamado “publicidad” ahora debe entenderse como modificación continua de la conducta a una escala colosal» (p. 19). D'aquesta manera, l'autor alerta que, amb els fonaments del conductisme, les plataformes socials han desenvolupat un mecanisme d'*ensinistrament* massiu, una vigilància generalitzada i una manipulació subtil i constant, de la qual la gran majoria de persones no

en som prou conscients. Lanier anomena aquestes plataformes socials «imperios de modificación de la conducta» (p. 20), i denuncia que empresonen els usuaris dins de la gàbia mercurial amb xuts de dopamina molt ben subministrats, tal com va admetre el primer president de Facebook, Sean Parker, mitjançant el que els programadors anomenen «bucle de retroalimentación de validación social» (p. 20).

El que és més greu, segons Lanier, és que el mateix Parker va acceptar penedit que tots els creadors de les xarxes socials, com Zuckerberg de Meta o Systrom d'Instagram, eren ben conscients del conductisme a què abocaven els individus i les comunitats a través d'aquestes plataformes i, malgrat tot, les van continuar engegant. Per abonar els seus arguments, l'autor no s'està d'esmentar com l'exvicepresident de creixement d'usuaris de Facebook, Chamath Palihapitiya, va reconèixer que aquests bucles de retroalimentació a base de dopamina estaven destruint les maneres com es teixeixen les nostres societats: «Ni debate público civilizado ni cooperación: desinformación, afirmaciones engañosas», apuntava Palihapitiya, que l'única solució que ha trobat per combatre la contenció a què som sotmesos ha estat abandonar aquestes eines de conducció massiva.

Lanier descriu amb precisió com les tècniques conductistes s'arrelen en tot un seguit de mecanismes d'addicció, el més essencial dels quals és l'obtenció de recompenses. En els aparells electrònics, aquestes recompenses s'han encarnat en símbols i imatges estimulants fins a l'extrem, com passa en el videojoc Candy Crush, en què els premis són uns caramels brillants i golosos que és impossible no desitjar. Al mateix temps, però, s'utilitzen els càstigs com a reforços negatius per amplificar aquests patrons addictius. «Así como la zanahoria y el palo funcionan conjuntamente, las reacciones desagradables pueden desempeñar un papel tan importante como las agradables» (p. 25), justifica Lanier. Aquest procés d'atracció per recompenses i càstigs a Silicon Valley es coneix com a *captació* o *engagement*, i perquè sigui encara més efectiu, cal que les reaccions positives i negatives tinguin un component aleatori, imprevisible: aquesta arbitrarietat, que desperta en nosaltres una fascinació atàbica pel misteri, s'assoleix perquè els algoritmes solen ser adaptatius, és a dir, que efectuen canvis sobre si mateixos continuament, tal com detalla Parisi (2013), per obtenir, així, resultats més seductors, més rendibles i, de vegades, fins i tot, imprevistos. De fet, Lanier explica que, des d'un punt de vista

empresarial, els càstigs són sovint més efectius que les recompenses, perquè les emocions negatives desborden l'enteniment amb més facilitat i ens embriaguen durant més temps. Per això, l'algoritme hi veu més oportunitats de prosperar.

Els dissenyadors de les plataformes socials no van dissenyar aquesta arquitectura algorítmica del no-res; es van inspirar en les empreses de videopòquer i altres escurabutxaques digitals, les primeres a implementar els mecanismes d'addicció, i hi van afegir un component que causa més compulsió: la pressió social. Ho narra Orlowski (2020) amb testimonis de primera mà al documental *The Social Dilemma*: precisament perquè necessitem explicar-nos col·lectivament, ens és més difícil abandonar unes plataformes on hi és tothom que coneixem i admirem. «Las personas son particularmente sensibles al estatus, la opinión y la competición social [...] En las redes sociales, la manipulación de las emociones sociales ha sido la manera más fácil de generar recompensas y castigos» (2018, p. 29), argumenta Lanier. A més, l'autor recorda les reflexions d'autors com Maslow, que ens han advertit que el conductisme no millora en absolut la creativitat i, per tant, no transforma la societat de forma propositiva: les plataformes són eficients i còmodes, però no suposen cap repte intel·lectual, ni desperten la curiositat o la imaginació.

D'una manera similar, Marta Peirano (2019) exposa els mecanismes d'ensinistrament a què som sotmesos a partir de l'exemple de la *Caixa de Skinner*, l'experiment que el psicòleg B. F. Skinner va dur a terme per aconseguir que un ratolí tancat dins d'una caixa aprengués a moure una palanca per tal d'obtenir menjar mitjançant un mecanisme de *persuasió* après en tres actes: reclam, acció i recompensa. «El refuerzo de intervalo variable le había generado un hábito. O peor: una adicción. La personalidad es el total de nuestros hábitos» (p. 25). Tota l'arquitectura algorítmica de les plataformes es basa, doncs, en l'experiment de la *Caixa de Skinner* o, tal com resumeix Peirano, en una suma de psicologia, economia, neurologia, estadística i computació (p. 28) que posa en marxa constantment mecanismes de *reciprocitat*.

Així és com, a partir de les investigacions de Skinner, el tecnòleg B. J. Fogg va establir un model de comportament —el Fogg Behaviour Model (FBM)— que ha fet fortuna entre plataformes com Yahoo, eBay, Netflix, LinkedIn, PayPal i Facebook. El model demostra com, per forjar un hàbit de manera efectiva, cal que passin tres coses

ahora: motivació, habilitat i senyal: «El sujeto tiene que querer hacerlo, tiene que poder hacerlo y tiene que haber algo en su camino que le impulse a hacerlo» (p. 30), resumeix Peirano. Fogg enumera, fins i tot, les tres classes de motivació que són essencials perquè el mecanisme funcioni: la sensació, sigui de plaer o dolor; l'anticipació, és a dir, l'esperança o la por que hi projectem; i la pertinença, sigui acceptació o rebuig social. Per això, cal que la interfície activi algun tipus de desencadenant o *trigger*: l'avís que t'informa que has rebut un M'agrada, una sol·licitud d'amistat, un retuit, un missatge privat, un mail... Les aplicacions de mòbil en van plenes, de notificacions i senyals, i tota aquesta amalgama de trucs de captació tan ben dissenyada a la cerca de *feedback* és el que es coneix com a *dark design*.

«Las emociones son la herramienta especial de las redes sociales, y la afilan todo lo que pueden en su laboratorio de miles de millones de cobayas humanos» (p. 47), alerta Peirano. Els algoritmes, exposa, estableixen correlacions entre les diverses dades d'una mateixa persona i entre les d'altres persones. Aquestes dades són les que es mesuren, es contenen i classifiquen per millorar la predictibilitat, de manera que la predicció s'optimitza més i més mitjançant un procés de *retroalimentació adaptativa*. A més, els algoritmes decideixen el que cada persona experimenta a través dels seus dispositius, el que s'anomena *fil de contingut* o *personalització*: «Un algoritmo es un conjunto de instrucciones diseñadas para resolver un problema concreto. Pero cuando los algoritmos son opacos, ya no sabemos cuál es el problema que intentan resolver» (p. 132). Peirano ho resumeix de la següent manera a partir de l'exemple de Facebook, que no és un cas aïllat ni molt menys, sinó la norma que uneix tota la indústria de l'atenció:

El objetivo de Facebook es convertir a cada persona viva en una celda de su base de datos, para poder llenarla de información. Su política es acumular la mayor cantidad posible de esa información para vendérsela al mejor postor. Somos el producto. Pero la política de sus dos mil doscientos millones de usuarios ha sido aceptarlo. No la banalidad del mal sino la banalidad de la comodidad del mal». (p. 22)

Tots aquests simulacres d'interdependència i intersubjectivitat, que no són més que experiments d'interacció més o menys exitosos, han estat impulsats per grans plataformes privades, que han instaurat un

monopoli global, o un monopsoni, tal com proposa Lanier, en què tan sols existeix un únic comprador: «Las plataformas iOS y Android de teléfonos inteligentes constituyen un duopolio, porque en la práctica son los únicos canales de distribución de las aplicaciones para móviles, pero también cabría afirmar que son un duopsonio, porque cualquier dinero que fluya hacia las aplicaciones debe pasar a través de ellas» (p. 173). Aquest monopsoni afecta sobretot el lliure arbitri i ens converteix, segons Lanier, en zombis: «Así pues, el problema no es la modificación de la conducta en sí misma. El problema es la incesante, robótica y, en última instancia, absurda modificación de la conducta al servicio de manipuladores ocultos y algoritmos indiferentes» (p. 38).

Per a Lanier, tot es perverteix quan l'addicció s'aviva per sostenir un model de negoci, l'incentiu del qual només consisteix a trobar nous clients disposats a pagar per modificar el comportament i les eleccions dels altres. «Esta modificación de nuestra conducta se ha transformado en un producto, uno particularmente “seductor” no solo para los usuarios, sino también para los clientes/manipuladores, quienes temen que, si no pagan las sumas correspondientes, se queden fuera de juego» (p. 42). En resum, el problema no és tant la tecnologia com el model de negoci que la sosté: «La tecnología era el último “dios que no fracasó”, el último bastión del optimismo. No podemos permitirnos tirarlo todo por la borda» (p. 43).

I és precisament aquest model econòmic, aquesta intel·ligència artificial entesa com a infraestructura d'explotació planetària, el que privatitza l'esfera pública com no s'havia vist mai. Peirano narra la magnitud de la tragèdia quan relata com la Xina s'ha erigit des del 2020 en la primera dictadura digital (p. 125-127). Amb aquesta privatització, argumenta Lanier (2018), «la comunicación y la cultura se vuelven insignificantes, superficiales y predictibles» (p. 85) i així és com ens veiem abocats a un procés inexorable de *despersonalització*: «Convertirse en un número es estar explícitamente sometido a un sistema» (p. 85). Aquesta teologia de la plataforma engreixa els *filtres bombolla* (Pariser, 2011) i la *visió en túnel*, amb què les nostres opinions només es veuen reforçades, i imposa la insensibilitat social i l'economia de l'atenció. Així és com els individus i les comunitats pateixen una sensació aguditzada d'aïllament. «Parece que los adictos a las redes sociales tienen una predisposición a la anhedonia crónica» (p. 105), resol Lanier; tenen una incapacitat per gaudir de la vida quan no poden

consumir allò que els fa addictes. «INCORDIO me situa en una posició subordinada: es estructuralmente humillante» (p. 106), conclou l'autor.

Addicció, polarització i virtualització de l'experiència i de la identitat són la tríada que explica com hem cedit, de mica en mica, la creació i difusió de discursos simbòlics a les plataformes. «La estrella de Internet destaca como la versión limpia de la estrella mediática, porque no está sometida a los intereses mediáticos o económicos y ha sido elegida de manera democrática, por el pueblo desinteresado. Son estrellas auténticas que florecen sin dinero ni padrinos, iluminadas por la luz deslumbrante de su propio genio incontestable» (p. 189), ironitza Peirano. A diferència dels *mass media*, les noves plataformes ofereixen una lectura precisa de cada contribució: nombre de visites, reproduccions, impacte de la publicitat... L'algoritme assegura l'èxit, és a dir, la *viralitat*.

Absència i Presència Més Enllà del Mirall Negre

«En l'era de les xarxes socials, el nostre ego és també un projecte», sentència Ofèlia Carbonell (2021) en una crítica a *Núvol.com* sobre el disc *Motomami* de Rosalía. La *influencer* sosté que la cantant ha compost un àlbum que els fans s'escolten com quan miren embadalits els perfils de TikTok dels seus ídols, entre vídeos de gatets, noies ucraïneses que retransmeten la invasió russa d'Ucraïna, tutorials de maquillatge i coreografies impossibles. En la hipersimulació, Rosalía porta el seu projecte d'ego fins a les últimes conseqüències. Carbonell sentència: «L'autenticitat va morir el dia que vam aprendre a socialitzar a internet i vam deixar d'imaginar».

I sí, en l'era de la comunicació blob i la cultura de la contenció, l'ego és un projecte. Però al servei de què o de qui? En aquesta tesi, agafem la definició d'ego per la banda que més crema: no l'entendem com el pronom que designa la primera persona del singular —jo—, ni com la instància psíquica freudiana que ens uneix amb l'enfora; l'entendem com ho entén el comú de la gent en to col·loquial, com una distorsió de l'autoestima, com una perversió de l'*amour-de-soi*. Tal com assenyala Žižek (2014, p. 150), vivim en un egotisme individualista que ens animalitza. Sadin ho anomena l'era de l'individu tirà (2022) o humanitat augmentada (2017). Nosaltres preferim anomenar-ho *egotisme mercurial*.

Perquè ens fem una idea de com de captius digitals som, recuperem de nou les reflexions de Peirano (2019), que recull les conclusions d'un estudi del Counterpoint Research, que constata que els usuaris passen una mitjana de tres hores i mitja al dia mirant la petita pantalla del mòbil. «El 50 por ciento pasa cinco horas, y uno de cada cuatro usuarios ¡pasa un total de siete horas mirando su móvil! A estos últimos, la industria los llama superusuarios. Sospecho que sus familias, parejas, amigos y mascotas probablemente tienen otro nombre para eso» (p. 20). La gran majoria del temps que dediquem a mirar el mòbil estem fent servir aplicacions; la resta, mirem pàgines webs; i un usuari promig inverteix unes dues hores i quinze minuts al dia a les xarxes socials.

I tot aquest temps els passem entre els quaranta i els setanta centímetres: la distància entre nosaltres i el mòbil és íntima i acollidora, potser el més gran avenç de la tecnologia dels darrers cinquanta anys. Precisament, Sadin (2017) narra com la telefonia mòbil ha permès «una comunicació ubicua, sin atadura con ningún sitio fijo» (p. 52), que ens condueix a una nova corporeïtat, no mitjançant l'ús públic i privat dels aparells, sinó afavorint relacions íntimes lluny de les liturgies impostades de la llar o de l'oficina:

Concedió a cada ser un radio de autonomía acrecentado aún más por su aptitud para estar indefinidamente vinculado con otros a través de la palabra. La llegada del «artefacto exclusivo» disolvió la necesidad histórica de compartir instrumentos comunes en el círculo familiar o profesional, en beneficio de un nuevo tipo de relación entre objeto y usuario únicos, «destinados» exclusivamente el uno al otro. (p. 52)

La màgia de la tecnologia digital, que ha exaltat la miniaturització i la *portabilitat*, ha estat clau en aquest procés d'individualització extrema, en l'egotisme mercurial. Per això, escriu Jia Tolentino (2020), la bogeria que perpetua Internet és «la locura que conforma ese diseño arquitectónico que ubica la identidad personal en el centro del universo» (p. 29). Des del lloc d'observació global que és Internet obtenim una panoràmica del món sencer i complet i és talment com si ens haguessin entregat uns prismàtics «que convirtiesen todo lo que vemos en un reflejo de nosotros mismos» (p. 29). Fins que, com remarca Tolentino, «gracias a las redes sociales, mucha gente no tarda

en entender toda la información nueva como una especie de comentario directo sobre quiénes son» (p. 29).

Amb aquesta expansió individualitzadora d'Internet i dels mòbils intel·ligents, es confirma l'adveniment del *cos-interfície*, que «instaura otras cualidades de manipulación, que puede ser activado por comando táctil o vocal, y que muy pronto será *capaz* de interpretar las expresiones faciales y los deseos del usuario» (Sadin, 2017, p. 56). La biomètrica és ja una realitat i els *smartphones* són el primer objecte que ha generalitzat l'univers metàvèrsic, la *hipersimulació*. Per a Sadin, aquesta revolució digital no ha consistit, com se sol afirmar, a *comunicar-se* millor, sinó a delegar-ho tot en la tècnica per dotar els individus d'una subjectivitat ampliada, «continuamente secundada por protocolos deductivos dentro de un entorno que magnifica las virtudes de la oferta ajustada e hiperindividualizada en extremo» (p. 60).

Així ha nascut una humanitat interconnectada i hipermòbil que, d'ara endavant, s'*hibridarà* amb sistemes que orienten i decideixen comportaments col·lectius i individuals mitjançant la predicció i la contenció de les eleccions tiranitzades. «Es una vida que, hasta el momento, fue llevada adelante por elecciones inciertas inspiradas en una sensibilidad limitada a capacidades de aprehensión relativas, que se ve “aumentada” o *curvada* por procesos cognitivos en parte superiores o más avezados que los nuestros» (p. 60). Això suposa que l'ésser humà es concebi a sí mateix, segons Sadin, a partir d'«una “ontología dual” que ya no remite a la desnudez humana fundamental heideggeriana, sino que devela una Tierra a partir de ahora poblada de criaturas artificiales que viven *paralelamente* a nosotros y contra nosotros» (p. 60). L'autor confirma que hem fusionat la corporeïtat amb la virtualitat, i totes dues característiques són ja indestruïbles:

El «ingenio electrónico» ya no se expone como una suerte de prolongamiento del cuerpo, sino como si fuera una capa artificial sensible e imperceptible adherida a los hechos y virtualmente al menor ritmo de nuestros organismos. La profusión exponencial (ahora ampliada a las tablets y, en última instancia, a todas las superficies de las pantallas) confirma la extensión de otro esquema de conexión, que no se funda en el simple acceso, sino en la puesta a disposición de una asistencia hiperindividualizadas. (p. 82)

Sadin proposa el concepte d'*antrobologia* per descriure la combinació íntima entre la intel·ligència humana i l'algorítmica, no només en situacions excepcionals, sinó en la quotidianitat. És, en paraules de l'assagista, una manera de fer que la tècnica se'ns adhereixi al cos o, literalment, *faci cos*. Aquest règim dual de l'experiència permet «localizar a las personas, para reactualizar en tiempo real su perfil y recopilar todos los datos pertinentes susceptibles de ser capitalizados en un espacio tiempo inmediato» (p. 84). En definitiva, la tecnologia ens obliga a viure intensament en el present continu, en el temps sense procés que hem descrit unes línies més amunt, «con el objetivo de ofrecer a cada uno un presente supuestamente “enriquecido”» (p. 85).

Les entitats digitals algorítmiques, aquests agents afectats per una sensibilitat d'ordre computacional, indeterminats i volàtils, una mena de *protoGolem* que ha superat totes les expectatives dels programadors, estan destinades a fusionar-se amb nosaltres. Sadin assenyala quatre característiques d'aquests nous avatars: la incorporeïtat, la velocitat extrema, la potència cognitiva i una analogia metafòrica inquietant respecte del gènere humà. L'antropocentrisme nascut en el si de l'humanisme va començar a morir amb la psicoanàlisi freudiana i la física quàntica, resumeix Sadin (p. 130). El subjecte humanista és, cada cop més, un *ego* algorítmicament assistit. D'aquesta manera, la mort de l'ésser humà que evocava Foucault no es consuma perquè les ciències humanes explorin en va les nostres profunditats, sinó perquè hem creat uns sistemes computacionals que ens obliguen a engreixar la bèstia amb nous continguts fins a la deshumanització última. En el capitalisme de la contenció, el *cognitariat* treballa encantat d'haver-se conegut i incessantment en el *free labor* (Terranova, 2004) de l'economia digital:

In particular, the Internet is about the extraction of value out of continuous, updateable work, and it is extremely labor intensive. It is not enough to produce a good Web site, you need to update it continuously to maintain interest in it and fight off obsolescence. Furthermore, you need updateable equipment (the general intellect is always an assemblage of humans and their machines), in its turn propelled by the intense collective labor of programmers, designers, and workers. It is as if the acceleration of production has pushed to the point where commodities, literally, turn into translucent objects. (p. 48)

Terranova també assenyala que, com a conseqüència, la sostenibilitat d'Internet depèn de quantitats massives de feines que no són ben bé llocs de treball. Només algunes d'aquestes ocupacions seran compensades econòmicament amb la lògica capritxosa del capitalisme, un cop pagat el peatge emocional que suposa treballar sense descans per plataformes com Twitch⁴⁹. Wiener (2021a) resumeix l'aïllament i la soledat a què som sotmesos quan afirma: «Toda una cultura se había dejado seducir. Yo interpretaba mi fe ciega en los jóvenes ambiciosos, agresivos y arrogantes venidos de las áreas residenciales de todo el país como una patología personal, pero no tenía nada de personal. Se había convertido en una enfermedad global» (p. 176).

Per a qui i per què ens exhibim sense pudor a tothora si no és per permetre aquesta contenció? És per això que, en el centre d'aquesta nova escala de control, s'hi col·loca l'ego i l'exigència de ser un mateix —de ser alguna cosa, sigui quina sigui, sense cap propòsit íntim—. En aquest punt, resulta interessant reflexionar sobre com els individus projectem a les plataformes un ego que respon als estàndards del que és acceptat per la hipersimulació, un ego automatitzat i optimitzat, mentre que la nostra consciència íntima —si és que en queda algun bocí— se'n distancia irremeiablement. Al bell mig d'aquesta obligació per ser un mateix, intuïm que la distància cada vegada més abismal entre el que diem que som i el que sentim internament que som és el que propicia un comportament asocial i bipolar; és a la base de la desconfiança en un mateix —la terrible síndrome de la impostora— i en els altres —l'auge del *totalisme* i la crisi de fe de què parlen Duch i Chillón, la polarització i els discursos de l'odi—.

La mateixa arquitectura algorítmica de la comunicació blob és la que ens empeny a actuar com si tinguéssim un trastorn de la personalitat. Com que la hipersimulació ho embolcalla tot, l'ego s'hi exalta de tal

⁴⁹ En un reportatge a *elDiario.es*, Lloreta (2021) obre el debat sobre quins són els límits en els continguts a plataformes com Twitch, que proporciona beneficis milionaris, però enverinats, perquè obliga als més de nou milions de creadors en actiu que s'hi apleguen a emetre sense descans: «Y a pesar de que las grandes empresas de esta industria obtienen ingresos multimillonarios, no consideran a los creadores que generan el contenido como trabajadores con un contrato, sino como colaboradores. Las plataformas compiten por los creadores con más seguidores ofreciéndoles condiciones especiales, como un club deportivo que ficha a jugadores. Pero para la gran mayoría, las condiciones no son negociables y es responsabilidad de cada uno obtener suficientes seguidores e interés como para que sea posible obtener un retorno».

forma que ens obliga a actuar per impuls, amb hedonisme i megalomania, i en aquesta matriu mercurial que ens embolcalla sentim un aïllament extrem que ens aboca a la desconfiança i, finalment, a l'absència d'empatia i de remordiments, a una mena d'insensibilitat que deshumanitza i cosifica els altres, motiu pel qual ens hi acabem relacionant amb violència, amb la necessitat d'exercir control sobre aquests altres. L'egotisme mercurial ens condueix a refugiar-nos en la fantasia i a buscar l'estímul constant. Aquest aïllament extrem, finalment, ens aboca a l'egosintonia, és a dir, a sentir que no podem canviar res, el que ens obliga a dur un estil de vida parasitari.

Així, la humanitat, aquell conjunt transhistòric en evolució constant, s'ha trencat, afirma Sadin, en favor de l'emergència d'un *compost orgànic-sintètic* que rebutja tota emancipació. O, tal com afirma Garcés a *Nova Il·lustració Radical* (2017), «la nostra època és la de la condició pòstuma: sobrevivim, els uns contra els altres, en un temps que només resta» (p. 5). En la hipersimulació, assenyala la filòsofa, «se'ns ofereixen tota mena de *gadgets* per a la salvació: tecnologia i discursos a la carta» i se'ns embarca en projectes d'intel·ligència delegada, «en els quals per fi podem ser tan estúpids com els humans hem demostrat ser, perquè el món i els seus dirigents seran intel·ligents per a nosaltres. Un món *smart* per a uns habitants irremeiablement idiotes» (p. 5).

En aquest punt, creiem necessari abordar la diferència entre l'individualisme i l'egotisme. Direm, per començar, que el segon és la deformació sofisticada del primer. Entenem que l'individu necessita explicar-se en comunitat, perquè li permet reconèixer-se en i amb els altres. És aquesta socialització natural que compartim amb altres espècies del planeta la que ens permet enlairar la nostra condició humana, una postura política respecte d'aquest món comú, tal com argumenta Arendt (1958/2005). La Il·lustració va ser la culminació ideològica d'aquest principi: l'individu se situava per primera vegada en el centre de l'univers i treballava perquè aquesta individualitat es fusionés amb la col·lectivitat. Si cada individu era capaç de pouar les seves virtuts en favor de la comunitat, aleshores assolíem la llibertat, la fraternitat i la igualtat. L'individualisme, per això, s'entenia com un bé desitjable, una aspiració noble. Tal com resumeix Steyerl Hito (2014):

Tradicionalmente, la práctica emancipatoria ha estado ligada a un deseo de convertirse en sujeto. La emancipación se concebía como devenir sujeto de la historia, de la representación o de la

política. Devenir sujeto conllevaba la promesa de autonomía, de soberanía, acción. Ser un sujeto era bueno; ser un objeto era malo. Pero, como todo el mundo sabe, ser un sujeto puede tener sus complicaciones. El sujeto está siempre ya sujeto. Si bien la posición de sujeto implica un cierto grado de control, en realidad está sujeta a relaciones de poder. (p. 53)

Qui narrava com aquestes complicacions lligades a relacions de poder s'havien anat enredant en el capitalisme de la vigilància per culpa dels *mass media* i d'una Internet que ja començava a expandir-se —fins a embolicar-se del tot en el capitalisme de la contenció amb les plataformes— és Philippe Petit. En l'extensa entrevista que li va fer Paul Virilio (1997) a *El Cibermundo, La Política de lo Peor*, Petit afirmava que «la cuestión de la telepresencia deslocaliza la posición, la situación del cuerpo» (p. 46). I afegia:

Todo el problema de la realidad virtual es, esencialmente negar el *hic et nunc*, negar el «aquí» en beneficio del «ahora». Ya lo he dicho: ¡ya no existe el aquí, todo es ahora! [...] Los retrasos tecnológicos que provoca la telepresencia tratan de hacernos perder definitivamente el cuerpo propio en beneficio del amor inmoderado por el cuerpo virtual, por este espectro que aparece en el «extraño tragaluz» y en el «espacio de la realidad virtual». Ello entraña una considerable amenaza de pérdida del otro, el ocaso de presencia física en beneficio de una presencia inmaterial y fantasmagórica. (p. 46-47)

D'aquesta manera, asseverava Petit, es tendia a «la desintegración de la comunidad de los presentes en beneficio de la de los ausentes: ausentes abonados a Internet o a la multimedia» (p. 48) i resolía que «estar más cerca del que está lejos que del que se encuentra al lado de uno es un fenómeno de disolución política de la especie humana» (p. 48). Així, Petit sostenia que la pèrdua del cos propi comportava la pèrdua del cos de l'altre, en benefici d'una mena d'espectralitat. «A causa de las tecnologías estamos perdiendo el cuerpo propio en beneficio del cuerpo espectral, y el mundo propio en beneficio del mundo virtual. La cuestión que se plantea es la de reencontrar el contacto» (p. 51), afegia. I reflexionava:

Creo que hemos llegado a un límite. Pienso que la puesta en práctica de la velocidad absoluta nos encierra infinitamente en el mundo. El mundo se empequeñece y empieza a surgir una sensación de encarcelamiento que los jóvenes quizá no perciban todavía. El gran confinamiento de Foucault no está fechado en el siglo XVIII, sino en el XXI. Cuando tengamos todas las interactividades que queramos, cuando vayamos a Tokio en dos horas gracias a los aviones supersónicos, es evidente que la sensación de estrechez del mundo se hará rápidamente insoportable. Habremos perdido la grandiosidad de la naturaleza. (Virilio, 1997, p. 50)

Sennett també va encertar de ple, a *El Declive del Hombre Público* (1978), quan afirmava que la cultura pública s'ha anat esmicolant de la vida en comú i, per contra, s'ha anat aixecant una cultura de la intimitat que exalta les relacions socials, perquè semblen més *reals*, versemblants, autèntiques. Això no obstant, Sennett alertava que «la creencia en la proximidad entre las personas como un bien moral es en realidad el producto de una profunda dislocación que ocasionaron el capitalismo y la creencia secular en el siglo pasado» (p. 321). Com a conseqüència, la gent ha volgut trobar significats personals en situacions que són impersonals, en objectes i en les condicions materials de la societat mateixa. De fet, tal com afirma Sennett, la fi de la vida pública no representa en cap cas una ruptura amb la cultura burgesa del segle XIX, sinó més aviat una «escalada de sus términos» (p. 321).

Aquesta societat íntima s'erigeix, segons Sennett, sobre dos grans pilars: el narcisisme i una idea destructiva de *gemeinschaft* —comunitat—. «Para que el narcisismo sea movilizado en una sociedad, para que las gentes se concentren en tonos intangibles de sentimiento y razones, debe ser suspendido un sentido del interés grupal yoico» (p. 325). Aquesta tendència, afirma l'autor, es gestaria des del segle XIX i configuraria aquesta idea destructiva de la *gemeinschaft*, en què la gent creu que, quan revela els seus sentiments als altres, ho fa per construir el seu vincle social. Segons Sennett, «el temor de impersonalidad que gobierna la sociedad moderna impulsa a las gentes a imaginar a la comunidad en una escala cada vez más restringida» (p. 326).

D'aquesta manera, el jo ja no concerneix l'individu com a actor que fa, sinó que és un jo compost d'intencions i possibilitats, és a dir, «lo que importa ahora no es lo que uno ha hecho sino cómo se siente al

respecto» (p. 325). Recordem que McLuhan (1964/1996) també creia que la cultura digital duria a un predomini dels efectes, en què té més importància com afecta els altres el que diem que el que volem dir. Internet, a més, afegeix Tolentino ha mutiplicat fins al límit aquesta projecció egotista, que es ven i es difon comercialment:

Nuestra individualidad cede bajo el peso de dicha importancia comercial. En espacios físicos reales, el público es limitado y el tiempo se adapta a las diferentes actuaciones. En la red, tu público, a un nivel hipotético, puede crecer eternamente y tu actuación no tiene por qué tener fin. (2020, p. 30)

Fa anys, doncs, que tant Sennet com McLuhan apuntaven que la funció fa l'òrgan: que Occident ja estava avançant cap a una cultura narcisista, que converteix la intimitat en un producte emocional i que desestructura el món comú i converteix els individus en egos aïllats de l'espai col·lectiu. Les plataformes socials són només la forma refinada com pren cos aquest estat de la cultura en el capitalisme de la contenció. La conseqüència, afirma Sennett, és una destrucció de la *civilitat* i la desactivació dels individus per reconèixer-se i ser amos de la seva existència. Sennett entén *civilitat* com «la actividad que protege a las gentes entre sí y sin embargo les permite disfrutar la compañía de los demás» (p. 327) i recorda que «llevar una máscara constituye la esencia de la civilidad». En canvi, la *incivilitat* significa que els altres han de carregar amb el pes de la teva personalitat com una llosa. Així és com les comunitats són cada vegada més exclusives i insolidàries. «Cuando la creencia en el dominio público ha llegado a su fin, el desgaste de un sentido de autodistancia y, por lo tanto, la dificultad del juego en la vida adulta, ha dado un nuevo paso» (p. 330-331). En aquest punt, Sennett alerta que:

En estas condiciones, todo regresa a la pregunta fundamental: ¿Es esto lo que realmente siento? ¿Verdaderamente quiero significar esto? ¿Soy auténtico? El yo de las motivaciones interviene en una sociedad íntima para impedir que las gentes se sientan libres de jugar con la representación de sus sentimientos como signos conformados y objetivos. La expresión se vuelve contingente sobre el sentimiento genuino, pero uno siempre es impulsado dentro del problema narcisista de no ser nunca capaz

de cristallitzar aquell que és autèntic en nostres sentiments.
(p. 331)

Per tot plegat, Sennett es pregunta fins a quin punt aquesta societat íntima que anima les conductes incivilitzades no està esdevenint, a la pràctica, una tirania. Com a conseqüència, apunta que hi ha una escissió del jo en un «ego» i un «jo mateix» que condueix a una passivitat existencial. Sennett narra aquesta escissió amb un exemple que ens recorda el que ja han experimentat amb tota la seva cruïlla periodistes i tuitaires, *influencers* i *streamers* en l'era de la comunicació blob:

El yo en el trabajo se divide en un «ego» y un «mí». El «ego» es el yo de las motivaciones del trabajador, sus sentimientos, sus impulsos. Paradójicamente, el yo que realiza y es recompensado se describe por medio de un lenguaje pasivo, por medio de la referencia a sucesos que me ocurren a «mí». El «ego» no los realiza. Por lo tanto, según un estudio norteamericano sobre tales trabajadores [els professionals de les TIC], uno les escucha describir una promoción como un abstracto «ellos» me otorgaron a «mí», y raramente se escucha a los trabajadores decir lo siguiente: «Yo hice X o Y» y así «obtuve» una promoción. (1964/1996, p. 409).

Per a Sennett, aquesta escissió del jo té per objectiu perturbar profundament l'autoestima de les persones en societat: no són acceptades, però tampoc rebutjades i, en canvi, constantment se les està posant a prova perquè duguin fins al límit la coherència del jo. «Es a raíz de que esta identidad versátil es creíble que los procesos institucionales tales como la creación de una nueva clase de trabajadores tecnológicos versátiles se vuelve factible» (p. 411). Aquesta tirania de la intimitat produeix claustrofòbia i opressió, assegura Sennett (p. 417).

Sadin (2022) afegirà a *La Era del Individuo Tirano* que tot plegat ens duu al nihilisme moral (p. 265), a les polítiques de la terra arrasada (p. 275) i al feixisme potencial (p. 287). En el capitalisme de la contenció, «esta situación favorece posiciones individuales de nuevo cuño, constituidas por una mezcla de extravagancia y de seguridad extremas, y que resultan de la doble sensación de desposesión y de autoridad adquiridas por el uso de tecnologías personales» (p. 282). D'aquesta manera, afirma Sadin, es produeix un desequilibri en la

història de l'individualisme, en la deformació de l'individualisme que és l'egotisme mercurial. Aquest *ethos*, conclou Sadin, és el resultat de l'estrès que hem suportat durant anys:

Es casi como si sobrevolara una separación entre los espíritus —casi una escisión— que genera una situación en donde cada cual se mueve dentro de una burbuja virtual, de la cual, cuando hay alguno que pretende penetrar por voluntad o descuido, se ve eyectado de inmediato. (p. 290)

Illouz (2007) confirma també les intuïcions que Philippe Petit (Virilio, 1997) havia fet una dècada abans. I, tanmateix, en un sentit positiu, s'ha estès el discurs utòpic que el jo que s'hi revela és més autèntic: «[...] el yo de Internet parece más auténtico, genuino y compasivo que el yo social público, que parece más propenso a temer a los demás, a adoptar actitudes defensivas y al engaño» (p. 162). A partir de l'exemple de les webs de cites, Illouz recorda que «la tecnología de Internet se basa en un uso intensivo de categorías psicológicas y de presunciones sobre cómo entender el yo y cómo construir una sociabilidad por medio de la compatibilidad emocional» (p. 167).

El *perfil* és la versió digital de qui som i, per aconseguir definir-se, cal un procés d'autoobservació, introspecció i articulació dels gustos i les preferències. Alhora, però, hem de saber refinar, en la nostra fantasia, els ideals i valors propis. D'aquesta manera, pujar el *perfil* a Internet, igual com ho era en la cultura del *talk show*, converteix el jo privat en una representació pública. «Internet hace que el yo privado se vuelva visible y que se despliegue públicamente ante una audiencia abstracta y anónima que, sin embargo, no es un público (en el sentido habermasiano del término) sino más bien un conjunto de yo privados» (p. 170). D'aquesta manera, argumenta Illouz, Internet contribueix a una «textualización de la subjetividad», és a dir, el jo s'externatitza, es converteix en objecte.

Efectivament, en el capitalisme de la contenció, per esdevenir un subjecte, ens hem de revestir d'objecte. «El deseo de convertirse en cosa —en este caso una imagen— es el resultado de la lucha en torno a la representación», afirma Hito (2014, p. 54), que recorda els debats estèrils sobre representació i autenticitat: soc el que represento? D'aquest procés d'objectualització del subjecte, se'n deriven, diu Illouz, almenys quatre conseqüències: cal concentrar-se intensament en un mateix; el

coneixement de l'altre precedeix a l'atracció física; tot l'encontre amb l'altre s'organitza sota el prisma liberal de l'elecció tiranitzada, és a dir, «el encuentro virtual se organiza literalmente en la estructura del mercado» (p. 171); i cada persona es col·loca respecte de les altres en un mercat competitiu. En conseqüència, Internet permet un «yo múltiple, mucho más flexible y abierto», i l'objectiu és aconseguir un jo lúdic i autocreatiu, fins i tot, enganyós, en tant que té l'habilitat de manipular la informació sobre un mateix. Així, si per una banda el jo d'Internet és tenir gairebé un *cogito* cartesià, ric interiorment; per l'altra, l'aparença física pren una importància inusitada:

A pesar de los aspectos descorporeizantes de Internet, la belleza y el cuerpo son omnipresentes, pero ahora porque quedaron congelados, convertidos en imágenes que congelan el cuerpo en el eterno presente de la fotografía, y porque esa fotografía se encuentra en un mercado competitivo de fotografías similares, por lo que los sitios web de citas generan intensas prácticas de autotransformación corporal. (2007, p. 174)

Paradoxalment, doncs, Illouz assenyala que el subjecte és terriblement conscient del seu aspecte físic, el cos es converteix en la font principal de valor econòmic i social, es competeix mitjançant aquesta aparença i l'aspecte físic està constantment exposat públicament. A més, i pel que fa als *perfiles* escrits que acompanyen les nostres fotografies, «la gente usa convenciones establecidas de lo que es una persona deseable y se las aplica a sí misma»: «En otras palabras, el uso del lenguaje escrito para la autopresentación crea, irónicamente, uniformidad, estandarización y reificación» (p. 177). Per això, en certa manera, les relacions acostumen a semblar repetitives i descartables.

Així, Illouz exemplifica com, en les aplicacions de cites, «debido al volumen de las interacciones, muchos usuarios envían el mismo mensaje estandarizado a todas las personas en las que están interesados, con lo que todo el proceso se asemeja al del telemarketing» (p. 180). El volum d'interaccions vicàries fa que els actors adoptin un «repertorio limitado de gestos y palabras», que es repeteixen sovint. Per contra, assenyala Illouz, «el espíritu que preside Internet es el de la economía de la abundancia, en que el yo debe elegir y maximizar sus opciones y se ve obligado a usar técnicas de costo-beneficio y eficiencia» (p. 182). Així, en basar-se en la lògica del consum i la psicologia, Internet radicalitza la

demanda: «En un todo coherente con la lógica de la cultura del consumo, la tecnología permite y hasta alienta una creciente especificidad y refinamiento de los gustos. A diferencia de las necesidades, que son fijas, el refinamiento es inestable, ya que hasta el mayor gourmet siempre puede ser superado» (p. 185). Com a conseqüència, el subjecte no pot deixar de sentir un cert cinisme davant de qualsevol relació:

Ese cinismo indica un drástico alejamiento de la cultura tradicional del romanticismo y es un efecto de la rutinización que generan el gran volumen de encuentros, así como la estructura y la cultura de mercado que prevalecen en los sitios web de citas. El cinismo es una estructura de sentimiento que emerge de una propiedad de la conciencia y la acción presente en las sociedades capitalistas tardías. [...] El cinismo es el tono que se usa cuando se ve a través y a pesar de ello se siente la obligación de hacer lo mismo una y otra vez [...] Si el amor romántico se caracterizaba por una ideología de la espontaneidad, Internet exige un modo racional de selección de pareja, lo que contradice la idea del amor como una epifanía inesperada que aparece en la vida contra toda voluntad y razón. (2007, p. 189)

En lloc d'un amor irracional romàntic, la tecnologia d'Internet augmenta la instrumentalització de les interaccions falses, mitjançant l'abundància i l'intercanvi, la fetitxització i la mercantilització. De tot plegat se'n deriva que passem fàcilment de la fantasia a la desil·lusió: «La tecnología de Internet exacerbaría una dimensión de la experiencia que se considera específicamente moderna: la disparidad entre las propias expectativas y la propia experiencia» (p. 203).

Illouz recorda a Goffman, que suggereix que quan dos cossos estan un davant de l'altre intercanvien informació de dos tipus: la que donen i la que delaten. Com més distància hi hagi entre l'una i l'altra, més gran serà la desil·lusió. A més, Goffman també assenyala que la interacció és un procés subtil d'adaptació del que diem i fem davant de l'altre. D'aquesta trobada sorgeix una reciprocitat mútua, una coimplicació. Per això, Illouz considera que «Internet perturba el tipo de adaptación semiconsciente que realizamos en las interacciones concretas precisamente porque privilegia el saber cognitivo, basado en el texto» (p. 207). En aquest sentit, Jia Tolentino (2020), també a partir de Goffman, descriu la diferència entre les interaccions de la vida real i les d'Internet:

En la vida real, el éxito o el fracaso de esa actuación individual por lo general se valora en relación con una acción física concreta: te invitan a una cena, pierdes un amigo o consigues un trabajo. En Internet, una actuación queda atrapada en el nebuloso territorio de las opiniones, a través de una imparable corriente de corazones y likes y bolas con ojos, agregados en números junto a tu nombre. Y lo peor de todo es que, en esencia, en Internet no hay bambalinas; fuera de la red, el público inevitablemente se va y cambia pero, dentro, el público tiene que marcharse. (p. 29)

En resum, sentència Illouz, Internet dificulta un dels components centrals de la socialització: «La capacidad de negociar *con nosotros mismos* los términos en los que estamos dispuestos a establecer una relación con otros» (p. 208). Així, si sempre s'havia considerat, exposa Illouz, que l'amor mobilitzava situacions imaginàries que dotaven el subjecte de misteri i poder, i que s'activaven gràcies a un gest del cos, a Internet «la imaginación de Internet se desencadena a partir de dos conjuntos de textos, la foto y el perfil, y del conocimiento de la otra persona, que es verbal y racional, es decir, que se basa en categorías y en la cognición, no en los sentidos» (p. 217). En lloc de sentir, es tempteja, però Internet només pot proporcionar un saber «desarticulado y desconectado» que no ens deixa comprendre del tot a l'altre (p. 219). Aquesta forma d'imaginar l'altre és una font constant de patologies.

L'ego mercurial és la projecció freda, insípida i despietada de l'individu. L'ego no cerca cap fusió amb la col·lectivitat, sinó que s'expressa en la faula corrompuda de Narcís. Ja no és només que els subjectes siguem el mirall on ens reflectim, i del qual som admiradors fervorosos, sinó que, com li passa a Rey a *Star Wars: Episode VIII* (Johnson, 2017), som confrontats en la gàbia de miralls a una *mise en abyme* d'on no som capaços d'extraure cap lliçó; vivim obnubilats per la imatge pròpia i les interaccions no són sinó al servei d'un mateix. De fet, els processos computacionals no busquen ser en les diferències, sinó exaltar cada moment singular; els algoritmes estan tan programats per promoure l'homogeneïtzació com per ordenar el caos a cada instant.

3.3 Periodisme Fosc en l'Era del Despotisme Tecnohidràulic

Als companys del paper no els deixen mirar les dades d'audiència de les notícies penjades a la web, però a la secció digital, que està castigada en una planta diferent de l'edifici, sí que hi ha unes grans pantalles que

indiquen com pugen i baixen les visites de cada notícia. El marcador és en directe. Han contractat el *community manager* d'una revista digital per a públic *millennial* famosa pel seu *clickbait*, que s'encarrega d'esperonar els periodistes perquè titulin amb més *push*, ha batejat les xarxes del diari amb un nom d'impacte i dedica la jornada laboral inacabable a fer projeccions numèriques, rastrejar URL i *moure els continguts* amb enfocaments cada vegada més allunyats de la línia editorial del diari. Si un dia qualsevol el *timeline* mostra titulars que comencem amb un «Locura al volante», «Terrible accidente», «Duro varapalo» o «Gran revuelo», la *home* del diari obre amb la inflació, les rutes migratòries d'Àfrica o les sancions contra la Xina o Rússia.

Davant de la competència ferotge de les plataformes socials i de continguts, els mitjans industrialistes s'han adaptat a dures penes a aquest nou entorn de la comunicació blob. Una balena de dimensions mobydictianes s'ha menjat el tauró de la indústria capitalista de la veritat. Però el sotmetiment del periodisme —disciplina que també és esclava dels *mass media* gairebé des del seu naixement— al nou déu de les estadístiques, és, segons Lanier (2018), encara més problemàtic: en els mitjans convencionals hi ha un excés de *ciberesquer* que degrada els discursos públics, a través dels quals als autors no se'ls dona marge per afrontar cap repte:

Hace poco visité una redacción que tenía enormes pantallas por todas partes, como una sala de control de la NASA, en las que se mostraban a tiempo real estadísticas sobre cada publicación creada por alguna de las personas allí presentes. Presumiblemente, se esperaba de los autores y otros creadores que no perdiesen detalle de estos números para así maximizar la “captación”. Se les obliga a convertirse en componentes de la maquinaria de INCORDIO. Lo siento por ellos. (p. 86)

Malgrat els intents d'alguns mitjans que encara aposten pel periodisme d'investigació i local, raona Lanier, la realitat és que els *mass media* s'han diluït a Internet: «Ahora las noticias reales se llaman *fake news*, porque, según los estándares de INCORDIO, lo real es falso» (p. 90). Efectivament, ens trobem davant d'un canvi en la construcció de l'hegemonia dels discursos. Per això, els mitjans carreguen contra les plataformes i les xarxes socials: amb l'ajuda de les classes dominants d'uns estats nació en decadència, les titllen de ser un cau per als

discursos fal·laços i utilitzen la lluita contra la desinformació per recordar que ells són els únics aparells discursius *confiables*⁵⁰. Mentrestant, els mil·lionaris sorgits de les *start-ups* tecnològiques aposten pel nou capital simbòlic que encarnen les plataformes. L'estira-i-arronsa d'Elon Musk en la compra de Twitter és un exemple clar de l'auge d'aquesta nova classe dominant que disputa l'hegemonia global a la burgesia clàssica. Enmig d'aquest foc creuat hi som tota la resta, els desheretats (Proudhon, 1865/1980).

Totes aquelles disciplines que havien dominat fins ara la construcció simbòlica del relat, i que havien estat encadenades a la força a institucions modernes com els *mass media* —les quals han relegat durant dècades els sabers de les humanitats—, en l'era del capitalisme de la contenció es veuen engolides pel forat negre en què estan caient tots els aparells que les havien encimbellat i que han començat a caducar un rere l'altre. Les disciplines científicotècniques, mitjançant aquest orbe algorítmic, han usurpat la funció *mito-lògica* (Duch, 1995) que abans exercien el periodisme, les arts, la política o la història —les quals, no hem d'oblidar, al seu torn també es van forjar amb els preceptes de la tecnocràcia—. Ho han fet sense tenir gaire idea dels fils que teixeixen el substrat cultural de les societats, de manera que desestructuren encara més la condició humana. Arribats a aquest punt, la pregunta que ens fem és si és possible deslligar el periodisme de les lògiques capitalistes que van engendrar els *mass media*, i que ara han estat sofisticades pel capitalisme de la contenció a través de les plataformes, per tornar a *emparaular* un món que dos poders es disputen sense que els desheretats hi puguem posar el cos.

En el fons de la qüestió, tal com recorda Crawford (2020), hi ha una infraestructura que busca contenir l'existència humana per fer-la

⁵⁰ Vidal Castell (2020) es pregunta: «Entendiendo el periodismo, esencialmente, como una instancia de mediación y un artefacto institucionalizador y, por ende y quizás antes que ello, un negocio industrial que vende verdad, ¿no sería la reacción ante las *fake news* una estrategia defensiva ante la pérdida del monopolio de la verdad que ha comportado la digitalización y, concretamente, la web 2.0 y las redes sociales?» (p. 2.599). La conclusió a què arriba després d'una anàlisi crítica del discurs és que «nos encontramos, pues, con que el discurso del periodismo construye una situación de alarma democrática por la emergencia de las *fake news*, que no comparten mayoritariamente en su discurso los expertos, que contextualizan la mentira o la posverdad en el mismo origen de las democracias liberales y, singularmente, de la sociedad de comunicación de masas» (p. 2.610). Aquest mateix periodisme industrial no es planteja tampoc cap discussió sobre la funció normalitzadora que ha aconpleert en les democràcies liberals occidentals des del seu naixement.

robòtica, predictable: «Put another way, instead of asking whether robots will replace humans, I'm interested in how humans are increasingly treated like robots and what this means for the role of labor. [...] But large-scale computation is deeply rooted in and running on the exploitation of human bodies» (p. 56-57). En el capitalisme de la contenció, en l'era de l'egotisme mercurial, és possible reeducar-nos per elevar un món més vivible, es demana Garcés (2017); és possible encara pensar la relació entre saber i emancipació?

En aquest context, els mitjans industrialistes no només han acceptat el marc mitjançant el qual la comunicació blob ens constreny, sinó que han participat i participen activament d'aquesta dominació per no quedar enrere en la seva rivalitat amb les plataformes. Podríem dir, doncs, que cada vegada hi ha més periodistes a les redaccions dels mitjans de comunicació convencionals o nadius digitals al servei del que en aquestes pàgines anomenem *periodisme fosc*. El periodisme fosc, doncs, com aquell que fa ús d'eines algorítmiques per produir i gestionar continguts digitals, ja ni tan sols informació, per als mitjans de comunicació al servei, no de les audiències, sinó de la recopilació de bases de dades dels usuaris amb finalitats merament comercials.

El retorn de Google News a l'Estat espanyol el juny del 2022 va permetre copsar —i, per tant, comparar— com els mitjans empren aquest periodisme fosc per construir *fets* noticiosos. Com denunciava un compte de Twitter (@gamusino, 27 de juny de 2022): «El regreso de Google News nos permite contemplar cómo un montón de medios han tratado de cazar incautos con una misma anécdota, cada uno ocultando una parte de la noticia para hacer *clickbait*». En la piulada veiem una captura de pantalla de com presentaven la mateixa notícia fins a deu capçaleres, algunes de mitjans de *prestigi* com *El Mundo*, la *SER*, *El Periódico*, *ABC*, la *COPE* o *La Vanguardia*. No estem, doncs, discutint la pràctica *antideontològica* de mitjans desprestigiats com poden ser *Mediterráneo Digital* o *Okdiario*, que són sovint citats com a fonts de desinformació.

La notícia era d'allò més irrellevant, una mera anècdota sobre un malentès durant un informatiu presentat per Matías Prats a *Antena 3 Noticias* —aquesta irrellevància convertida en notícia viral, potser ja ens dona una primera pista per detectar aquest periodisme fosc—. D'entrada, ens podem preguntar si la notícia va sortir a les edicions en paper, en els butlletins o en les portades digitals, per exemple. En qualsevol cas, alguns dels titulars deien: «El error de Matías Prats en Antena 3 Noticias

del que todo el mundo habla» (*El Periódico*); «“Es tan espectacular como peligroso”: la broma de Matías Prats después de hacerse un lío dando una noticia que conquista a la audiencia» (*SER*); «El peligroso momento que ha vivido Matías Prats en el telediario sin Mónica Carrillo» (*Marca*); «Matías Prats se hace un lío al dar una noticia y lo resuelve con una frase muy a su estilo» (*HuffPost*); «El momento incómodo de Matías Prats en directo» (*El Mundo*). La resta, com es pot comprovar si es fa una cerca, era del mateix to. És a dir, el titular i l'inici de la notícia amagava sempre alguns dels factors essencials de la notícia: quin ha estat l'error? Sobre quin tema parlava? Per què ha estat tan incòmode?

En fer-ho, col·lidia amb els principis fundacionals de la retòrica de la redacció periodística, que es detallen en tants manuals pel que fa a l'escriptura de notícies i que ara reivindiquen i *venen* mitjans digitals com *Axios* com si fos una innovació de la *neollengua* computacional: dir el màxim amb el mínim de manera funcional (Martínez Albertos, 1978, 1983 i 1989; Fontcuberta, 2011; Martín Vivaldi, 1986; Warren, 1975). Els mateixos principis trobem en manuals molt usats a les aules de les facultats de periodisme, com el de Grijelmo (2011) o el de Lyon (2014), que segueixen fil per randa la perspectiva fundacional clàssica de l'estil periodístic de Núñez Ladeveze a *Manual Para Periodismo* (1991).

En aquesta línia, Lyon recorda com, des del seu primer dia a la redacció d'*El País*, es va proposar seguir una escriptura «àgil, directa y amena», d'acord amb el que un diari de referència i qualitat com era *El País* havia de seguir. «Los artículos tenían que ser sencillos y directos [...]. La regla de oro era sujeto, verbo y complemento; verbos activos, no pasivos. Las palabras normales y corrientes desterraban a las largas y pretenciosas; si bastaba una, ¿para qué usar tres? Las frases cortas» (p. 25). La norma era la tants cops invocada piràmide invertida amb les 5W, és a dir, un principi d'economia discursiva que recull l'herència de la retòrica clàssica, com expliquen Casasús i Ladeveze (1991) i Teruel (1997): per tal de tenir èxit comunicatiu i, per tant, assolir la persuasió, cal començar pel més rellevant per a l'auditori. I, com apuntava Lyon, ser directe, clar i concís.

Una lectura ràpida de les notícies a les versions digitals dels mitjans, en canvi, ens permet detectar que la redacció periodística en la seva difusió en línia ha girat com un mitjó aquestes normes clàssiques. El gènere de la notícia, després de més d'un segle d'observar una forma d'estructurar —*dispositio*— i escriure —*elocutio*—, ha quedat invalidada,

tal com ens havia advertit Jarvis (2015) a *El Fin de los Periódicos*. Els gèneres, com apunta Bakhtín (1985), no són marcs estables, sinó eixos de tensions variables, en què unes formes s'adapten a les funcions que l'emissor vol aconseguir. La hibridació i l'evolució, va explicar Bakhtín, en són característiques intrínseques, principis i models pragmàtics, directament vinculats, com tot càlcul retòric, a l'eficàcia. Si la funció o l'objectiu discursiu canvia, la forma s'haurà d'adaptar a les noves funcions i evolucionarà. Un gènere és una forma només relativament estable del discurs, que cristal·litza i evoluciona en determinades esferes d'ús del llenguatge, tal com va escriure Bakhtín. Per tant, no seria exacte dir que ara s'han traït les convencions de la redacció del periodisme clàssic, sinó que en l'esfera d'ús del llenguatge periodístic, les noves necessitats han engendrat noves formes que li són coherents.

Però quines són aquestes noves funcions que no es veuen satisfetes per les antigues formes, i per què només les trobem a les edicions en línia? Cal mirar amb atenció, perquè ens trobem davant de la característica fonamental d'aquest periodisme fosc.

Mentre que a la teoria de la redacció periodística clàssica es partia del convenciment —totalment discutible, d'altra banda, com hem vist en planes passades— que el periodisme acomplia una funció de servei públic i que, per tant, l'escriptura de la notícia privilegiava la claredat, l'agilitat i l'interès de l'audiència, i això constituïa la funció hegemònica del gènere de la notícia, en la redacció de les notícies en línia detectem, al contrari, que la funció principal no posa en el centre de la construcció discursiva el càlcul retòric al voltant dels presumptes interessos del ciutadà-lector —què vol saber i com ho pot saber amb el màxim d'eficiència?—, sinó un càlcul retòric que pretén mantenir el lector desinformat el màxim de temps possible, per tal de retenir a la pàgina tants segons i minuts com sigui possible. La funció dominant genèrica no és, per tant, informar eficaçment, amb agilitat i claredat, sinó captar l'atenció ocultant el màxim de temps la informació.

Aquesta pràctica, anomenada *clickbait*, capgira les normes de la redacció periodística convencional i converteix en piràmide convencional la piràmide invertida i invalida la norma de les 5W. La nova funció posa en el centre del gènere informatiu, no les necessitats informatives del lector, que estaven antigament estaven en consonància amb els interessos econòmics de la indústria, sinó tan sols les necessitats econòmiques del mitjà, que necessita com a nou capital l'atenció de les audiències, que

monetitza en el mercat publicitari. I és rellevant indicar, de nou, que ho posen en pràctica, no només comptes de Twitter o directes de Twitch, sinó mitjans convencionals com els citats uns paràgrafs enrere, que desinformen de forma estructural, malgrat reivindicar, en un doble discurs ben immoral, el paper de garants de la qualitat informativa que protegeix les democràcies enfront de les noves xarxes i plataformes.

Potser aquests mitjans al·leguen que aquest periodisme fosc només es practica en àrees banals del discurs informatiu, però no hauria de ser funció del periodisme ajudar a construir un temps íntim dels subjectes i de les comunitats, espais de veritable llibertat on l'egotisme mercurial desaparegui? Quantes coses del que és elementalment humà pot fer una màquina? El fonamental humà és només un algoritme? Com s'expressa en els nostres discursos?

Nicholas Gane i David Beer (2008) vaticinaven a *New Media: The Key Concepts* que els nous suports, com els ordinadors, els reproductors, els telèfons mòbils i altra mena de comunicacions digitals havien de ser considerats els *new media*, i calia descriure'ls amb precisió. Proposen fer-ho a partir dels principis de *xarxa*, *informació*, *interfície*, *arxiu*, *interactivitat* i *simulació*. En la Web 2, la interfície, l'arxiu i la simulació, com hem vist, han anat prenent més i més protagonisme. Gane i Beer defineixen amb optimisme la interfície com «an in-between or translational device» (p. 55) i, inspirant-se en la idea de Lev Manovich, recorden que l'ús d'interfícies suposa el naixement de tota una cultura nova a partir de suports diversos, que sovint revisiten els recursos i formats dels antics, i que pateixen una mena d'*archive fever* per emmagatzemar tot el que transmeten, en un simulacre de memòria que es gestiona més que no pas es crea, com afirma Fontcuberta (2020).

Precisament, Alfred Hermida (2010) assenyalava que plataformes com Twitter estaven condicionant irremeiablement la pràctica del periodisme en els mitjans industrials, i que hauríem de començar a parlar de l'emergència d'una mena d'«ambient journalism»:

Twitter becomes a system where news is reported, disseminated and shared online in short, fast and frequent messages. It creates an ambient media system that displays abstracted information in a space occupied by the user. In this system, a user receives information in the periphery of their awareness. An individual tweet does not require the cognitive attention of, for example, an e-mail. The value does not lie in each individual fragment of

news and information, but rather in the mental portrait created by a number of messages over a period of time. I describe this as ambient journalism —an awareness system that offers diverse means to collect, communicate, share and display news and information, serving diverse purposes. (p. 301)

La qüestió per als periodistes i els investigadors, segons Hermida, és, sobretot, com els individus assignen significat a aquesta informació provinent del *big data* algorítmic, com atenen selectivament aquesta informació i quines intencions li assignen (p. 302). I assevera:

Twitter is, due to the speed and volume of tweets, a «noisy» environment, where messages arrive in the order received by the system. A future direction for journalism may be to develop approaches and systems that help the public negotiate and regulate the flow of awareness information, providing tools that take account of this new mode for the circulation of news. Journalists would be seen as sense-makers, rather than just reporting the news. (p. 304)

En aquest sentit, Terry Flew, Christina Spurgeon, Anna Daniel i Adam Swift (2010) reclamaven la necessitat d'un «computational journalism», és a dir, que el periodisme apliqués les tècniques de la computació per incrementar la transparència, aprofitar la ubiqüitat del *software* i desenvolupar una economia digital que aprofundís en la qualitat del periodisme d'investigació, accelerés el procés de difusió de notícies, implementés un mercat massiu de nous proveïdors i proveís d'una base de dades per minimitzar els errors periodístics (p. 2). A *Robot Journalism: Can Human Journalism Survive?*, Latar (2018) descriu com, amb l'aparició de la intel·ligència artificial, aquestes interfícies computacionals ja són imprescindibles per a la pràctica del periodisme fosc: «State-of-the-art innovations in AI may soon enable fully automatic news rooms in which robots have replaced key human functions: editors, journalists, and marketing persone» (p. 4). I es pregunta si els robots creats amb intel·ligència artificial són prou creatius i tenen prou intuïció per crear narracions complexes que expliquin el món. Latar recorda que ja és habitual que, a les redaccions, els mitjans emprin editors automàtics per escriure notícies sense la intervenció dels humans i ho lexicalitza com a «robotic journalism».

«AI algorithms that write complete journalistic stories and adjust their tone and narrative structure to predefined audience profiles. It is estimated that within 5–10 years, the majority of all journalistic text stories will be written by robots. Welcome to the world of robotic journalism» (p. 29), es felicita. Latar està convençut que «the efficient new robot journalists may constitute strong competition for traditional journalists» (p. 29), i argumenta que el periodisme robòtic es fonamenta en dos grans pilars: per una banda, un *software* computacional que extrau automàticament dades —de fet, l'autor fa servir els termes «insights and knowledge» de manera provocadora (p. 29)— de l'arxiu enorme que ha estat capaç de recopilar; i, per altra, els algoritmes, que són capaços de convertir aquestes dades en narracions intel·ligibles. Latar considera que, des d'una visió optimista, el periodisme robòtic pot ser una eina per elaborar investigacions, enriquir les anàlisis, les perspectives i els formats narratius.

Martínez-Costa, Salaverría i Breiner (2021) recullen el guant de Latar i investiguen quin és l'ecosistema de mitjans que ve i recorden que a l'Estat espanyol els mitjans de comunicació s'expandeixen de forma desigual en el ciberespai, i sovint els nadius digitals en són capdavaners. Això no obstant, precisen que «esa fortaleza digital de las marcas clásicas no esconde, sin embargo, su declive en otras plataformas» (p. 226). Els autors consideren que les novetats que s'han posat sobre la taula, com ara la implantació de programes d'escriptura automàtica, el *big data* i els sistemes d'atenció robotitzada de les audiències, només són un aperitiu del que està per venir. I repassen tot un seguit d'innovacions que ells consideren que han fet evolucionar les narracions periodístiques, perquè aprofiten el llenguatge de l'hipertext, la interactivitat i la multimedialitat, amb peces immersives, continguts transmèdia, visualitzacions de dades i microformats adaptats als *smartphones* (p. 231). D'entre totes aquestes innovacions, es deixen entabanar pel *podcasting*, que consideren el pont entre la tradició i les plataformes de nova creació. Així, si situen la primera etapa del *periodisme web* fins a la primera dècada dels dos mil i una segona etapa de *periodisme mòbil* fins a l'actualitat, els investigadors creuen que ens encaminem cap a una tercera etapa de la mà de la intel·ligència artificial, que alguns autors, com John V. Pavlik (2018, 2019), ja anomenem «immersive journalism» o «experiential media», basat en la interactivitat, la immersió, la multisensorialitat, el *big data* i els algoritmes, les interfícies *naturals* i la

perspectiva autoreferencial en primera persona. Tal com assenyalen Martínez-Costa, Salaverría i Breiner, més enllà del mirall negre:

En esta nueva modalidad expandida del periodismo, la información digital deja definitivamente de estar circunscrita a los dispositivos habituales —ordenadores, móviles, tabletas—, para extenderse a cualquier objeto conectado a la red: desde un reloj hasta un automóvil, pasando por gafas, electrodomésticos o escaparates comerciales. Ni siquiera es imprescindible que esos objetos cuenten con pantalla; los asistentes virtuales de voz, por ejemplo, han abierto un nuevo territorio sonoro para el ciberperiodismo. También se anuncia la llegada de contenidos táctiles, de la mano de las tecnologías hápticas. (p. 228)

Aquesta multisensorialitat, suggereixen els autors, com també ho fa Mosco (2017) quan assenjala que ens dirigim cap a una «Post-Internet Society», haurà d'estar al servei de la *personalització creixent dels continguts*, perquè la intel·ligència artificial facilitarà als mitjans un perfil detallat sobre els grups i les *preferències* de les audiències. En aquest nou escenari, també avisen que els periodistes interpretaran nous rols, perquè la informació ja no serà elaborada exclusivament per humans, sinó per robots que, cada vegada més, assumiran tasques de redacció i difusió. «El fenómeno avanza con tal rapidez que, en foros profesionales y académicos, ha comenzado a debatirse sobre una nueva exigencia ética: aclarar a los lectores cuándo una información ha sido escrita por personas o, por el contrario, producida por máquinas» (p. 229). Així és com hem passat, asseguren, dels *mitjans líquids* als *mitjans àgils*, els quals es deixen assessorar per empreses creatives, *start-ups* innovadores i *medialabs* de tota mena i condició (Salaverría, 2015).

En aquest punt, Martínez-Costa, Salaverría i Breiner adverteixen sobre quelcom que ens resulta, com a mínim, alarmant, perquè demostra fins a quin punt una part de l'acadèmia ha assumit les prerrogatives d'una certa *datalatria* (Vidal Castell, Garde i Ventura-Pocino, 2022): «El fundamento esencial del periodismo clásico es el servicio a la sociedad; el del emergente periodismo robótico, la eficiencia. Continuar sirviendo a la sociedad de un modo máximamente eficiente es, en suma, uno de los grandes desafíos a los que se enfrentarán los medios del futuro» (p. 229-230). Segons els autors, cal tenir a «los usuarios en el centro del negocio» (p. 234), però aquesta consideració pressuposa que

les comunitats són, sobretot *usuàries*, i que l'objectiu principal del periodisme és que el *negoci* sigui eficient. I recalquen que, precisament perquè *interactuen* —ja no dialoguen?— amb les audiències, «la indústria de los medios se está convirtiendo desde un negocio con pocas posibilidades de grandes ganancias, a un servicio público que depende de su capital social para sostenerse» (p. 235).

Amb l'objectiu de sostenir el capital econòmic dels mitjans, Martínez-Costa, Salaverría i Breiner convenen que cal que aquests mitjans s'enfoquin a construir *comunitats d'usuaris* en lloc d'incrementar l'audiència; que les hi donin més prioritat, en lloc de fer-ho als anunciant; que prioritzin les relacions amb els usuaris en lloc de *produir* a gran escala; que apostin per la qualitat i construeixin capital social, en lloc de capital financer; que busquin més socis que subscriptors i creïn mitjans especialitzats, aprofitant el correu electrònic i altres gèneres i narratives a recer de les noves tecnologies; i, finalment, que fomentin la col·laboració amb altres institucions mediàtiques o educatives. Per tal de complir aquests propòsits, i per bé que en un primer moment els mitjans digitals van heretar les formes i els continguts dels mitjans tradicionals, els autors apunten que la darrera dècada s'ha accelerat el desenvolupament de publicacions digitals nadiues que, de mica en mica, estan canviant el cànon de la informació.

A l'estudi *Algoritmes a les Redaccions*, que el Consell de la Informació de Catalunya va encarregar a Patrícia Ventura-Pocino (2021) per observar de quina manera les redaccions dels mitjans estan integrant la intel·ligència artificial, la investigadora reclama els periodistes que es dotin de valors ètics. Tanmateix, no deixa de sorprendre que en les desenes d'entrevistes amb els experts dels principals mitjans catalans, com *TV3*, l'*ARA*, *RAC 1* o *El Periódico*, hi sovintegin termes que provenen del llenguatge de la cibernetica, per exemple quan es parla d'informació «segmentada», del «perfil» de l'espectador, dels sistemes algorítmics com a «bons assistents per millorar la productivitat», del «processament per simplificar el procés de presa de decisions», de les eines de la IA com a «suport i ajuda al criteri editorial», d'«entorns» i «automatismes», d'equips tècnics amb «perfils híbrids» o de «maximitzar la inversió i el seu retorn» (p. 12-13).

Contra aquesta visió excessivament tecnològica, Ventura-Pocino recorda que, fins i tot la Comissió Europea ha plantejat que, si s'ha de fer servir la IA, sigui sempre sota set principis: agència humana,

supervisió, robustesa tècnica i seguretat, privadesa i govern de dades, transparència, diversitat, no discriminació i equitat, benestar social i mediambiental i rendició de comptes (p. 14-15). Per això, exigeix als responsables dels mitjans molta més tecnoètica, i adverteix que:

El fet és que encara que existeixi una certa regulació, el ritme d'adopció de la IA va per davant de les consideracions legals i ètiques que convindria per valorar els riscos que comporta el seu ús, i les nostres societats de consum són terreny assaonat per a les innovacions que prometen més productivitat i eficiència. Aquest context fa que s'actui de manera reactiva. (p. 15)

Amb una visió optimista inspirada pel projecte IA, Media and Democracy (<https://www.aim4dem.nl/>) que encapçala Natali Helberger, Ventura-Pocino demana que els continguts automatitzats responguin a un criteri editorial; que, si s'ha de promoure la personalització, sigui sempre respectant una certa diversitat; que se supervisin les dades per evitar biaixos; que es preservi la intimitat dels usuaris i que la tasca periodística faci valdre el factor humà. En definitiva, que la IA serveixi per enfortir el periodisme i les comunitats, i no la indústria.

No podem deixar de pensar en l'entrevista frustrada que els experts en comunicació Carlos Soria i Alfonso Nieto li van fer el 1968 a Roy Herbert Thomson, propietari del *Times*. Només van caldre quatre preguntes perquè entenguessin de què ha anat i de què va el negoci dels mitjans. La resposta va ser en tots quatre casos alguna cosa com «Follow the money», tal com recorda Juan Antonio Giner (2022) en un article a *La Vanguardia*, en què es queixa, precisament, del model de negoci salvatge que s'està imposant en l'era de la comunicació blob i del despotisme tecnohidràulic. Lord Thomson va respondre amb fredor pragmàtica que el director que qualsevol diari com el *Times* necessita és el «que sea capaz de ganar más dinero», que només calen sinèrgies amb altres institucions «si las sinergias dan dinero», que els diaris s'han de modernitzar «todo lo que sea necesario y solo lo que sea necesario para ganar más dinero» i que la informació de qualitat serà compatible amb guanyar diners «ganando más dinero...».

Malgrat que el darrer informe del Reuters Institute (Newman, 2022) assenyala que, després de la pandèmia de covid-19, les audiències estan esgotades informativament, motiu pel qual cal innovar en el digital amb qualitat i fidelitat, el cert és que en els nous mitjans en què es

practica el periodisme fosc, la creació de comunitats d'usuaris respon principalment a l'eficiència extractiva, i no a la voluntat d'imaginar una cultura en comú, i això ho corromp tot d'arrel. Fins i tot a les conclusions de l'informe, el Reuters Institute assumeix el llenguatge neoliberal de la contenció quan en l'estudi s'afirma que:

La inteligencia artificial ayudará a automatizar procesos de producción y a atraer audiencias de modos más relevantes y personalizados. El metaverso, la Web3 y las criptomonedas han sido, en gran medida, objeto de novedad e incluso de burla en círculos periodísticos, pero una web más inmersiva y distribuida, impulsada por nuevas formas de vender y comerciar, acabará abriendo oportunidades (y desafíos) también para los medios.

Aquesta assumptió acrítica del nou paradigma tecnohidràulic també afecta les redaccions, que, en lloc de repensar-se per fomentar la bona convivència, estan imposant noves jerarquies que consoliden la precarietat, sense que això suposi un problema greu, sinó més aviat una conseqüència inevitable «A costa de sacrificios en la excelencia de ciertos contenidos, figuras como la del corrector e, incluso, la del propio editor han sido arrinconadas por un nuevo tipo de redactor-editor» (p. 230), confirmen Martínez-Costa, Salaverría i Breiner. Els investigadors obvien, però, que aquest nou perfil de periodista que abunda en les redaccions descentralitzades forma part d'un cognitariat cada vegada més precari, tal com assenyala Berardi (2004).

Aquests treballadors cognitius, en l'era del capitalisme de la contenció, perceben «la sensación de depender de un flujo que no se interrumpe y al que no se pueden sustraer sin pagar el precio de la marginación», afirma Berardi, perquè el control ja no l'exerceixen uns caps a qui es puguin dirigir, sinó el mateix flux algorítmic. «El teléfono de bolsillo es probablemente el artefacto tecnológico que mejor ilustra esta forma de dependencia reticular. El *móvil*, que la mayor parte de los infotrabajadores tiene encendido incluso en las horas en las que no trabaja, desempeña una función decisiva en la organización del trabajo como empresa formalmente autónoma y realmente dependiente» (p. 75), argumenta l'autor. Així, la malla mercurial constitueix l'embolcall en què és possible aquest espai-temps globalitzat del treball, tal com detalla extensament Dardo Scavino (2022) a *Máquinas Filosóficas*.

Per això, els periodistes en les redaccions del periodisme fosc desenvolupen una activitat «celularizada», una peça de la cadena de bloc, que es recombina constantment, i han de ser considerats, més aviat, creadors de continguts que no pas periodistes. «Todo infotrabajador es portador de la capacidad de elaboración de un segmento semiótico particular, que debe encontrarse e integrarse con innumerables otros fragmentos semióticos para componer el cuadro de una combinatoria que constituye la infomercadería, el semiocapital» (p. 75), assegura Berardi. El treballador (Newport, 2022) s'ha de moure per la gàbia mercurial sense aturar-se i esdevé un *free agent* que ofereix tot el seu sistema nerviós a la metamàquina. Això consolida, a través de la hipersimulació i del temps sense procés, una nova alienació de l'usuari mercaderia extremadament complexa, tal com adverteix Adrián Vázquez (2022):

El proceso es más complejo e involucra la mercantilización del individuo, una cierta pérdida de familiaridad con la identidad digital objetivada que convierte a la identidad física o personalidad en un elemento subalterno en las plataformas, la incapacidad plena de abandonar las plataformas y el extrañamiento y malestar ante el desarrollo de este proceso conforman el velo que cubre la cadena de valor de estas empresas. (p. 91)

D'aquesta manera, els continguts produïts al servei del periodisme fosc tenen conseqüències en els individus, perquè «la infinita vastedad de la infosfera supera la capacidad de elaboración del organismo humano» (Berardi, 2004, p. 83). Berardi considera que, mentre que el liberalisme clàssic s'autorregulava, «la digitalización de los procesos informativos y la conexión electrónica entre sistemas informáticos e infraestructuras sociales transforma la economía en una tecnosfera regulada» (p. 106). El ciberespai és una retícula de funcions que governa l'economia de manera automàtica i, per això, cada vegada calen menys decisions dels grups econòmics, de les comunitats o dels estats, també a l'hora d'imaginar noves narracions:

Lo que parecen ser decisiones humanas son con frecuencia interpretaciones humanas de decisiones automáticas dependientes de la interconexión entre los datos introducidos y la elaboración informática programada según criterios objetivados. Desde

luego, la objetivación técnica de los criterios de la interdependencia no es natural, no es neutral y no es casual. Responde al criterio de maximización del beneficio. El sistema de automatismos es efecto de la semiotización capitalista de la máquina tecnolingüística global. Desde aquí debemos empezar si queremos comprender cómo funciona el semiocapital y si queremos imaginar la posibilidad de una deconstrucción de esta máquina. (p. 106-107)

Així és com les empreses del periodisme fosc es constitueixen cada vegada més com a *start-ups* i *labs* (Salaverría, 2015) compromesos amb el capital risc i amb l'economia digital que com a grups de periodistes al servei d'una comunitat. «El proceso de colonización económica se inicia con una frenética actividad de cercado que trata de obtener, ante todo, la escasez del ciberespacio, la privatización de las vías de tránsito y una progresiva reducción de la comunicación de red al dominio de la economía lucrativa» (p. 116), afirma Berardi. D'aquesta manera, les formes que caracteritzen gran part del periodisme fosc són les d'un caos frívol, que prima l'emocionalitat de la imatge abismal, els metasentits, l'espectacle, la hiperdiversió, la sobreabundància, la banalitat, la superficialitat, el directe infinit. El periodisme es consolida definitivament en un periodisme del *com* i no del *perquè*, on la intensitat dels missatges és més important que explicar la relació amb el context.

Per això, en aquesta tesi creiem que val la pena preguntar-se si aquesta matriu realista ingènua —que venera els fets, l'objectivitat, els esdeveniments, el «temps vulgar» i la veritat, entre altres coses— és eficaç encara contra el relativisme algorítmic que imposa la comunicació blob. I, si no ho és, pot el periodisme imaginar-se com a professió des del relativisme? Pot construir un nou metarelat hegemoníic diferent del que proposa el despotisme tecnohidràulic?

4. EL DESBORDAMENT

CONCLUSIONS I PROPOSTA D'INTERVENCIÓ

Així com va esclatar l'univers, així nosaltres, els éssers humans, necessitem omplir i omplir-nos, contraure'ns i expandir-nos, ser més enllà dels límits. Què és el pecat original d'Adam i Eva sinó desbordament? Què explica la paràbola del fill pròdig sinó desbordament? I la tragèdia de Hamlet? I les aventures d'Ismael a *Moby Dick* o les d'Huckleberry Finn, Phillip Pirrip o Jim Hawkins? I la insubmissió de Madame Bovary o de les protagonistes de Jane Austen? Què és l'amor sinó un desbordar els límits del jo cap a un nosaltres? El desbordament és l'impuls primigeni de totes les coses que hi ha a l'univers, perquè és el que permet sortir d'un mateix i del que és el mateix per anar cap a allò que és radicalment altre i diferent. El desbordament, en l'ésser humà, sempre adopta formes imprevisibles, però sobretot pren cos en el mite del viatge i l'arquetip de l'explorador infatigable: la vida humana és en tant que rebel·lia de la imaginació, fascinació pel desconegut, aventura, reconeixement de la nostra natura inestable i alhora tossudament resistent, revelació i misteri, aprenentatge i memòria. L'impuls del desbordament és desobediència i transgressió. Per això la religió i el pensament han mirat d'ajudar-nos a domar-lo. Què són els pecats capitals sinó una advertència davant d'un excés de desbordament? Si tal com hem descrit en la proposta conceptual, volem derrocar l'era del despotisme tecnohidràulic, en què les nostres eleccions són canalitzades mitjançant architectures algorítmiques, és clar que haurem de superar els dics que ens contenen i aprendre a navegar una deriva nòmada. I aquesta deriva no pot ser sinó desbordament.

El desbordament conté aquesta impredictibilitat *ad origine*, perquè no sabem ben bé ni quan ni on s'ha de desfermar; implica, per tant, una ruptura de les lògiques del temps i de l'espai. El desbordament és com l'allau de roques, gel i neu que es va desprendre a la Marmolada, als Alps italians: el terra era inestable, sí, però els experts van admetre que era impossible predir si l'esllavissada es desfermaria en aquell instant concret, i en aquell punt de la vall. El desbordament sempre actua per quantitat imprecisa, i no per seqüències numèriques: quants *molts* són necessaris per desbordar? En l'allau de la Marmolada, no podríem precisar si el despreniment es va deure sobretot a les altes temperatures en un juny massa calorós, a la qualitat del gel, a la

inestabilitat de les roques o al pes dels esquiadors i dels animals que van trepitjar la neu poques hores abans. És tot alhora i alhora no res. Per això creiem que el desbordament s'oposa a la idea tan mecanicista de revolució i d'esdeveniment del marxisme ortodox: el desbordament, més que revolta, és una rebel·lia latent; no arriba sobtadament, sinó que s'engendra a poc a poc en la quotidianitat, tal com creixen les males herbes a la vora del camí, una desobediència anàrquica a la vista de tots que ens va engolint sense que puguem dir quan ha *succeït*; el desbordament no és un tsunami, és la marea. Alhora, el desbordament és multitud heterogènia i heterodoxa, ben diferent de la massa vulgar i alienada que descriu Ortega y Gasset (1930/2010); ben diferent de les audiències enxarxades que teoritza Castells (1996/2017, 2006), en què una vibració minúscula dels fils reticulars pot fer tremolar la teranyina sencera; i ben diferent de les comunitats d'usuaris contingudes per la malla algorítmica mercurial. En el desbordament, el *nosaltres* és un molts que es belluga i s'aviva per la inèrcia aclaparadora d'un propòsit íntim, que es reproduïx d'arrel en arrel, de vincle en vincle, tal com fan els arbres quan hi ha un incendi, que transmeten els nutrients als companys amb què s'agermanen subterràniament per preservar el bosc. El desbordament és canvi inexorable, una immanència fluctuant.

Així mateix, en aquesta tesi sostenim que, quan les disciplines de l'*emparaulament* simbòlic es despleguen en tota la seva potència, narren aquesta impredictibilitat tan humana i li donen sentit. L'ambigüïtat no pot ser continguda, és constitutivament desbordant. El periodisme, que és una d'aquestes disciplines, és útil, és a dir, transforma i emancipa quan abona des d'aquesta ambigüïtat el nostre substrat cultural. A l'inici d'aquest treball, hem apuntat que la voluntat d'aquesta tesi és, no només descriure la comunicació i la cultura en què estem immersos, sinó també exposar com voldríem que fossin. És així que en aquestes pàgines proposarem com desbordar la comunicació blob i la cultura de la contenció i, en fer-ho, obrirem camins que fins ara ens semblaven insondables, potser massa llunyans.

4.1 La Comunicació d'Espirai, l'Afinitat Elemental

No és per casualitat que David Jou és poeta, a més de catedràtic de Física de la Matèria Condensada. En certa ocasió vam tenir l'oportunitat d'entrevistar-lo amb motiu de l'exposició de l'Any de la Comunicació 2010, la direcció d'art de la qual la UAB ens havia encarregat. Durant el

treball de camp, ens interessava que els professors més reconeguts de cada facultat ens expliquessin com entenien la comunicació en els seus àmbits d'expertesa, i la conversa amb el professor Jou va derivar ben aviat en reflexions metafísiques, sobretot quan vam suggerir l'analogia entre l'atracció dels elements i els vincles humans que Goethe (Trad. el 2000), un pensador heterodox i transdisciplinari com Jou, desplega a *Las Afinidades Electivas*.

A la novel·la, el matrimoni d'Eduard i Charlotte és sacsejat per l'arribada d'Otilie, una jove afillada per Charlotte, i pel Capità, el millor amic d'Eduard. I és precisament amb la veu del Capità que Goethe narra per què ens sentim atrets o repel·lits per l'altre, com passa en la física i com els passarà al quartet de personatges, en una història que s'emboïca fins al final tràgic. Diu el Capità premonitòriament:

Llamamos afines a aquellas naturalezas que al encontrarse se aferran con rapidez las unas a las otras y se determinan mutuamente. Esta afinidad salta a la vista con facilidad en los álcalis y ácidos que, si bien opuestos entre sí, y quizás probablemente por eso, se buscan y adhieren unos a otros con mayor fuerza y se modifican y forman de manera conjunta un nuevo cuerpo [...]. Las relaciones comienzan a ser interesantes cuando provocan separaciones. [...] Por ejemplo, lo que llamamos piedra caliza es cal, más o menos pura, íntimamente ligada a un ácido débil que hemos conocido en forma de gas. Si se introduce un fragmento de dicha piedra en ácido sulfúrico diluido, éste ataca la cal y aparece después unido a ella en forma de yeso, mientras que el ácido débil y gaseoso desaparece. Aquí se ha producido una separación, ha surgido una nueva combinación, y uno se siente autorizado incluso a utilizar el término de 'afinidad electiva', puesto que realmente parece como si se prefiriese una relación a otra o existiese una elección preferencial. (p. 111)

En aquesta tesi defensem que, de la mateixa manera que en la natura i en les relacions humanes es donen aquestes *afinitats electives*, vincles que escollim o no —potser ingènuament—, podem afirmar que la comunicació és l'*afinitat elemental* que ens lliga inevitablement, que hi és encara que no la vulguem i que ens uneix amb totes les coses vives de l'univers. Va ser David Jou qui va batejar la comunicació com l'afinitat

elemental, i així vam titular finalment l'exposició⁵¹. La comunicació, per tant, és la condició essencial per al desenvolupament de la vida, una disposició universal, física, química, biològica, social. Tal com afirma Steiner (2001) a *Gramáticas de la Creación*:

Incluso el más «autista» de los actos estéticos, la singularidad más expresiva, es fenomenológicamente social. Nace bajo el efecto de las presiones y de las represiones moldeadoras de los medios disponibles. El lenguaje no es más que el ejemplo más evidente de la matriz colectiva. La historicidad determina las opciones de la imaginación. [...] La comunicación, la fuerza que nos mueve a comunicar la sensibilidad y el pensamiento, son sociales. (p. 223-224)

Com a éssers socials que som, la comunicació ens és essencial per sobreviure: l'ésser humà la necessita per establir vincles amb la comunitat. En aquest sentit, ens allunyem de les definicions que en fan tant Josep Gifreu com Miquel Rodrigo des de la Teoria de la Comunicació, que defineixen la comunicació com un procés lineal, tot i que l'un i l'altre discrepen sobre els efectes d'aquesta linealitat. «La comunicación humana es un proceso histórico, simbólico e interactivo por el cual la realidad social es producida, compartida, conservada, controlada y transformada», escriu Gifreu (1991, p. 67). Rodrigo (Rodrigo i Estrada, 2017) li rebutja, en els materials en línia de l'assignatura que imparteix a la Universitat Oberta de Catalunya (UOC): «Efectivamente, la comunicación es un proceso que tiene un inicio, un desarrollo y un desenlace. Sin embargo, las características del proceso son diferentes si se trata de individuos o de sociedades. En la comunicación interpersonal o en el teatro, por ejemplo, en el mismo proceso comunicativo se establecen las señales de inicio y de final. En el caso de las colectividades o sociedades, excepto en casos de hitos emblemáticos (y aún en este caso se podría cuestionar), es más difícil establecer el inicio y el final».

També Duch (2010) descriu la comunicació com un procés a *Religió i Comunicació*, si bé és cert que en té una concepció més hermenèutica a la qual ens sentim més propers en aquesta tesi: «Mentre

⁵¹ La Biblioteca i Hemeroteca General de la UAB va acollir l'exposició «Factor Comunicació. L'Afinitat Elemental» del 4 d'octubre al 10 de desembre del 2010.

que la informació tendeix a la dispersió, a un incessant augment de dades, sovint caòticament aplegades i, molt aviat, oblidades, la comunicació és un procés de concentració i purificació que es proposa situar els qui comuniquen en una mateixa òrbita afectiva» (p. 77). Segons la definició del DIEC, un procés és «una manera de descabdellar-se una acció progressiva», un conjunt d'operacions a què se sotmet una cosa per elaborar-la. Per això, preferim afirmar que la comunicació desencadena un procés de comunicació, però no n'és un. La comunicació és una qualitat, tal com va detallar el lingüista Sebastià Serrano (2003) a *El Regal de la Comunicació*, un tret distintiu que ens dona la natura, i no un procés. El procés sí que és, en tot cas, el resultat de la comunicació:

És així que els jocs delicats sobre els nostres cossos acaben per transmetre deliciosos missatges de la nostra pell cap al nostre cervell. Ho hem d'entendre com el resultat de la gran inversió en contacte que la natura va decidir de fer pel fet que la continuïtat d'una bona part de la vida és en mans del contacte i de la comunicació. I per això, tant sovint, el joc del contacte té premi. La calidesa d'una carícia pot ser ben bé la vareta màgica que toqui el teu cervell i et faci passar d'una quasi tristesa a sentir-te reconfortat i molt millor. Mai no ens hauríem d'estalviar les carícies. (p. 45)

En aquest punt, tanmateix, ens és imprescindible citar a Arendt, perquè a *La Condición Humana* (1958/2005) apunta quelcom que és especialment rellevant per a aquesta tesi. Arendt explica que al món grec clàssic el fet social no era una condició essencialment humana: per als pensadors de l'antiguitat, calia alguna cosa més que la vida social perquè la condició humana emergís; calia una vida política —*bios politikos*—. Arendt suggereix que, de fet, per una mala traducció del grec al llatí els pensadors posteriors, des de Sant Agustí d'Hipona fins a Hobbes o Locke, van entendre com a sinònim la vida social i la vida política. Però no ho són ben bé.

Si prenem per certa aquesta afirmació, i així ho farem en aquest treball, això significa que la comunicació, que és social, no és *per se* humana: els animals també es comuniquen, encara que sovint no compartim ni entenguem el seu llenguatge —i potser caldria que miréssim de fer-ho molt més sovint del que ens deixa la nostra mirada

excessivament antropocèntrica que tot ho envileix—. La comunicació humana, per tant, si vol ser elementalment humana, hauria de ser sobretot política, i no només social. I això, què implica? La *bios politikos*, per als clàssics, ha de desenvolupar-se mitjançant l'acció —*praxis*— i el discurs —*lexis*—. De la suma d'ambdós conceptes —l'un és dins de l'altre, i a la inversa: «Encontrar las palabras oportunas en el momento adecuado es acción» (p. 53), afirma Arendt—, sorgeixen els veritables assumptes humans, que es donen a la *polis*, a l'espai públic.

La comunicació, doncs, és una condició elemental, però les mediacions, enteses com aquest teixir l'acció i el discurs en l'espai públic són l'expressió de la condició humana. I, per tant, són polítiques. Què és un *politikos*? Un *politikos* no és aquell que respon a la idea convencional de polític, sinó aquell que és capaç de modificar la seva acció i la dels altres mitjançant el seu discurs; i a la inversa (p. 54). Ho resumeix Arendt quan defensa que:

El discurso y la palabra revelan esta única cualidad de ser distinto. Mediante ellos, los hombres se diferencian en vez de ser meramente distintos; son los modos en que los seres humanos se presentan unos a otros, no como objetos físicos, sino *qua* hombres. Esa apariencia, diferenciada de la mera existencia corporal, se basa en la iniciativa, pero una iniciativa que ningún ser humano puede contener y seguir siendo humano. Esto no ocurre en ninguna otra actividad de la *vita activa*. [...] Con palabra y acto nos insertamos en el mundo humano, y esta inserción es como un segundo nacimiento, en el que confirmamos y asumimos el hecho desnudo de nuestra original apariencia física. [...] Actuar, en un sentido más general, significa tomar una iniciativa, comenzar (como indica la palabra griega *archein*, «comenzar», «conducir» y finalmente «gobernar»), poner algo en movimiento (que es el significado original del *agere* latino). Debido a que son *initium* los recién llegados y principiantes, por virtud del nacimiento, los hombres toman la iniciativa, se aprestan a la acción. (p. 206-207)

És així com Arendt confirma que l'acció i el discurs estan estretament lligats pel fet que l'acte primordial i específicament humà ha de contenir sempre alhora la resposta i la pregunta al voltant del «qui ets tu?»: «Este descubrimiento de quién es alguien está implícito tanto en sus

palabras como en sus actos; sin embargo, la afinidad entre discurso y revelación es mucho más próxima que entre acción y revelación, de la misma manera entre acción y comienzo es más estrecha que la existente entre discurso y comienzo» (p. 208).

Sense la companyia del discurs, conclou Arendt, l'acció no només perdria el seu valor revelador, sinó també el seu subjecte; «si en lugar de hombres de acción hubiera robots, se lograría algo que, hablando humanamente por la palabra y, aunque su acto pueda captarse en su cruda apariencia física sin acompañamiento verbal, sólo se hace pertinente a través de la palabra hablada en la que se identifica como actor, anunciando lo que hace, lo que ha hecho y lo que intenta hacer» (p. 208). Aquesta qualitat reveladora del discurs i l'acció és «pura contingüidad humana» (p. 209) i, per tant, no serà mai possible en aïllament, sinó que sempre necessitarà la presència de l'altre (p. 216).

Hi ha encara una altra conjectura que ens atrevim a proposar: que la comunicació l'hem de pensar amb la forma d'una espiral. Si els primers teòrics van descriure els processos comunicatius amb una línia simple i vulgar, els pensadors de l'Escola interpretativa de Palo Alto van creure que la comunicació no és una acció esquemàtica que afecta verticalment l'altre, i per això van suggerir una comunicació circular i *interactiva* (Mattelart, 1996, p. 152), que es retroalimenta. A partir del *feedback*, la cibernètica inauguraria l'univers digital en què estem immersos i els ciberfeminismes (Plant, 1998; Hester, 2018) i altres moviments socials alternatius hi veurien una inspiració.

Però la simplificació no ha desaparegut ni de bon tros, i ha propiciat aquesta amalgama de connexions vicàries que hem descrit en les pàgines anteriors: l'algoritme converteix en un cercle tancat el que és una helicoide oberta que creix radicalment cap enfora, i, en fer-ho, anul·la l'espai i el temps per venir. Encara avui dia copsem la comunicació en un sol pla, com si el nostre cervell tan sols estigués equipat per concebre el món en dues dimensions. En canvi, la subtileza que s'expressa en la comunicació humana és molt més complexa que aquesta representació rudimentària, potser fins i tot inabastable. El que és segur és que s'expandeix, com a mínim, en tres dimensions, i que haurem de començar a pensar una espacialitat i una temporalitat que ens ajudin a transitar el món amb una nova consciència.

L'espiral, amb els seus girs infinits al voltant d'un eix, manifesta millor aquesta ambigüitat. Aquesta no és una idea que neixi del no-res,

sinó que és ben present en tota la història del pensament i de la cultura, fins i tot de la biologia. Ho anunciava Bateson als companys de Palo Alto: «Todas las espirales de este mundo, salvo los remolinos que se producen en las aguas, los torbellinos de viento y las galaxias, están hechas de cosas vivientes. [...] De todo esto surge que una espiral es una figura que *conserva su forma* (vale decir, *sus proporciones*) a medida que crece en una de sus dimensiones por adición en el extremo abierto. No hay espirales verdaderamente estáticas» (1979/2002, p. 22).

De fet, Steiner (2001) explica que «en nuestra era de transición hacia nuevos mapas, a nuevas formas de contar la historia, las ciencias naturales y “humanas” (*sciences humaines*) presentan un movimiento en espiral. Son imágenes de este movimiento el “eterno retorno” nietzscheano y los “grandes giros” de Yeats» (p. 20).

Paradoxalment, escriu Steiner, sembla com si els tecnòcrates no volguessin, malgrat tot, que no ens desempalleguéssim d'aquesta linealitat agustiniana —interessadament, potser—: «Nuestros actuales *magi* nos dicen que es, *stricto sensu*, absurdo y no tiene sentido preguntar qué existía antes de los nanosegundos iniciales del *Bang*. No había nada; la nada excluye la temporalidad» (p. 21). Tot i aquesta reducció i la voluntat obsessiva dels tecnòlegs de crear el gran *acte adàmic*, Steiner s'adona que les darreres descobertes científiques també s'entesten a mostrar formes de vida que s'entortolliquen en espiral, com l'helicoide de l'ADN que ha inspirat la metodologia d'aquesta tesi. Per això, creiem que les ciències de l'esperit han d'escodrinyar aquestes espirals, aquests remolins que no comprenem.

4.1.1 L'El·lipse Oculta: Memòria i Imaginació en Translació

Steiner veu les espirals com el motiu recurrent de la creació. Les hi veu a l'art islàmic, com una metàfora de la font secreta del creador, un continu que oculta i desvetlla els éssers vius, la multiplicitat del món, els possibles de l'existència: «[...] esas preciosas espirales entrelazadas, las ramas en los dinteles de casas y santuarios, indican la energía pura, la unicidad en la que, en una exuberancia teofánica, se subsumen los incontables patrones de los órdenes orgánicos e inorgánicos» (p. 77). Les hi veu també com una analogia del *jo* narrador de Proust, Dante, Joyce, Mann... Una «espiral interior» (p. 124) que invoca la creació amb la veu del poeta, de l'escriptor, del filòsof i, per què no, del periodista. Aquesta espiral està íntimament lligada a una certa idea de temporalitat

circular: existim mentre donem voltes sobre el cos propi i col·lectiu, com en el vol de les llavors de l'auró:

O, como lo formula Hegel, el *Anfangende*, lo «naciente», no está nunca ausente del *Forgang*, del progreso, de la marcha hacia delante (*Gang*, «ir», estar en movimiento, se encuentra en ambos términos) de la conciencia y del trabajo perseguido. La formulación es casi cabalística: el *Geist* «que se resuelve, se decide a la creación de un mundo» (*zu Schöpfung einer Welt sich entschliessend*) debe volver, en circularidad perfecta, al *unmittelbaren Sein*, al ser inmediato. Casi con certeza tal formulación se encuentra más allá de la metáfora de la doctrina nietzscheana del «eterno retorno», pues ella misma está cargada de implicaciones estéticas. (2001, p. 124)

Derrida (1995b) escriu a *Dar (el) Tiempo* que «una de las representaciones más poderosas y más ineludibles, en la historia de las metafísicas al menos, es la representación del tiempo como círculo. El tiempo sería siempre un proceso o un movimiento con la forma del círculo o de la esfera» (p. 18). También recuerda que:

[...] La circularidad no debería necesariamente ser rehuida o condenada, como lo sería una mala repetición, un círculo vicioso, un proceso regresivo o estéril. Es preciso, en cierto modo, por supuesto, habitar el círculo, dar vueltas en él, vivir en él una fiesta del pensamiento; y el don, el don del pensamiento, no sería ajeno a esto. (p. 18)

El mateix Steiner sosté que l'artista i el filòsof tenen tota la llibertat d'anar endarrerits o avançats respecte del temps convencional, lineal o vulgar: «El movimiento no es nunca una pura linealidad. Intuyo que puede ser visto como una espiral, como una hélice en la que ascenso y descenso son equivalentes» (p. 263). Per a l'autor, hem heretat per natura unes circularitats que estan inscrites a foc en el llenguatge. També s'adona que aquestes circularitats són una condemna que ens impedeix aproximar-nos al mutisme del creador, però alhora tenen un caràcter persistent que ens aboca al pensament urgent, a no abandonar les preguntes sobre el que és humà. En aquesta tesi considerem, per tant, que la comunicació d'espiral respon a un temps circular, i ens obliga a

formular més preguntes que respostes, més incerteses que certeses, més estranyeses que normalitats.

Aquesta disposició comunicativa s'erigeix contra la tecnocràcia positivista que s'ha imposat fa segle i mig, i que, tal com afirma Steiner, convoca unes temporalitats que no tenen res a veure amb el flux, els remolins i els moviments circulars de la durada subjectiva: «Los relojes, los calendarios de la psique están “ajustados” de manera tan variable e imprevisible como la infinitud de latidos, de impulsos hacia atrás o hacia delante, de ritmos sincopados que son la cadencia de nuestra vida interior» (Steiner, 2001, p. 248). En aquesta tesi defensem que només podem aproximar-nos a aquesta comunicació d'espiral des de les narracions i els relats de les ciències humanes.

En aquest sentit, Albert Lladó (2019) recorda a *La Mirada Lúcida* que, des de l'antiguitat clàssica, hi ha dues maneres contraposades d'entendre el temps: mentre que Cronos «es el tiempo cronométrico, el que mide las normas sociales, un tiempo que determina a los sujetos» (p. 43), Aion «es ese tiempo que no puede ser atrapado, que no tiene territorio fijo, un tiempo indefinido y que, sin embargo, es tan real como el cronometrado» (p. 44). Per a Lladó, el temps de l'Aion és com una serp que es mossega la cua, un cicle etern, el temps dels arquetipus contra el temps vulgar i el temps sense procés que hem descrit al llarg d'aquestes pàgines. La mirada lúcida en el periodisme, segons Lladó, és aquella que convida a jugar amb l'Aion i que encara incorpora una tercera temporalitat, la del Kairós: «Es un dios más pequeño, menos poderoso, una especie de *daimon* que suele traducirse como “el momento oportuno”, como el instante genial» (p. 44), i que sempre fa una aparició imprevista: «Ese instante, esa brecha, es lo que nos permite *acontecer* el acontecimiento, anunciando que lo que acabamos de enfocar ya no es un simple hecho» (p. 45). El temps circular a què remet la comunicació d'espiral és, doncs, un temps de l'Aion i del Kiarós, tal com assenyala Lladó. Hi tornarem més endavant, a aquesta reflexió, perquè està estretament vinculada amb els conceptes d'adveniment i de circumstància en el periodisme que proposem en aquesta tesi.

Precisament, aquesta concepció del temps és la que permet a Lladó recuperar també el concepte d'*el·lipse* que fa servir el dramaturg Juan Mayorga, que alhora el manlleva de Walter Benjamin, i escriu: «La elipse es el lugar geométrico constituido por la suma de las distancias a

dos puntos fijos, a los que llamamos focos, y que supone una constante. Lo decisivo no es el segmento que une el foco uno y el foco dos, sino el campo de tensiones que aparece alrededor de la constelación de esos dos puntos» (p. 21). Per a Lladó, doncs, «el filósofo, el artista o el matemático (y nosotros incluimos al periodista) es aquel que tiende a ver cada objetivo como el foco de una elipse oculta» (p. 21).

Per observar amb atenció aquestes el·lipses ocultes, per despullar els camps de tensió, ens cal la imaginació i la memòria, perquè «al ver un objeto o un hecho, somos asaltados por el recuerdo de otro con el que el primero abre una elipse» (p. 22) i perquè imaginar ens ajuda a entendre. En aquestes pàgines defensem que és tasca del periodisme, sobretot, revelar i narrar aquestes interseccions, i ajudar a comprendre les translacions en què vaguem. «Periodismo es atender. Atender a los rastros, pero también a las cicatrices» (p. 24), assevera Lladó, que més endavant sentència: «En realidad lo que buscamos no es influir, sino transformar» (p. 25).

Per transformar, Berardi (2019b) proposa que ens apropiem del temps, de la possibilitat —de la *futurabilitat*, tal com ell l'anomena— per mitjà de la potència. «Llamo “potencia” a la condición necesaria para que se produzca esta realización: la potencia permite el cambio de la cero-dimensionalidad de la información a la multidimensionalidad del cuerpo y del acontecimiento» (p. 16). Però com fer-ho? Segons Berardi, quan el magma de la possibilitat troba les esclatxes per confluïr amb la voluntat dels subjectes és quan aconsegueix *alliberar-se* —desbordar— i transformar. En aquest alliberament —desbordament—, afirma l'autor, els afectes (p. 19-20) hi juguen una missió essencial, perquè són la força que ens connecta gràcies als cossos amb els altres, que revela l'*afinitat elemental* i les *afinitats electives*.

Tal com afirma Garcés (2013) a *Un Mundo Común*, «la potencia de la situación no es un mapa de posibilidades pero tampoco una potencia en sí, ilimitadamente abierta. Como relieve, es más bien una determinada relación entre fuerzas, entre consistencias e inconsistencias, puntos altos y bajos, movimientos, perspectivas, luces y sombras» (p. 12). La potència esdevé, aleshores, una exigència, escriu la filòsofa, que ens obliga a pensar. La comunicació d'espiral posa en marxa, doncs, espirals reproductives, i no pas productives, és a dir, ajuda els individus i les comunitats a teixir els vincles que fan emergir les seves potències. En certa manera, per tant, el periodisme, com la història o la filosofia,

és una de les disciplines que, tal com propugnem en aquesta tesi, fa brollar aquestes possibilitats, i que allibera l'ànima de les forces del poder de la contenció.

Per copsar i descriure les el·lipses ocultes, hem d'obrir el ventall de la intuïció i dels afectes. Ho narra Rizo García (2015) recuperant autors com Goffman, Merleau-Ponty i Schütz, quan fa valdre la intersubjectivitat en les relacions interpersonals a través del cos:

La comunicación humana es comunicación desde el cuerpo, para el cuerpo y entre cuerpos. Somos conscientes de la existencia de los otros con quienes nos comunicamos porque tenemos conciencia perceptiva sobre nuestro cuerpo, y desde nuestro esquema corporal constituimos las imágenes que tenemos de los otros y somos capaces de interactuar con él. El cuerpo, por lo tanto, no solo recibe, sino que, sobre todo, crea, significa. El lenguaje sólo es posible si emana de los cuerpos vivientes y sintientes, y como tal, es la instancia que unifica al ser. (p. 329)

Així, mentre que la comunicació de masses exigia una atenció concentrada només sobre un centre irradiador, la comunicació de xarxes la dispersava fins a fer-la inaprehensible i la comunicació blob la captura en la gàbia mercurial. En canvi, la comunicació d'espiral ens exigeix tan sols que posem en marxa els ginyes de la memòria i la imaginació. Hem d'abandonar el règim visual de la societat de masses, la tirania tàctil de les pantalles reticulades i la *metasensorialitat* que proposa la criptosfera. Per contra, la comunicació d'espiral ens convida a reconèixer la nostra dimensió afectiva, i a comprendre que «ser cuerpo es ser-del-mundo», tal com escriu Rizo García: «El cuerpo, entonces, es un donador de sentido: recibe significados y, simultáneamente, comunica sentidos. [...] No tenemos cuerpo, somos cuerpo» (p. 330). Efectivament, Rizo García assenyala que el cos és sempre un cos situat, construït culturalment i, per tant, sempre està voleiant a la deriva.

D'aquesta manera, el coneixement que neix de la comunicació d'espiral no caduca mai, com sí que succeïa amb els productes de la comunicació de masses. I aquest coneixement tampoc és el «més del mateix» de les informacions repetides *ad nauseam* amb què ens han abatut els mitjans enxarxats. Ni és aquest brogit reverberant que ens atordeix en els discs del capitalisme de la contenció. En la comunicació d'espiral, el coneixement neix i creix com les males herbes als vorals del

camí: ens recorda que el caos no es pot contenir, que ens cal alliberar el rizoma de la tirania del despotisme tecnohidràulic amb les seves mateixes dots, amb la seva natura múltiple i desterritorialitzada.

4.1.2 *El Món Altre i la Comunió de les Males Herbes*

Més enllà del mirall negre hi som nosaltres, és a dir, el no-res. Per això, hem batejat l'espai que convoca la comunicació d'espiral com a *món altre*. La comunicació d'espiral, amb les seves circularitats temporals, precisament perquè teixeix i desteixeix la condició humana, crea aquesta espacialitat estranya, un món que es nodreix de la diferència i que, alhora, ens exigeix, als cossos que s'atrauen i es repel·leixen, que ens fusionem en un de sol i que confluïm en l'energia que ens fa giravoltar.

En aquesta tesi creiem que ens cal defensar amb dents i ungles aquest món altre, en un moment en què «la novedad contemporánea es no poder ser extranjero», tal com ens adverteix García Canclini (2014). Sentir-se estrany, escriu l'antropòleg a *El Mundo Entero como Lugar Extraño*, demana diferència, sí, però també intimitat. Tanmateix, en el món algorítmic que han aixecat la comunicació blob i el capitalisme de la contenció, «en un mundo donde nuestra vida privada se almacena para ser usada comercial y políticamente no importa tanto la diferencia sino la información sobre lo que imaginábamos que nos hacía diferentes y que se ordena para agruparnos como consumidores de ciertos alimentos, películas y mensajes políticos» (p. 58). En la hipersimulació algorítmica, no podem ocultar ni què fem ni què pensem, i tampoc podem guardar secrets. «No podemos ser extranjeros si somos clientes o sospechosos, espiados para adaptar lo que podrían vendernos, y lo que deberíamos pensar» (p. 58), es lamenta García Canclini.

L'antropòleg també fa notar que els contrapoders no neixen mai a l'orbe algorítmic, encara que es convoquin per internet i facin servir la web per refermar-se, sinó que «surgen en sociedades, en juegos de inclusión y exclusión, de pertenencias múltiples y extranjerías dispersas» (p. 59). En certa manera, García Canclini ens alerta que aquestes tensions i distensions en el teixit comunitari no han de fer-nos caure ni en l'universalisme individualista ni en la interdependència que ha motivat el món algorítmic, i que ens enfronta en relacions desiguals:

Importa reconocer su diversidad para no reincidir en la ilusión de la comunidad mundial sin fronteras fantaseada por las utopías de internet. El sentimiento de ser extraño ante el orden vigente

puede volverse más eficaz si admite las distancias entre unas y otras indignaciones a fin de encontrar la solidaridad posible. (2014, p. 59-60)

En un assaig anterior, García Canclini (1989) ja havia avisat que ni l'universalisme com a projecte de la globalització —algorítmica— ni aquesta interdependència mal entesa promou la reciprocitat, encara que es lluiti a favor del clima, de la igualtat de gènere o de les minories oprimides (p. 38). Per això l'antropòleg es pregunta si hem de continuar alimentant la idea d'una coexistència harmònica i universal, quan, de fet, aquest supòsit l'únic que fa és uniformitzar la diferència fent-nos creure que cadascú és únic, singular i especial.

García Canclini resol que el que cal és combatre l'etnocentrisme, sempre bicèfal: per una banda, lluitar contra el cap imperial, que ha *transnacionalitzat* l'economia i la cultura, i que en aquesta tesi hem vinculat al despotisme tecnohidràulic i al capitalisme de la contenció; i, per altra, contra el cap de les nacions, classes i ètnies oprimides que han trobat en l'autoafirmació exaltada de la sobirania i la identitat l'única via per alliberar-se de l'imperi. Per controlar aquest xovinisme, aquest universalisme homogeneïtzador que ens obliga a *estar-junts*, García Canclini considera que necessitem més autocrítica i més solidaritat amb els grups i les nacions subordinades. En definitiva, l'antropòleg ens convida a fer del món estrany un món comú.

Garcés (2013) ho formula d'una manera semblant, quan recorda que aquesta idea d'*universitas*, d'humanitat unida i reconciliada, ha donat pas a una interdependència perillosa, en què «dependemos unos de otros, más que nunca, y sin embargo no sabemos decir “nosotros”» (p. 21), en què no sabem com situar els nostres vincles ni les nostres complicitats, aliances i solidaritats. «El mundo se ha hecho demasiado pequeño para vivir todos en él y demasiado grande para cambiarlo. Bajo estas condiciones, la interdependencia se muestra a la luz del día, pero su evidencia es la de una imposición, la de una situación común impuesta y peligrosa» (p. 47), rebla. En el món algorítmic que només se'ns ofereix com a presó, Garcés reclama preguntar-se pel *nosaltres* des del que ens separa i diferencia, més que no pas des del que ens uneix i uniformitza, i que ens trastoca tan violentament:

Nuestros cuerpos, como cuerpos pensantes y deseantes, están imbricados en una red de interdependencias a múltiples escalas.

Para cambiar la vida, o para cambiar el mundo, no nos sirven entonces los horizontes emancipatorios y revolucionarios en los términos que los hemos heredado. Por eso los cuerpos se desencajan de los discursos y empiezan a hacer lo que sus palabras no saben decir. (p. 67)

Per això, en una tesi en què defensem un periodisme que superi la contenció a què ens sotmet la comunicació blob, considerem que protegir el món altre suposa esquinçar les lògiques d'aquesta interdependència perillosa, que ens confronta brutalment, els uns contra els altres. En aquest sentit, comprendre l'alteritat, el que és diferent, és sobretot aprendre a transitar el buit entre el nosaltres i allò que ens sembla diferent, però que en el fons no ho és ni ho ha estat mai. La paradoxa que amaga la frontera entre identitat i alteritat es resumeix en la famosa frase que Rimbaud va escriure al seu amic Paul Demeny: «Je est un autre». La pregunta que el poeta planteja recorrerà tot l'existencialisme, des de Lacan i Sartre fins a Derrida i Barthes passant per Camus i Deleuze. És Lévinas qui desenvolupa, en els anys immediatament posteriors a la Segona Guerra Mundial, una filosofia complementària —si no oposada— a aquest existencialisme: contra la màxima sartriana que «l'infern són els altres», Lévinas (1947/2000, 1979/1993) reclama un ésser per a l'altre, en què el jo és *transcendència*, i, per tant, obertura cap als altres⁵².

En aquestes pàgines, però, tot i que rebutgem, efectivament, l'essencialisme heideggerià (1927/1986) vinculat a la transcendència, perquè ens pot fer caure en gregarismes fanàtics, tal com detallarem més endavant, tampoc podem compartir del tot, malgrat que ens avenim amb la intenció que hi ha rere aquests pensadors, ni l'existencialisme sartrià que condemna la *natura-altre* de l'ésser ni la transcendència religiosa de Lévinas. Primer, perquè considerem que castigar el caràcter ambigu de l'ésser ens pot abocar a un nihilisme autodestructiu que no lluita contra les violències a què som sotmesos. I, després, perquè el món altre implica reconèixer-nos com a altre diferent; i és quan ho fem que obrim

⁵² Lévinas creu que allò que existeix (*l'existent*), i que dona sentit a les entitats del món, produeix una impersonalitat àrida, neutra i subtil, que només pot ser superada per aquest *ser-per-a-un-altre* com a moment ètic de respecte per a l'alteritat. Podem afirmar, doncs, que mentre Heidegger (1927/1986) proposa una essència que és *un-mateix* i que només troba una existència a la seva altura en la transcendència com a destinació col·lectiva, Lévinas proposa una essència com a *un-altre*, que troba una existència vàlida en la transcendència com sinònim d'una *vida-per-a-un-altre*.

els abismes que ens separen i que haurem d'aprendre a explorar. Per això, si hem assimilat de debò que nosaltres som un altre, no creiem que haver de transcendir en l'altre sigui conseqüent. Aquesta perspectiva suposa encara una altra intuïció: si nosaltres som un altre, aleshores ja no necessitem *acollir* o *integrar* la diferència, perquè aquesta diferència no ve de fora. Per tant, tan sols ens cal *tenir-ne cura*, *coimplicar-nos-hi*.

Així doncs, pensem que aquesta coimplicació més aviat té a veure amb l'acceptació d'una immanència panteista, que no pas amb la transcendència cap a l'altre diferent. Ho resumeix Garcés quan afirma que «implicarse es descubrir que la distancia no es lo contrario de la proximidad» (p. 74). La immanència és la qualitat inherent a l'ésser, que va unida a qui som i fem, però que podem distingir. A través de la immanència, ens podem reconèixer en el fluir de l'univers i en l'existència amb l'altre, però alhora podem reconèixer-nos-hi. Per això, en aquestes pàgines sostenim que l'espai on fer possible les potències és el món altre que fem en comú, perquè «el mundo no es la medida que resulta de una suma, magnitud incomparable en la que reúnen todas las cosas, sino que es, más bien, la medida de su continuidad: medida variable e interna, como el latido de un corazón» (p. 13), tal com afirma la filòsofa. En la fragilitat de la diferència és on trobem la virtut de l'anonimat, del que encara està per fer i no té nom ni rostre, del que neix i s'eleva en la comunitat:

Un mundo común es un tablero de obstáculos en el que, paradójicamente, sí podemos cruzar la mirada. Pero para ello no necesitamos estar frente a frente. Sólo necesitamos perseguir los ángulos ciegos en los que encontraremos el rastro de lo que alguien ha dejado por hacer y precisa de nuestra atención. La visión periférica libera a la atención del foco que la mantiene en el régimen de aislamiento que captura, hoy, nuestra mirada sobre el mundo. (p. 114)

La comunicació d'espiral, justament perquè va sent en gerundi, perquè és una helicoide oberta, cria una tossuderia que ens obliga a *estranyar-nos*, a mirar lateralment i perifèrica, en els marges i des dels marges. El món altre sempre ens convida a formular preguntes, a habitar el dubte. És així com l'estranyament es converteix en un exercici de revelació, tal com ocorre a les fotografies de Diane Arbus (2003). Què amaga la simetria pertorbadora de les bessones? I el maquillatge de les

àvies que fumen davant de l'objectiu de la càmera? Per què el gegant fotografiat al menjador de casa ens desperta tanta tendresa? Com és que la imatge d'un pícnic qualsevol en un parc qualsevol ens pot arribar a fer fàstic? Per què l'embaràs de la fotògrafa davant del mirall ens commou i ens sembla esfereïdor alhora? En aquesta tesi defensem que, com totes les ciències de l'esperit, el periodisme és l'ofici de l'estranyament, que sempre és un camí de doble sentit: al mateix temps que desvetlla la monstruositat inadvertida que hi ha en la convenció que ens fa a tots iguals, mostra la distància monstruosa que ens habita i que sentim íntimament nostra. Els formalistes russos, especialment Xklovski (1917/1970), anomenaven l'estranyament, tan present en la literatura com a recurs narratiu —el periodisme també l'hauria d'adoptar—, «ostranénie» [остранение]. Brecht (2004) va batejar la distància que instaurava amb el públic en el teatre d'idees com a «verfremdungseffekt» —l'efecte de distanciament—. I Valle Inclán (1920/2010) feia servir l'esperpent per deformar el món amb girs grotescos fins a fer-lo estrany per al lector, perquè hi copsés tot el seu sentit tràgic. L'estranyament esdevé aleshores empatia, resistència, resiliència, persistència.

Abandonem, doncs, la *tecnolatria* que descriu la comunicació des de l'electrònica, amb els seus emissors i receptors; i des de la cibernetica, amb els seus usuaris i avatars. Abracem la diferència, les multituds, la diversitat i els marges, que es contraposen a la idea d'homogeneïtzació, d'assimilació, d'unitat i de centre. El món altre és l'únic espai que ens permet posar en comú, no per construir un conjunt homogeni de subjectes, sinó per fer món comú, tal com defensa Garcés (2013). Precisament, comunicar prové etimològicament de «fer comú», «posar en comú». «La comunicació designa, doncs, el pas de l'individual al col·lectiu», confirma Duch (2010, p. 72). Tot i que l'antropòleg entén la comunicació com un «posar en comú» *més enllà* de les fructíferes diferències (p. 83), en aquesta tesi matisem —ho hem afirmat més amunt— que la comunicació és un «posar en comú» *gràcies a* les diferències, que són les que impulsen aquesta *comunió* de males herbes que conforma el món altre.

Així i tot, a partir de Mead (1934/1982), Duch sí que s'adona que «el desenvolupament de la consciència individual com a tret característic de la modernitat no sols havia propiciat una interiorització de les conductes afaïxonades per la comunicació sinó que, sobretot, havia modificat les formes i, per damunt de tot, el contingut de la

mateixa comunicació, d'aquest "posar en comú" que implica l'acte comunicatiu» (p. 73); i que, en conseqüència, les societats occidentals ja no se saben comunicar amb elles mateixes, una impressió que també té Sfez (1991, 1995). Duch argumenta aquesta desfeta quan afirma que:

Molt sovint, el «tot comunicació» dels nostres dies se centra d'una manera que pot resultar molt perillosa a causa de l'*acriticisme* que institueix en una forma d'imatge completament «fluida», és a dir, que «no dona a pensar», que no desvetlla el potencial crític dels individus i els grups socials, sinó que estableix el «principi fugacitat» com el punt de referència de la vida individual i col·lectiva. (2010, p. 74-75)

Duch s'aproxima a la comunicació d'una manera que, tal com hem explicat i seguirem explicant en aquestes pàgines, no podem compartir del tot, perquè la concep idealment com «un esdeveniment viu» (p. 83) a través del qual una comunitat comparteix l'aspiració d'*emparaular-se* mitjançant una «*paraula immediata*» (p. 113), és a dir, una paraula que és capaç de tocar l'essència de cadascú amb «valor terapèutic» (p. 96). És justament al voltant d'aquesta *paraula immediata* que creiem que el periodisme ha d'acceptar, de fet, una altra paradoxa del món altre, motiu pel qual no compartim les idees de Duch i a la qual tornarem més endavant: per palpar els abismes que ens separen, ens cal, efectivament, la paraula, però la paraula no és mai *immediata*, sempre és un tempteig cap a l'altre que hem d'acceptar tal com és. Ja ens ho havia advertit Hofmannsthal (1902/2007). De quina manera trobem, doncs, *le mot juste* que propugnava Flaubert? Potser hem d'admetre que el silenci és sovint la via més eficaç i precisa de dir-nos? Quin silenci ens diu? Beckett, tot i que no és l'únic, serà un dels autors que més tossudament improvisarà respostes a aquestes preguntes i tindrà la pretensió de comunicar-se per mitjà del silenci, tal com recorda Jenaro Taléns al pròleg de *Film* (Beckett, 2001):

Lo específico en su propuesta es la naturaleza de ese silencio. No el de la anulación o la muerte, sino el del mutismo *verbal*. Cuando afirma de la nada, citando «al de Abdera» (Demócrito), que «nada es más real» lo que pretende no es *decir* el caos *sino mostrarlo*. En la medida en que *decir* no muestra sino que

oculta, el caos no puede decirse, sólo visualizarse. El silencio beckettiano no tiende a la nada sino a la representación. (p. 17)

En aquest sentit, Petit (Virilio, 1997) sosté que, en tant que el món altre està dins nostre abans que fora, «la cuestión de la corporeidad nos toca a todos» (p. 43). El periodista distingeix tres cossos que estan indistriablement lligats —el cos territorial, el cos social i el cos animal o humà—; i defensa que hem de lluitar contra la «telepresència» —i contra la hipersimulació de les plataformes, afegim—, perquè disloca aquests cossos i impossibilita el món altre: «De ello se deriva la necesidad de recolocarse con relación al cuerpo, de recolocar el cuerpo con relación al otro —la cuestión del prójimo y de la alteridad—, pero también con relación a la tierra, es decir, al mundo propio. No hay cuerpo propio sin mundo propio, sin situación» (p. 43). Tot seguit, afegeix:

Es «aquí y ahora», *hic et nunc*, está *in situ*. Ser es estar presente aquí y ahora. [...] Todo el problema de la realidad virtual es, esencialmente, negar el *hic et nunc*, negar el «aquí» en beneficio del «ahora». Ya lo he dicho: ¡ya no existe el aquí, todo es ahora! [...] Los retrasos tecnológicos que provoca la telepresencia tratan de hacernos perder definitivamente el cuerpo propio en beneficio del amor inmoderado por el cuerpo virtual, por este espectro que aparece en el «extraño tragaluz» y en el «espacio de la realidad virtual». Ello entraña una considerable amenaza de pérdida del otro, el ocaso de la presencia física en beneficio de una presencia inmaterial y fantasmagórica. (p. 46-47)

La reflexió de Rizo García (2015) al voltant del cos ens dona les pistes definitives per a aquesta revolta silenciosa dels cossos que reclama Petit: «Nuestra relación con el mundo, entonces, está dada por el cuerpo, de ahí que el cuerpo pueda ser considerado como el espacio universal, pues sin cuerpos no habría espacialidad», (p. 329). Vidal Castell (2022) proposa, fins i tot, un «periodisme altre», que reivindica el sagrament com a eina de mediació simbòlica que fa visible l'invisible, i sobre el qual abundarem més endavant. En certa manera, doncs, aquesta rebel·lia latent dels cossos fa que el món altre es replegui de tal forma que aconseguim visualitzar el caos per desbordar la contenció. Perquè un estel exploti —desbordi— primer li cal fer implosió.

4.1.3 *Tan Humans: Narració, Esperit i Coneixement*

La comunicació d'espiral està sargida per narracions. Els éssers humans som els contistes del món altre: la imaginació i la memòria amb què aprenem i comprenem emanen de dins nostre. Les narracions, prenyades de relats, són les aigües profundes en què nadem. David Foster Wallace (2014) ho va narrar amb una paràbola a l'alumnat de Kenyon College el 2005: «Hi ha dos peixos joves que van nedant i es troben un peix més vell que neda en direcció contrària. Els saluda amb el cap i diu: “Bon dia, nois. Com està l'aigua?” I els dos peixos joves continuen nedant una mica més i, al final, l'un mira l'altre i fa: “Què collons és l'aigua?”» (p. 17-18). De vegades, les veritats més ubiqües, afirma Foster Wallace, són les que més ens costen de veure i sobre les quals més ens costa de parlar. Per donar sentit al món altre, necessitem que ens ensenyin a pensar, a ser menys arrogants, a contemplar les nostres certeses amb consciència crítica. «En realitat, aprendre a pensar vol dir exercitar un cert control sobre què penses i com ho penses, vol dir ser prou conscient i estar prou alerta per triar a què pares atenció i a triar de quina manera construeixes sentit a partir de l'experiència» (p. 66-67).

Per això creiem que el sentit d'aquesta el·lipse en què voltem no s'encarna en els productes de la comunicació de masses, ni en les informacions reticulades, ni en les dades contingudes per l'algoritme, sinó en un coneixement profund. S'ha escrit massa sobre la diferència entre comunicació i informació i, encara avui dia, els intel·lectuals, els periodistes i els professionals de la comunicació sovint els confonen com a sinònims. Tanmateix, tal com admeten Duch i Chillón (2012): «En el mejor de los casos, la sola información es una utilidad social, necesaria aunque insuficiente. La comunicación cabal, en cambio, es el requisito de la verdadera relacionalidad —del poner en común—, y de la aproximación cordial entre las personas» (p. 33).

Aquest coneixement profund, és clar, no és mai un soliloqui, com ho era en la comunicació de masses; ni una homofonia, com ho era en la societat de xarxes, en què tots bramàvem el mateix alhora, però amb la pretensió d'haver dit quelcom original i únic; ni tampoc, per últim, en l'egofonia a què ens ha abocat a la fi la malla mercurial, on cadascú tan sols expressa allò que respon als seus interessos egoistes. En aquesta tesi considerem que la comunicació d'espiral sempre convoca una polifonia. Esforçar-nos a desxifrar-la, a traduir-la, a interpretar-la és l'esforç de l'esperit que hem de fer. «L'alternativa és la inconsciència, la

disposició natural per defecte, l'anar i venir fútil, la sensació constant i rosegadora d'haver tingut i haver perdut una cosa infinita» (p. 135), rebla Foster Wallace.

«El conocimiento es “relacional” porque la semiosis y el lenguaje entretejen las vivencias sin cesar, de acuerdo con “perspectivas” suministradas por las ideologías y usos en boga» (p. 146), afirmen Duch i Chillón, que recorden que «el sujeto jamás se enfrenta con el objeto ni con los demás a solas, sino inspirado por acervos culturales que el verbo expresa y organiza, y de acuerdo con perspectivas que cierta comunidad de interpretación consagra» (p. 146). En definitiva, l'ésser humà sempre posa en marxa *ficcions reguladores*, tal com sentència Nietzsche (1896/2010), una necessària il·lusió fundada sobre una veritat en minúscules, que conjuga maneres de fer el món comú. Resseguint a Humboldt, Gerber i Nietzsche, Duch i Chillón conclouen que «el conocimiento describe siempre, ineludiblemente, un “trayecto semiótico y hermenéutico”: a medida y en la medida en que empalabra los “senseptos” en perceptos y estos en conceptos, el ser humano imagina e idea, idea e imagina» (p. 153). És així com cada autor *emparaula* les seves vivències i, en fer-ho, les crea i les recrea, conferint-les-hi experiència (p. 154).

Perquè, tal com escriu Roland Barthes (1984/1994) a *El Susurro del Lenguaje*, «el lenguaje es el ser de la literatura, su propio mundo: la literatura entera está contenida en el acto de escribir, no ya en el de “pensar”, “pintar”, “contar”, “sentir”» (p. 15). Per això, el que és poètic és indestriablement literari. «Desde el punto de vista ético, es simplemente a través del lenguaje como la literatura pretende el desmoronamiento de los conceptos esenciales de nuestra cultura, a la cabeza de los cuales está el de lo “real”» (p. 15). Barthes fa notar que, des del punt de vista polític, cap llenguatge és innocent: «[...] y de la práctica de lo que podríamos llamar el “lenguaje integral”, la literatura se vuelve revolucionaria» (p. 15).

A més, l'autor recorda que, tota enunciació suposa sempre un subjecte (p. 18), s'expressi de forma directa o indirecta, o mitjançant girs impersonals, que són propis de les ciències pures. Però, al capdavant, fins i tot aquests girs que exclouen la persona no són més que trucs per variar la manera com el subjecte es constitueix en l'interior del discurs, la manera com s'entrega, teatralment o fantasmagòrica, als altres; en definitiva, formes de l'imaginari. Barthes arriba a dir que la

literatura hauria d'ocupar-se molt més del plaer, de la radicalitat del llenguatge. Per això és importantíssim que la persona que narra reflexioni sobre la interlocució que posa en marxa: quin temps expressa i la diferència entre la temporalitat de la locució de la temporalitat del locutor; com s'enuncia la persona en el discurs, sigui present o absent; i quina veu emprarà, de quina manera el subjecte del verb resultarà afectat pel procés de la narració. Barthes conclou que «escribir, hoy en día, es constituirse en el centro del proceso de la palabra, es efectuar la escritura afectándose a sí mismo, es hacer coincidir acción y afección, es dejar al que escribe dentro de la escritura, no a título de sujeto psicológico (el sacerdote indoeuropeo bien podría rebosar subjetividad mientras sacrificaba activamente en lugar de su cliente), sino a título de agente de la acción» (p. 31).

Això no obstant, afirma Barthes, quan narrem amb finalitats intransitives, i no amb la voluntat d'actuar sobre el *real*, és a dir, sense més funció que el mer exercici del símbol, es produeix una ruptura: «la voz pierde su origen, el autor entra en su propia muerte, comienza la escritura»; en definitiva, es desballesta «el imperio del Autor» (p. 66). És aleshores quan parla, en lloc de l'autor, el llenguatge mateix: «Escribir consiste en alcanzar, a través de una previa impersonalidad —que no se debería confundir en ningún momento con la objetividad castradora del novelista realista— ese punto en el cual sólo el lenguaje actúa, “perfoma”, y no “yo”» (p. 67). Barthes cita, en aquest punt, tant Mallarmé, com Valéry, Proust o Brecht, perquè sotmeten l'autor al dubte i a la irrisió, perquè dessacralitzen l'autor, perquè l'empetiteixen. «Lingüísticamente, el autor nunca es nada más que el que escribe, del mismo modo que yo no es otra cosa sino el que dice yo: el lenguaje conoce un “sujeto”, no una “persona”, y ese sujeto, vacío excepto en la propia enunciación, que es la que lo define, es suficiente para conseguir que el lenguaje “se mantenga en pie”, es decir, para llegar a agotarlo por completo» (p. 68).

El text s'explica a sí mateix i es desvetlla, així, en les obres, en un sentit total de l'escriptura —«un espacio de múltiples dimensiones en el que se concuerdan y contrastan diversas escrituras, ninguna de las cuales es original» (p. 69). Per això cal reconèixer que l'escriptor només imita un gest sempre anterior, mai original: segons Barthes, l'únic poder que té —i no és poc—, «es el de mezclar las escrituras, llevar la contraria a unas con otras, de manera que nunca se pueda uno apoyar en

una de ellas; aunque quiera *expresarse*, al menos debería saber que la “cosa” interior que tiene la intención de “traducir” no es en sí misma más que un diccionario ya compuesto, en el que las palabras no pueden explicarse sino a través de otras palabras, y así indefinidamente» (p. 69). I, per això, cal reconèixer també que el text és allò que es vol dir, allò que s'experimenta, en relació amb el signe, mentre que l'obra és allò que es tanca en un significat. El text és dilatori, simbòlic, plural, mentre que l'obra es reivindica com una *determinació* del món (p. 78). L'obra, com l'objecte del consum, del plaer; el text, com l'expressió del gaudi.

La narració, doncs, com una eina del coneixement o, tal com ha defensat Lynch (2007), la literatura com a filosofia i la filosofia com a literatura. La narració, per a Lynch, és el vehicle dels mites que subjauen en els relats, perquè: «En alguna medida, si algo tienen de atractivo los mitos es esa capacidad única de fijar los objetos de la imaginación, funcionan como esos sueños que no se disipan nunca y se repiten una y otra vez» (p. 85). L'autor recorda que els mites són productes de la imaginació col·lectiva i que, precisament, aquesta condició els fa in verificables: «La relación que nos une con lo mítico no se apoya en ninguna *creencia*, y al mismo tiempo, tampoco es de puro y simple descrédito. En este sentido, puede decirse lo mismo que la mayoría de objetos literarios, los mitos, sean o no sueños, no son ni verdaderos ni falsos» (p. 87). Això és així perquè, tal com Lynch afirma, els mites:

Registran la memoria de una pauta o circunstancia universal pero no universalizable y, en tanto que relatos de algo singular, narran un acontecimiento que es único pero que una comunidad de individuos reconoce de una u otra forma como propio, precisamente porque se trata de un acontecimiento imaginario, un hecho que cada uno de nosotros puede recrear con la sola intervención de la propia fantasía. (p. 86)

Quan les narracions són capaces de recollir aquests esperits mítics, sosté Lynch, els mites esdevenen «procedimientos de reparación simbólica» (p. 88), perquè exposen problemes i miren de resoldre'ls col·lectivament, perquè travessen cultures i temps diferents, perquè sempre hi tornem, perquè els reelaborem i revisitem i mai no s'esgoten (p. 102): «¿Cuál es la condición para que un relato que no puede ser invalidado conserve la condición de mito? Que nunca se intente

literalizar su referencia, es decir, que no se intente trasponer esa coherencia immanente a un plano de trascendencia y verdad» (p. 102). Sobre la qualitat narrativa del mite, l'autor encara etziba:

En efecto, el contenido decisivo del relato no está en los datos, en el repertorio de los hechos, sino en el criterio de la selección que, de hecho, queda expuesto a título de proposición de un sentido que, en última instancia, se sostiene en la trama. La secuencia narrativa que no está presente en los acontecimientos no verbalizados es el *mythos*. (p. 105)

Hi ha, doncs, en la labor narradora de l'ésser humà, la pulsio per transformar, un batec d'emancipació. És així com Garcés (2020) reclama una aliança d'aprenents, «una acció decidida que altera l'experiència de l'aprenentatge i el seu règim d'expectatives actuals» (p. 128): «Aprender els uns amb els altres i els altres amb els uns» (p. 128). Per això, Garcés teoritza que aquesta aliança dels aprenents és una trobada, es basa en l'autoestima mútua i en el suport mutu (Kropotkin, 1902/2021), funciona per composició, genera un medi i fa iguals els desiguals. «D'aquí que l'aliança dels aprenents no generi una unitat, sinó un camp de tensions plural i antagònic al mateix temps. El pluralisme epistemològic és una posició crítica que porta fins al final la idea que el coneixement, per ser vàlid, ha de ser just amb el conjunt de formes de coneixement possibles» (p. 132), reflexiona la filòsofa.

Berardi (2019b) també aborda com els individus prenen consciència per mitjà del coneixement per tal d'emancipar-se i com aquest camí es veu obstaculitzat per la privatització dels aprenentatges. Alhora, però, al filòsof li interessa com aquest coneixement, el *general intellect* marxista, necessita «interfaces tècniques que projecten significación sobre la realidad» (p. 212): «Las máquinas son al mismo tiempo una herramienta para la apropiación y la sujeción del trabajo vivo y la condición de la emancipación de la sociedad de la necesidad del propio trabajo» (p. 215). Per això considera que la pròxima batalla que els desheretats haurem de lliurar, sobretot els que ens dediquem al treball cognitiu, com els periodistes, és alliberar el coneixement en un moment en què l'hegemonia capitalista ha convertit la creativitat, la invenció i el llenguatge en un treball automatitzat pels algorismes (p. 220). Berardi troba un camí per a l'alliberament en l'incomputable: «La computación es un principio de reducción y determinación. [...] Pero

ninguna computadora nos permite experimentar la totalidad de la esfera del ser. La existencia es aquello que no se deja reducir por ningún poder de procesamiento» (p. 253). Per això reclama la cooperació en l'intercanvi en la quotidianitat:

El proyecto de los próximos veinte años es dismantelar y reprogramar la metamáquina, dando lugar a una conciencia común y una plataforma técnica común para los trabajadores cognitivos del mundo. [...] Construir una conciencia común y propagar la conciencia de una solidaridad social posible entre los neurotrabajadores es la tarea de la década venidera, y el despertar ético de millones de ingenieros, artistas y científicos es nuestra única posibilidad de detener una terrible regresión, cuyos contornos ya comenzamos a avizorar. (p. 254-255)

Emilio Lledó (1999) recorda a *El Silencio de la Escritura* que, de fet, no hi ha coneixement sense experiència: «Experiencia no es, por consiguiente, la pasiva aceptación de una realidad exterior, sino una *elaboración*» (p. 17). L'experiència és la consciència que passa pel cos quan travessem els abismes de l'alteritat i ens hi reconeixem. I, si l'experiència demana consciència, el pensament demana llenguatge. «Pensar es una forma de vivir, y vivir supone la tensión hacia una permanencia en el ser que, desde un principio, se inició como aventura y riesgo, o sea, como posibilidad» (p. 33-34), afirma Lledó. Els textos o els discursos, doncs, són també formes de l'experiència, perquè «cada acto de lectura, de interpretación de lo que pensaron otros hombres, es espejo también de lo que pensamos nosotros» (p. 38). És així com l'experiència esdevé, aleshores, *comprensió*. En definitiva, sosté Lledó:

Los términos *discurrir*, *discurso*, *investigar*, *inventar*, etc., no son sino metáforas que tiene que ver con caminar, ir tras las huellas, encontrar algo en el camino; descoloridas imágenes, pues, de fenómenos psicológicos o, como la filosofía más reciente sostiene, mentales, cuyo funcionamiento apenas si entrevemos. Este mundo metafórico es el único del que por ahora disponemos —lo mismo que términos como *pensar*, *vacilar*, *razonar*, *meditar*, *suponer*, *juzgar*, *concebir*, etc.— para adentrarnos en ese indudable misterio de la comprensión. (p. 51)

Així, explica Lledó, el moment inicial de la comprensió implica, per tant, una certa comunitat entre la intel·ligència que mira i el text o discurs que s'ofereix. I, tanmateix, sovint aquesta mirada i aquest oferiment no són prou i el text esdevé una dificultat. És per això que l'exercici de comprendre és, també, un exercici constant d'especulació (p. 59). D'aquesta manera, tal com hem abundat unes pàgines abans, mentre la comunicació de masses havia propiciat una escolta passiva, la comunicació de xarxes distreia l'atenció amb estímuls d'una interacció banal i, finalment, la comunicació blob es caracteritza per una atenció egosintònica, en el sentit que només comprenem els comportaments, valors i sentiments que són acceptables a les necessitats del nostre ego. Per contra, la comunicació d'espiral reclama una escolta activa, que ens duu inevitablement cap a una comprensió veritable. Els relats que subjauen en la narració, doncs, no ens sotmeten, ni ens vigilen, ni ens contenen, sinó que desborden els límits del món altre.

María Zambrano (1939/2006) escriu a *Filosofía y Poesía* que és aleshores quan la filosofia aconsegueix vèncer el coneixement, perquè ha albirat alguna cosa ferma, veritable, però d'una veritat sempre parcial, en minúscules, que accepta la diferència entre el que hi és i el que hi ha (p. 116). Resseguint els clàssics grecs, afirma que «el conocimiento es pues, purificación, separación del alma de sus cadenas para reintegrarse a su verdadera naturaleza» (p. 53), i rebla: «El “saber desinteresado” viene a resultar el más profundamente interesado de todos, pues que, en realidad, no es un añadir nada, sino simplemente un convertir el alma, un hacerla ser, ya que “el que contempla se hace semejante de su contemplación”» (p. 53). Per això, Zambrano sosté que el coneixement no és una ocupació de la ment, sinó un exercici que transforma l'ànima sencera, que afecta la vida completament (p. 57). Per a ella, de fet, la poesia és una de les consciències més fidels de les contradiccions humanes, perquè s'enfronta al martiri de la lucidesa, i precisament per això ha elegit, com la filosofia, el camí del coneixement. «El amor sirve al conocimiento, llega al mismo fin que él por diferente camino, por el camino que menos apropiado parecía, el de la manía o el delirio» (p. 66). I encara reivindica:

La poesía sufre el martirio del conocimiento, padece por la lucidez, por la videncia. Padece, porque poesía sigue siendo mediación y en ella la conciencia no es signo de poder, sino necesidad ineludible para que una palabra se cumpla. Claridad

precisa para que lo que está diseñado no más en la niebla, se fije y precise; adquiera «número, peso y medida». Porque la poesía no va a captar lo que ya tiene «número, peso y medida». (p. 88)

Més endavant, Zambrano recorda que, si la poesia ha elegit el camí del coneixement, és perquè vol conèixer quelcom que la desbordi, «que sea más que nosotros; un ser que nos venza enamorándonos, prendiéndonos a su vez, por amor» (p. 94). En aquesta tesi propugnem que el periodisme ha de ser la disciplina que aplega filosofia i poesia, «un logos lleno de gracia y de verdad» (116), tal com afirma Zambrano.

4.1.4 «Escullo Escollir»: Mediacions i Transferència

Les mediacions són les giragonses que fem quan explorem els abismes del món altre, el camí inestable i inesgotable que és la vida. L'ésser humà és «un ser de mediaciones: despegado de la naturaleza y de su innata animalidad, a un tiempo autor y fruto de las creaciones que arma, el ser humano lo es gracias a los signos, prótesis y artificios con que pone en pie su mundo: esa complejísima esfera advenida —frágil, mudable y anfibia, contingente y ambigua— que llamamos civilización o cultura», escriuen Duch i Chillón (2012, p. 11).

De les mediacions no ens en podem desempallegar encara que vulguem. Les mediacions són la manera com pren cos la comunicació humana, sempre en espiral. Són activitats simbòliques que requerim per relacionar-nos amb la contingència, amb el nosaltres del món altre. Per això les mediacions es despleguen en narracions, que alhora ens lleguen relats, que alhora transmeten el substrat cultural de la nostra comunitat. En la transferència hi juguen un paper clau el llenguatge i l'*habitus* —*lexis* i *praxis* (Arendt, 1958/2005) que fonamenten la *bios politikos*—, tal com escriu Bourdieu (1980/2007) a *El Sentido Práctico*. Què significa per a un grup tatuar-se, conduir un cotxe concret, lluir una marca o estiuajar al mateix lloc? Bourdieu defineix l'*habitus* com:

[...] sistemas de *disposiciones* duraderas y transferibles, estructuras estructuradas predispuestas a funcionar como estructuras estructurantes, es decir, como principios generadores y organizadores de prácticas y de representaciones que pueden ser objetivamente adaptadas a su meta sin suponer el propósito consciente de ciertos fines ni el dominio expreso de las operaciones necesarias para alcanzarlos, objetivamente

“reguladas” y “regulares” sin ser para nada el producto de la obediencia a determinadas reglas, y, por todo ello, colectivamente orquestadas sin ser el producto de la acción organizadora de un director de orquesta. (p. 86)

D’aquesta manera, «la cultura no consisteix solament, entones, en formes de comunicació que li són pròpies (com el llenguatge), sinó també —i tal vegada sobre tot— en “regles” aplicables a tota classe de “jocs de comunicació”, ja se desenvolupen aquests en el pla de la naturalesa o de la cultura», defensa Claude Lévi-Strauss (1974/1995, p. 318) a *Antropología Estructural*. Aquests jocs de comunicació que descriu Levi-Strauss són les mediacions, que acaben constituint el que anomenem cultura. El periodisme és una de les disciplines que *medien* o intervien les mediacions. Potser una de les més poderoses.

És per això que Jordi Berrio (2000), des de l’Escola de Bellaterra, afirma que l’únic camp que pot ser específic de la ciència de la comunicació és el de les mediacions. A Berrio, que s’ha format en l’humanisme filosòfic de caràcter antropològic, li interessa, tal com confirma a *La Cultura i les seves Mediacions* (2009), «de quina manera els mitjans de comunicació han ajudat a aïllar la cultura de la nostra època» (p. 12). També des dels aprenentatges de l’Escola de Bellaterra, Maria Dolores Montero (1994) assenyala que «la comunicació es troba a la base de les relacions humanes i de l’activitat social, de manera que no és possible aïllar el procés de comunicació del context on està inserit» (p. 76). Tota comunicació necessita, per tant, un mitjà adequat. Per això, l’ésser humà, a banda de l’*habitus*, ha desenvolupat una qualitat cognitiva fonamental per al pensament: el llenguatge. L’ésser humà, com escriurà Duch (1995), necessita *emparaular* el món altre. Per això, sovint els pensadors s’hi han referit com a *homo loquens*. Som polisèmics, parlem diversos llenguatges alhora i el primer diàleg que tenim sempre és amb nosaltres com a altre. Berrio (2009) hi abunda quan afirma que, per assegurar la supervivència, aquest nosaltres exigeix posar-se d’acord, discutir, intercanviar idees: «A través dels llenguatges naturals, els homes s’han posat d’acord per viure i sobreviure» (p. 27).

És així que, tal com Berrio apunta, tots aquests llenguatges han necessitat «instruments que fossin extensions de la veu i de la paraula». «En cada nivell de civilització trobem uns procediments de comunicació i unes formes adequades» (p. 27), assevera l’acadèmic. Per això, els mitjans que s’empren en cada etapa ens proporcionen «una mena de

radiografia del que cada societat és i aspira a ser» (p. 27). Berrio repassa aleshores l'ús de diferents eines de mediació, des de la llengua oral a l'escriptura, passant per la impremta, els mitjans audiovisuals i els ordinadors. A més, recull la idea de McLuhan que la tecnologia i els seus instruments són la prolongació del cos humà que ajudarà a constituir la comunitat. Aleshores cita a Lledó, de qui va ser alumne, que «deia a les seves classes, encara que potser mai no ho va escriure, "l'home només és home entre els homes". Realment, l'home aïllat no existeix» (p. 37). De fet, tal com afirma Lledó (1999), tota obra creativa sempre és *mediada* per tota mena de diàlegs implícits, «en los que encontramos ecos de propias y concretas intenciones, confirmación de ciertas seguridades, atisbos de ciertos prejuicios» (p. 53). En aquest sentit, segons Lledó, «la *traducción* pone de manifiesto el inequívoco carácter de *medio* que el lenguaje tiene. El lenguaje que necesita ser traducido es que no nos habla» (p. 58). Precisament, el gran problema del capitalisme de la contenció rau en a qui hem deixat fer aquesta traducció que no ens parla, i amb quines intencions aquests poders estan traduint les nostres mediacions, perquè, tal com hem vist, prendre'ns el llenguatge és prendre'ns també tota acció per transformar.

En aquest punt, Jay David Bolter i Richard Grusin (2000) fan una reflexió al voltant de les mediacions que ens sembla imprescindible, i que recupera Oriol Fontdevila (2018) a *El Arte de la Mediación*. Ambdós autors proposen el concepte de *remediación* i hi teixeixen al voltant tota una geneologia, que neix amb la perspectiva renaixentista i s'escampa per Occident amb la invenció de la fotografia i del cinematògraf. En concret, descriuen la remediación com un exercici per apedaçar i manipular les mediacions quotidianes fent veure que no se les està intervenint. Per promoure remediaciones, argumenten, caldrà posar en marxa una lògica de doble tall conformada per la *immediación* i la *hipermediación*.

Així, d'una banda, la immediación seria l'experiència que tenim quan contemplem quelcom que pensem que se'ns està oferint de manera *immediata*, en comunió amb la nostra essència. La immediación, per tant, enfonsa les seves arrels més fondes en una idea ben concreta i occidental d'entendre l'essència que diu que *som* en el món només en tant que l'*habitem* —el posseïm, el conquerim, l'omplim de deixalles (Fernández Mallo, 2018)—, un dogma que desmuntarem gràcies a les heterodòxies culturals en l'apartat següent. D'altra banda, la hipermediación seria tot

l'aparell formal —com més divers i múltiple, millor—, que fem servir per provocar el sentiment d'immediatesa —encara que sigui induït—, mentre amaguem que, de fet, sí que estem interferint en la mediació. En la hipermediació, doncs, s'hi inclouran des dels recursos estilístics de la pintura fins al disseny de diaris i revistes i, finalment, tota l'amalgama d'interfícies per a la captura i pesca d'usuaris de les plataformes i xarxes socials, tal com hem descrit al capítol anterior. En relació simbiòtica, la immediació depèn de la hipermediació, i viceversa.

D'aquesta manera, tot i que antigament els artistes havien emprat la remediació com un recurs estètic per crear la il·lusió que la mà de l'artista no havia intervingut en l'obra, i que el que es contemplava motivava per si sol una experiència immediata, el cert és que els mitjans de comunicació tradicionals i les plataformes han excel·lit a construir remediacions cada vegada més sofisticades i —per què no admetre-ho— d'un realisme capitalista esfereïdor. A partir de l'escena del film *Strange Days* (Bigelow, 1995), en què el protagonista, Lenny, es col·loca un aparell amb sensors al cap perquè la xarxa capturi totes les seves percepcions i ell pugui experimentar la *vida* mateixa —«Pure and uncut, straight from the cerebral cortex» (p. 3)—, Bolter i Grusin s'adonen que, si un mitjà aconsegueix que transferim experiències a altres persones fent creure que no les està *mediant*, aleshores la resta de suports quedaran irremeiablement obsolets; la televisió, el cinema, els llibres, la fotografia, la pintura i tantes altres disciplines de la cultura ja no tindran res a fer. En certa manera, doncs, *Strange Days* presagia el poder de la ubiqüitat que han assolit les plataformes i les xarxes socials. Tal com asseveren Bolter i Grusin:

In addressing our culture's contradictory imperatives for immediacy and hypermediacy, this film demonstrates what we call a double logic of remediation. Our culture wants both to multiply its media and to erase all traces of mediations: ideally, it wants to erase its media in the very act of multiplying them. (2000, p. 5)

Reconeixem l'interès per esborrar les traces de les *mediacions remediades* en el dissenyador d'Instagram Ian Spalter, que al final del capítol que li dedica la sèrie *Abstract* (Dadich, Neville i O'Connor, 2019) admet que el que més li inquieta de les plataformes socials és que les interfícies que ha ajudat a dissenyar intervinguin de manera perversa

les mediacions de les comunitats en la quotidianitat. Spalter reconeix, aleshores, que els seus fills no tenen mòbil i que el més gran, de dotze anys, li ha demanat que no li'n compri mai cap. Mirant una posta de sol en un horitzó bucòlic i japonès, el dissenyador es pregunta si no hagués estat millor esborrar qualsevol mena de mediació manipulada per la tecnologia que ha ajudat a construir, i com fer-ho, ara que tot està contingut dins de la malla mercurial, per motivar mediacions que estiguin el més *mínimament mediades*.

Per contra, Bolter i Grusin adverteixen que tant els mitjans de comunicació com les noves plataformes *metavèrsiques* s'esforcen, no a reflexionar críticament sobre les remediacions que impulsen, sinó a multiplicar sense aturador la lògica doble de la *immediació* i la *hipermediació*. D'una banda, invoquen una immediació vicària per satisfer el nostre desig secret d'immediatesa. El directe de la televisió o de l'etern *scroll* a Instagram són bona mostra d'aquesta perversió. I, alhora, tant els vells com els nous mitjans s'entesten a no deixar-nos tranquils i ens bombardegen amb directes múltiples, *split-screen displays*, composicions d'imatge i text en moviment... «Even webcams, which operate under the logic of immediacy, can be embedded in a hypermediated web site, where the user can select from a “jukebox” of webcam images to generate her own paneled display» (p. 6). Al món virtual, les hipermediacions que invisibilitza el capitalisme tecnohidràulic mentre manipula les nostres presències són el pa de cada dia. I sobre el desig d'immediatesa, els mitjans nous i vells competeixen per veure qui captura més usuaris en les seves interfícies. Bolter i Grusin recorden, però, que introduir una nova tecnologia no significa només inventar un *hardware* o un *software* nou, sinó tota una infraestructura física, política, estètica, cultural i econòmica que se'ns imposa subterràniament.

Cal tenir ben present, tal com assenyala Carlos Scolari a *Hipermediaciones* (2008), que el context tecnològic ha modificat els darrers vint anys la manera com ens relacionem individualment i col·lectiva. En concret, Scolari recorda que en la comunicació de xarxes, les bastides de la comunicació ja no són analògiques, sinó hipertextuals; ja no hi ha consumidors actius, sinó usuaris col·laboradors; es dona una interactivitat alta motivada per models de *molts-a-molts*, en què conflueixen el reticular, el col·laboratiu i el massiu; i, a més, el suport és multimèdia, es prioritza una falsa participació, mai una coimplicació, i l'espai de trobada ja no és politicoterritorial, sinó politicodigital (p.

116). En el món *metavèrsic* de la comunicació blob, l'interès va més enllà de la mera xarxa reticular i s'intenta, amb totes les forces i per mitjà d'una nova matriu narrativa, tal com hem explicat a bastament, construir la realitat virtual que ha d'acabar de culminar les remediacions i, així, esborrar tota agència humana en les mediacions. En aquest sentit, Bolter i Grusin (2000) asseguren que «the transparent interface is one more manifestation of the need to deny the mediated character of digital technology altogether» (p. 24).

Tanmateix, en aquesta tesi entenem, com ho fa Martín-Barbero (2008) en un article a la revista *Anthropos*, que una reflexió profunda i seriosa sobre la comunicació no pot néixer enfocada únicament en les interfícies dels *mass media* o les plataformes, sinó en una preocupació molt més essencial pel llenguatge. Barbero arriba a definir el llenguatge com la mediació fonamental i la comunicació apareix, en tota la seva obra, més vinculada a la cultura que no pas a la tecnologia. És així com, a partir de l'obra de Ricoeur, entén la mediació com el pont que ens permet temptejar l'abisme «del mundo como horizonte de la palabra» (p. 25), ja que:

[...] es en el tejido de cosas y palabras donde la comunicación revela su espesor. No existe la comunicación *directa*, inmediata, toda comunicación exige el arrancarse al uso o goce inmediato de las cosas, todo comunicar exige alteridad y un mínimo de distancia. La comunicación es separación y puente: mediación. Por más cercanos que se sientan, entre dos sujetos media siempre el mundo en su doble figura de naturaleza e historia. El lenguaje es el *lugar de cruce* de ambos: enraíza al hombre en la tierra sobre la que los seres humanos forjaron la lengua. Si la lingüística reclama de la fenomenología un horizonte de significación, ésta a su vez reclama una ontología, un asidero en el ser. La *metáfora* de Heidegger adquiere entonces toda su validez pero a condición de que «la morada del ser» alcance a dar cobijo no solo al discurso del príncipe y los sacerdotes, sino a la palabra común de los hombres. (p. 25)

Analitzar el llenguatge com a mediació, afirma Martín-Barbero, és pensar-lo a la vegada fet de signes i prenyat de símbols, perquè «constitutivamente todo símbolo hace pensar, o mejor, “da qué pensar”»

(p. 26). I és a través d'aquests símbols que les mediacions són el lloc on es forja i pren cos la comunitat:

Dialogar es arriesgar una palabra al encuentro no de una resonancia, de un eco de sí misma, sino de *otra palabra*, de la *respuesta de otro*. De ahí que para hacer una pregunta necesito asumir un pro-nombre (yo) al que responde un otro (tú) con-formando el *nosotros* en que se hace posible la comunicación. (p. 26)

Martín-Barbero resol que dialogar es «descubrir en la rama de nuestro propio ser la presencia de los lazos sociales que nos sostienen. Es echar los cimientos a una posesión comunitaria del mundo mediante la cual “la justicia es el derecho a la palabra» (p. 26-27). Entenem, com ell, que les mediacions de la comunicació d'espiral haurien de permetre espais de trobada, diàlegs, àgors, vincles. Ho explica Gayà Morlà (2015) quan reclama un periodisme d'interacció social, capaç de convocar una comunicació per teixir vincles i noves maneres de fer coneixement per a la transformació: «Nuestra propuesta de Periodismo de Interacción Social pone el foco en explicar los mecanismos visibles e invisibles que estamos viviendo, explicando cómo lo estamos viviendo y por qué. Es decir, supone un regreso a los temas que afectan a la ciudadanía y que configuran un interés social» (p. 209).

En un sentit similar, però des d'un corporativisme acrític, Espada defensa (2019) que «el objetivo fundamental del periodismo no es la narración de historias veraces. Esto puede hacerse al margen del periodismo, en el cine y en los libros. El periodismo es, esencialmente, mediación» (p. 13). Espada retreu als «bienaventurados *geeks*» que proclamessin amb ingenuïtat commovedora «la desaparición del mediador» i prometessin que les noves xarxes socials pertanyien en exclusiva als ciutadans —«y, aún mejor, a los ciudadanos buenos»—, quan en realitat aquesta reivindicació només beneficiava els més poderosos del Silicon Valley Global.

En aquestes pàgines propugnem que la comunicació d'espiral no intenta ocultar que *mediem* les mediacions, una fal·làcia tan grossa com la de l'objectivitat periodística, sinó, ans al contrari, mira de situar-nos en el camí de les mediacions, ens exigeix explicar a la comunitat com *mediem* les mediacions i ens obliga a compartir amb aquesta comunitat el procés de *mediar*. Per fer-ho, però, cal que ens fem nostre el dret a

prendre la paraula que reclama Martín-Barbero i per això hem de refutar impetuosament el «T'obliga a escollir» del capitalisme de la contenció.

En aquesta tesi sostenim que el contrari de la tirania de les eleccions és «*Escullo escollir*». I per què una aparent tautologia ens pot ajudar a imaginar com emancipar-nos de la tirania de les eleccions? Perquè mentre que, en el capitalisme de la contenció, l'hiperconsumisme ens exigeix que siguem nosaltres mateixos en tant que escollim i fem *coses* dins del ventre de la bèstia —«Just do it», rebla Nike amb el seu eslògan—, però no ens reclama cap consciència prèvia que som «éssers possibles», i, per tant, ens nega la capacitat de reconèixer que *som* en tant que *transitem* la vida, l'«*Escullo escollir*», en canvi, sí que ens convida a acceptar la nostra condició humana. Tot i que entenem que elegir i fer són només les conseqüències *materials* de la contingència que dona sentit a l'*existència*, perquè aquestes eleccions i accions siguin coherents i honestes, cal que hàgim pres consciència de la nostra natura evanescent; cal que ens hàgim respost quin és el nostre propòsit íntim, és a dir, on ens *situem* i per què, per saber què podem fer amb el que tenim. Ser un mateix implica conèixer la identitat oberta i altre que ens defineix. Només així podrem ser lliures. Amb la seva tautologia, l'«*Escullo escollir*» ens reclama explorar la nostra natura efímera i esborradissa mentre fem, encara que això ens dugui sovint a l'abisme.

Això no obstant, com sabrem quin és el nostre propòsit íntim o, millor, on ens situem per prendre partit? Heidegger (1927/1986) afirma que només ho descobrim quan ens donem a l'altre de forma radical. La tautologia «*Escullo escollir*» és subversiva de naixement, perquè actua tant *de profundis*, tan «interior intimo meo et superior summo meo» (Sant Agustí, *Confessions*, III, 6, 11) sobre el desig d'abstraure's en l'altre, que no pot ser enregistrada, continguda, emmagatzemada, *matematitzada* de cap manera pels algorismes del capitalisme de la contenció, per molt que s'esforci a contenir, fins i tot, l'esfera íntima. Tal com afirma Bateson (1972/1998), la complexitat de la condició humana, que s'expressa en la *transferència*, aquesta *comunicació immanent* amb els altres no és reductible a seqüències numèriques, és literalment imprevisible.

Taula 3

Quatre visions sobre la comunicació

	Comunicació de masses	Comunicació de xarxes	Comunicació blob	Comunicació d'espiral
Temps	Lineal	Reticular	<i>Blockchain</i>	Circular
	Producció	Automatització	Optimització	Reproducció
	Caduca	Repetitiva	Reverberant	Rizomàtica
	Concentració	Dispersió	Retenció	Memòria / Imaginació
	Visual	Tàctil	Metasensorial	Afectiva
Espai	Centre	Nodes	Malla	Marges
	Imposició	Interconnexió	Interacció	Coimplicació
	Parcial	Global	Infinit	Holístic
	Rigidesa	Flexibilitat	Elasticitat	Resiliència
	Verticalitat	Policentrisme	<i>Blockchain</i>	Horitzontalitat
	Analògica	Digital	Virtual	Espiritual
Relat	Producte	Informació	Dades	Coneixement
	Seqüencialitat	Hipertextualitat	Algoritme	Narracions
	Soliloqui	Homofonia	Egofonia	Polifonia
	Passiva	Reactiva	Egosintònica	Escolta Activa
	Sotmet	Vigila	Conté	Desborda
Identitat	Massa	Audiència	Usuaris	Comunitat
	Institucions	Mitjans	Plataformes	Àgores
	Uniformització	Polarització	Aïllament	Convivència
	Competició	Cooperació	Manipulació	Cocreació (Acció i Transformació)
	Apàtica	Antipàtica	Asocial	Empàtica
	Imposició	Vigilància	Contenció	Diàleg

Elaboració pròpia.

4.2 Les Lliçons de les Heterodòxies Culturals

Ja som al cap del carrer. Ens encaminem cap a l'era postinternet, i tot indica que, allà, ja no ens caldrà ni les URL ni les pantalles. A l'era postinternet, la hipersimulació s'haurà coronat i el sistema World Wide Web, les puntcoms, el *gaming* en línia, les xarxes socials i plataformes com Google, YouTube i TikTok ens semblaran anacrònics. Ens ho adverteix Ed Halter a l'assaig col·lectiu *You Are Here. Art After the Internet* (Kholeif, 2014): «Terms like 'new media' and 'net art' today sound hopelessly antiquated, clunky, uncool...» (p. 17). Per això, el crític d'art reclama a totes les disciplines de la cultura que es posin les piles i comencin a preguntar-se què pensen fer quan es culmini l'era postinternet —en aquesta tesi l'hem batejat com l'era del despotisme tecnohidràulic—. Com és que no s'està disseccionant prou l'estètica que aquesta nova època ja ha començat a imposar, es demana Halter. Alguns artistes i autors, com James Bridle, Gene McHugh, Jennifer Chan, Jesse Darling i Brad Troemel, entre altres que hem anat esmentant en aquesta tesi, sí que ho han començat a teoritzar sota l'epígraf de New Aesthetic, una estètica que transposa el llenguatge visual de la tecnologia digital al món físic. Però, sobretot, a Halter li preocupa que les arts i les humanitats no s'estiguin trencant el cap per respondre per què és primordial que preservem la cultura humana i, si ho és, com fer-ho. És, precisament, amb aquesta intenció que hem de defensar un periodisme subversiu que pugui esgarrar la contenció de la comunicació blob.

Jaron Rowan (2016) recorda a *Cultura Libre de Estado* que, si no estem fent prou autocrítica, és perquè hi ha dues tradicions de la cultura que mostren símptomes evidents d'esgotament: la que l'entén com un ens alligador i la que la concep com un negoci. Per dissenyar polítiques culturals amb perspectiva crítica, Rowan afirma que ens cal explorar les causes d'aquest esgotament i retrocedeix almenys fins als noranta del segle XX per argumentar com els governs socialistes van ser els que van apostar decididament per aquest model de desenvolupament cultural que ara està en crisi, i que havia de ser més igualitari —més lucratiu— que la destrucció liberal que l'havia precedit. Les indústries culturals van esdevenir aleshores un mecanisme d'ascens social de l'anomenat «sector creatiu» i l'emprenedor cultural es va convertir, tal com explica Rowan (2010) en un assaig anterior, en una mena de broker cultural, *mediador* dels fluxos culturals i de les tendències del mercat. Tanmateix, aquesta rendibilitat es va veure truncada de sobte amb la

crisi econòmica del 2008, que va propiciar unes retallades que no han estat confrontades amb prou força, potser perquè, tal com suggereix el crític, aquest «sector creatiu» es va empassar el mantra que diu que «hem viscut per sobre de les nostres possibilitats».

Malgrat la desfeta, Rowan assegura que els darrers anys s'ha anat gestant una nova noció de cultura, la cultura pel procomú, a recer dels que en aquesta tesi hem anomenat novíssims moviments socials, que fa pensar que ens trobem enmig d'una transició, en què sí que podem disputar l'hegemonia al capitalisme tecnohidràulic. Aquesta nova cultura posa en crisi els sistemes de gestió i explotació que fins ara regentaven les institucions públiques o que han estat directament venuts al mercat, perquè «la noción de procomún, que no es precisamente nueva, nos habla de un régimen de propiedad que no es ni pública ni privada, una forma de propiedad colectiva y común» (2016, p. 36). Rowan també descriu com aquesta cultura pel procomú aplega una comunitat que s'hi reconeix, que ha après a abonar un medi sostenible, però adverteix que, si vol protegir els ideals comunitaris contra aquest tecnofeudalisme que ens assetja, haurà de respondre un seguit de reptes: com promoure l'accés radical de comunitats heterogènies; com incloure totes les entitats que són públiques, però no estatals; i com implicar la ciutadania en la gestió d'aquesta cultura, entre altres. Rowan resol, això sí, que:

Sin duda alguna, la cultura común implica el empoderamiento de la ciudadanía, favorece la cohesión de las comunidades, ya que son las propias comunidades quienes deciden sobre sus equipamientos, pero también implica conflicto. Implica resistencias y pensamiento crítico, y, finalmente, la puesta en crisis de uno de los principios que rigen las sociedades actuales: la propiedad privada. La cultura común supone la distribución de poder pero también el antagonismo. (p. 42)

De l'afirmació de Rowan no podem deduir, però, que la cultura pel procomú hagi de ser igual per a tothom, sinó que haurà d'aprendre a redistribuir responsabilitats. És una cultura, per tant, que no aspira a l'universalisme, sinó a «un particularismo radical» (p. 45). El crític també subratlla: «La común no puede, ni debe, reemplazar a lo público, no aspira a ello. La cultura común no puede autoimponerse los criterios de acceso y calidad de lo público» (p. 47). Primer, perquè no té els recursos per fer-ho i, segon, perquè no ha d'assumir el mateix mandat

que l'àmbit públic. Alhora, afirma Rowan, el públic no pot aspirar a esdevenir del tot comú. D'aquesta manera, «el procomún no es una categoría estática sino una escala de gradientes y tanto las prácticas culturales como los espacios y los modelos de gobernanza que los rigen tienden a hibridarse» (p. 47). És en aquest sentit que Rowan aposta perquè les institucions culturals facilitin una cultura viva que interpel·li (p. 52): «En definitiva, por lo que estoy abogando es por dessectorializar los equipamientos públicos para transformarlos en infraestructuras del común» (p. 59). Quan Rowan es refereix a demolir l'elitisme de les institucions, no només es refereix al museu, sinó a totes les institucions culturals sense excepció. Precisament, en aquesta tesi estem convençuts que, si vol desbordar la contenció, el periodisme també ha de fer seva aquesta tasca i només ho aconseguirà si manlleva conceptes i idees de les heterodòxies culturals.

La història de les heterodòxies culturals la ressegueix Ken Goffman (2004), amb l'ajuda de Dan Joy, a *Counterculture Through the Ages*: des de Sòcrates fins al nihilisme *punk*, l'Acid House, el moviment *geek* primigeni, *millennial* i *postmillennial*, passant pel taoisme, la cultura zen, l'ocultisme, l'herètica de l'esperit, la Il·lustració, els transcendentalistes, l'avantguarda parisenc, els *beatniks* i els hippies. La contracultura, escriu Goffman, és l'avantguarda, la tradició de trencar la tradició: «Or crashing through the conventions of the present to open a window onto that deeper dimension of human possibility that is the perennial wellspring of the truly new —and truly great— in human expression and endeavor» (p. 18). Més que contracultura, un terme que pressuposa constituir-se només en contra de la cultura hegemònica, en aquesta tesi ens agradaria parlar de cultures soterrades o underground, perquè hi són de manera latent, emergent, des del de sota i des del de dins de la mateixa cultura; o de cultures heterodoxes o alternatives, en tant que la seva qualitat és que creixen als marges i proposen camins alternatius, dreceres, coves i, de vegades, fins i tot atzucacs.

Goffman comença a descriure aquestes cultures heterodoxes a partir dels que considera els seus dos mites fundacionals. Considera que la contracultura, o les cultures soterrades, s'han inspirat sempre en instants mítics de la història de l'ésser humà, i que els dos grans herois que defineixen la mitologia de la contracultura són Prometeu i Abraham. D'una banda, a Prometeu, que va robar el foc dels Déus grecs, se'l considera el primer hacker de la història que va donar glòria al seu

poble. Des de Shelley fins a Goethe, Goffman repassa totes les reinterpretacions de l'heroi i conclou que, per molt que els entusiastes tecnològics que han aixecat la cibercultura sobre els fonaments del liberalisme hissin la bandera prometeica, el veritable esperit prometeic és alternatiu, contrahegemònic. El crític cultural sosté que Prometeu és profundament humanista, com també ho són les cultures heterodoxes, perquè «deemed humanity worthy of endless gifts and powers as well as a previously unthinkable degree of independence from the gods» (p. 33). A més, representa com cap altre la desobediència contra l'autoritat.

Per altra banda, la vida d'exili que conta l'Antic Testament sobre Abraham és també a la base de les cultures alternatives o liminars. «Abraham hears the voice of God and leaves behind his home in Ur in search of spiritual renewal in the land of Canaan (Later, some Kabbalists interpreted "Canaan" to mean "a place of dynamism, tension, or change.")» (p. 34), argumenta Goffman, que recorda que, en la tradició jueva, tal com sostenen rabins com Arthur Hertzberg o Michael Lerner, Abraham representa el primer revolucionari, el líder d'una minoria dissident que viu precàriament als marges de la societat i que apel·la als temes recurrents del judaisme, com l'alteritat, el desafiament, la fragilitat i la moralitat.

Tot i que molts autors contraculturals s'ubiquin avui als antípodes del monoteisme que representa Abraham, Goffman considera que és un exemple d'iconoclàstia perquè «He courageously ignored his society's ubiquitous consensus reality, and stuck to his individualistic guns» (p. 37) i descriu la societat jueva com a nòmada i, per tant, profundament dissident: «They were apparently not identified with established political units. Instead, they were mercenaries, troublemakers, slaves, rebels, and stubborn religious visionary fanatics» (p. 37). De fet, Goffman veu en la dissidència jueva al llarg de la història la primera comunitat contracultural. Tanmateix, el crític no s'està d'esmentar, al costat de Prometeu i Abraham, altres figures mitològiques en les quals s'ha emmirallat l'underground, com Eva, la primera dona, «who took a bite of that forbidden Schedule One fruit of all knowledge»; Pandora, que va obrir la caixa que va alliberar tot els dimonis del món; o Dionís, Circe, el Faust de Goethe, Robin Hood...

Però potser no ens cal anar ni tan enrere ni tan lluny. Només ens cal resseguir les pistes que l'art ha anat deixant pel camí: l'art és, sens dubte, la disciplina que més ens ha ensenyat sobre l'emergència. A *El*

Asalto a la Cultura, Stewart Home (2002) ressegueix la història de l'art heterodox del segle XX, des del moviment lletrista fins al situacionisme, passant pel Fluxus, el Mail Art, el *punk* i el Neoisme. Per descriure'ls amb precisió, Home dona per entès que tots aquests moviments «se posicionan contra el capitalismo consumista, emergen de sociedades basadas en dicha organización y que, por ello, no escapan enteramente de la lógica del mercado» (p. 18). Per això, sosté que la gran majoria manifesten una obsessió per la innovació, «el reflejo perfecto de la “lógica del desecho” inherente a una sociedad basada en la obsolescencia planificada» (p. 18), però fracassen en l'intent de trencar amb la ideologia de la societat dominant.

Segons Home, a banda d'aquesta actitud de fracàs autoacomplert que arrossegueu, i que reconeixem en els versos de Beckett —«Try it again. Fail again. Fail better»—, aquestes heterodòxies artístiques es caracteritzen per l'experimentació i per abordar des del misticisme la quotidianitat. No en va molts d'aquests corrents juguen amb la màgia i la patafísica, una mena de ciència de les solucions imaginatives que va proposar l'utopista Alfred Jarry, autor de la sèrie d'obres teatrals de l'Ubu. És així com el surrealisme es deixa seduir pel famós ocultista Aleister Crowley i la seva obra plena de simbolismes, sense abandonar la comicitat i ironia, afirma Home, perquè «consideraban sus actividades con una seriedad de la que un observador objetivo no podría sino sonreírse» (p. 65). I és així, també, com naixerà el moviment lletrista i la idea que «las palabras, como tal existían en el tiempo, debían ser totalmente abolidas y la poesía debía fundirse con la música» (p. 50), i la inspiració per la cultura oriental, africana i precolombina per deconstruir l'Occident capitalista. Al voltant del moviment lletrista hi ha autors com Michele Bernstein, Guy Debord, Gil J. Wolman, i en una segona òrbita, altres com Marcel Duchamp, Raymond Queneau i Asger Jorn.

Unes dècades de discrepàncies més tard, el moviment lletrista s'anirà esfilagarsant en altres corrents, com el situacionisme que, tal com recorda Home, propugna en els seus manifestos que el que anomenem cultura «refleja, pero también prefigura, las posibilidades de organización de la vida en una sociedad dada» (p. 75). I és així com les noves heterodòxies artístiques consideraran que la política revolucionària ha d'anar aparionada obligatòriament d'un programa de rebel·lió que moviments artístics com el dadaisme o el surrealisme no havien estimulat prou. De fet, després de les experiències de l'art conceptual, els darrers

anys, l'art ha estat un dels àmbits de la cultura que més ha insistit en aquesta repolilitització de la vida, tal com assevera Garcés (2013, p. 68), sempre, però, sota la sospita de reproduir noves formes de banalitat i consum, tal com alerta Thomas Frank (2011) a *La Conquista de lo Cool*. En canvi, perquè la cultura serveixi per desbordar, assevera la filòsofa, ens cal violentar el sentit que li hem donat, *desapropiar-la*, per fer possible una altra experiència del nosaltres (p. 76). I afirma:

Hay un rumor que busca otras cosas, que intenta hablar de otra manera, que murmura otros lenguajes. Es el sonido de una voz que no quiere participar sino implicarse en lo que vive, en lo que crea, en lo que sabe, en lo que desea. Para esta voz, anónima y plural, la cultura no es un instrumento sino una necesidad. Para esta voz, no se trata de instrumentalizar la cultura sino de usarla. (p. 76)

Des d'aquesta perspectiva, cal entendre la cultura com «la actividad significativa de una sociedad capaz de pensarse a sí misma» (p. 76), defensa Garcés; una societat que ens dona la possibilitat de pensar-nos en comú i desafiar-nos. En aquest sentit, la filòsofa sosté que desapropiar la cultura, tal com reclamava De Certeau (1999) a *La Cultura en Plural*, implica arrencar-la dels llocs que li són propis, i que l'aïllen, la codifiquen i la neutralitzen. «Desapropiar la cultura es devolver a la idea de creación su verdadera fuerza. Crear no es producir. Es ir más allá de lo que somos, de lo que sabemos, de lo que vemos. Crear es exponerse. Crear es abrir los posibles» (p. 81), reivindica.

Però, per fer-ho, ens cal una confiança en el que és comú, i això no sempre implica pràctiques col·lectives, sinó que la creació interpel·li un nosaltres que encara no existeix, un nosaltres «anónimo y potencial en el que puede aparecer cualquiera» (p. 82): «En concreto, se trata de proponer una idea de la cultura que vaya, más allá de la tiranía de la visibilidad, de la trampa de la actividad y de la idea misma de cultura como algo a defender o a preservar» (p. 82), afirma la filòsofa.

Contra l'èxit professional i el reconeixement social, l'activitat permanent i el control algorítmic, reivindica Garcés, ens cal una cultura que inclogui la inactivitat, els temps morts, les desviacions, els errors, el cansament... «Experimentar y compartir el sentido de una idea, exponerse a su fracaso o atreverse a hacerla funcionar sin controlar sus consecuencias, es hoy una labor de resistencia» (p. 84). Precisament, a

les pàgines que segueixen mirem de recollir algunes de les lliçons de les pràctiques artístiques heterodoxes. Pensem que aquestes intuïcions ens han d'ajudar a pensar un periodisme del i per al desbordament.

4.2.1 *Post-Tot: Sentit i Sensibilitat de l'Emergència*

Són magatzems excavats a la roca, un laberint de passadissos protegit per un sistema de seguretat que ja voldrien els bancs suïssos. 25.000 metres d'instal·lacions en zones franques repartides per tot el planeta, mig búnquer mig galeria d'art, paradisos fiscals a Ginebra, Singapur, Hamburg, Mònaco, Pequín..., sales d'exposicions i vestíbuls decorats amb mobiliari de dissenyadors contemporanis. En coneixem l'existència per primera vegada gràcies al catàleg de l'exposició *Duty-Free Art*, de l'artista i crítica Steyerl Hito (2015), i els veiem per primer cop al film *Tenet* (Nolan, 2020) com a escenari d'una distopia en què, no per casualitat, el temps i l'espai s'han corbat.

A les obres que Hito va exhibir al Museu Reina Sofia, i a la conferència que hi va donar, denunciava com, amb la mateixa lògica amb què s'aixeca la infraestructura de la intel·ligència artificial, la nova classe hegemònica sorgida a recer del capitalisme de la contenció i l'enriquiment, i que exigeix un capital simbòlic i un capital cultural propis, ha construït enormes «tierras de nadie del lujo» (p. 115), en les quals, quan es realitza una transacció entre mil·lionaris, tan sols cal que les obres d'art es traslladin d'una sala a una altra, «museos extraterritoriales o deslocalizados» (p. 115). Tal com detalla la videoartista, «las zonas francas para el almacenamiento de obras de arte son museos secretos. Su diseño refleja sus condiciones espaciales» (p. 115): projectats per arquitectes i experts en seguretat, estan repartits per tot el planeta com els processadors de dades del món *metavèrsic*. Amb un palimpsest d'imatges digitals, Hito desvetlla la violència amb què operen aquestes instal·lacions *extraestats*, i adverteix:

Pero esta construcción no es solo un dispositivo que se materializa en una ubicación concreta dentro del espacio tridimensional. Es también, en esencia, un *Stack* (una pila, un apilamiento) de operaciones jurídicas, logísticas, económicas en bases de datos; una superposición de plataformas que median entre nubes de datos y usuarios a través leyes estatales, protocolos de comunicación, pautas corporativas, etc.,

interconectadas no solo por fibra óptica sino también por rutas aéreas. (p. 116)

Hito s'adona amb perspicàcia que les zones franques en què s'emmagatzemen obres d'art acompleixen la mateixa funció que ha tingut tradicionalment el museu nacional per als estats nació de la burgesia clàssica: si les biennals, les fires i les col·leccions exhibides per les dictadures del petroli i la indústria armamentística són les superfícies corporatives d'aquest negoci, «los museos secretos son su red profunda, una Ruta de la Seda en la que las cosas desaparecen como en un abismo» (p. 117). Així, l'artista posa en evidència com, en l'era del despotisme tecnohidràulic, el temps i l'espai s'han desarticulat, el món s'ha segmentat en contenidors físics i virtuals i l'art contemporani que es ven i es compra ha esdevingut el seu substitut, un doble que «se proyecta sobre el lugar de impacto» (p. 120).

La idea d'un art lliure d'impostos, o *duty-free*, es deslliura de les obligacions amb l'estat nació i ja no ha de respondre davant de res ni de ningú; ja no ha de representar, ni instruir, ni tenir cap valor. Tanmateix, reconeix Hito, «el arte *duty-free* de las zonas francas no está libre de obligaciones. Solo está libre de impuestos. Tiene la obligación de ser un activo» (p. 127); és un art que s'oposa als governs estatals, sí, però que promou «comunidades valladas para particulares con alto poder de inversión, como microinversiones de Estados fallidos» (p. 127); un art alliberat d'autors i propietaris que acaba sent diabòlic. El somni de l'autonomia de l'art que s'allarga gairebé un segle esdevé un malson.

A l'assaig *Arte en Flujo*, Groys (2016) comprèn que, un cop fracassada la idea de les avantguardes del museu democratitzat, en què té cabuda tot, fins i tot l'urinari de Marcel Duchamp, i amb l'aparició dels *stacks* de l'art *duty-free*, «el arte entra en flujo» (p. 10). És així com el museu estatal, en lloc de ser l'espai de la col·lecció permanent, esdevé majoritàriament un espai hiperactiu per a projectes curatorials que tan sols cerquen el rèdit econòmic basat en les xifres, amb tota mena d'espectacles, *performances* i conferències buides. L'objecte central d'aquestes «dictaduras curatoriales temporarias» (p. 27) és incloure el museu en aquest flux viscós i mercurial, fer de l'art quelcom *fluid*: «Actualmente, el museo deja de ser un espacio de contemplación para ser un lugar donde suceden cosas» (p. 27). Segons Groys, «los acontecimientos artísticos actuales no pueden ser preservados y contemplados como obras de arte tradicional. Sí pueden, sin embargo,

ser documentados, narrados y comentados. El arte tradicional produce objetos de arte; el arte contemporáneo produce información sobre acontecimientos de arte» (p. 12).

Per això, la lògica de la comunicació blob i d'Internet encaixa com un guant amb aquestes noves pràctiques artístiques *esdevenimentals* al voltant del museu com a institució alligadora, comenta l'autor, perquè l'arxiu digital conserva una aura deformada: «El objeto mismo está ausente; lo que se mantiene es su metadata. [...] La metadata digital crea un aura sin objeto, es por eso que la reacción adecuada a esa metadata es la recreación del acontecimiento documentado: un intento de llenar el vacío en medio del aura» (p. 13). Aquest flux de la comunicació blob, a més, és reversible i tot ho fa reverberar, però ens ho torna malmès. Així que, si la contemplació artística del museu clàssic ha estat superada i l'art és forçat en el museu franquícia a transitar aquest flux, com podem reapropiar-nos-el per desbordar? En aquest sentit, és idoni recuperar les reflexions al voltant de la cultura i la filosofia d'Orient que despleguen Byung-Chul Han (2019) a *Ausencia* i Jullien (2008) a *La Gran Imagen no Tiene Forma*. Ambdós autors s'adonen que les idees orientals poden ser més eficaces per descriure i disputar el context de la contenció en què vivim, i miren de fer-nos-les comprensibles.

Efectivament, Han constata que a la filosofia oriental «las cosas fluyen unas en otras en mayor grado que en Occidente» (p. 37), perquè, mentre que a Occident tot gira a l'entorn de l'essència, el món oriental descansa sobre la idea d'absència, que no obstaculitza les transicions fluides, sinó que, per contra, té «efecto fluidificador y deslimitador» (p. 38). Si som capaços de convocar aquestes absències, podrem navegar el flux tecnohidràulic que ens conté, perquè les absències, segons Han, no imposen res; perquè generen buits, són més permeables i afavoreixen una coexistència de la diversitat, de manera que «el ensamblaje sintético cede lugar a un continuo *sindético* de la cercanía» (p. 39). Així, mentre que la cultura occidental s'ha resolt en la unitat i la conclusió, en canvi, l'obertura, la corba i l'inacabament són qualitats orientals que hem de saber aprofitar a favor del món altre en comú.

Per això, tal com remarca Jullien (2008), inspirades pel món oriental, les obres d'art de les avantguardes en endavant impugnaran els finals, perquè «la obra se adormece al acabarse, se pierde en el confort que le procura la certeza progresiva obtenida de sí misma» (p. 101). Acabar una obra la fa inert, mentre que conservar-la en un estat d'esbós

i reconèixer aquest esbós com a obra la manté com a invenció, com a creació, en la tensió del sorgiment (p. 102). Jullien afirma que és aleshores quan «el hacer se encuentra desligado y liberado de lo acabado, la obra sale de su conformismo y se entrega a su vocación: no ya espectáculo esperado o gran ceremonial sino tentativa en curso y de estricta efectividad» (p. 102). En contra de l'obra acabada occidental, que constitueix una essència pura i madura, i de l'esdeveniment artístic com a espectacle a què ens aboca la hipersimulació, l'esbós d'inspiració oriental expressa «la capacidad de advenimiento-obtención» (p. 112), ens mostra la potència dels fenòmens i dels processos.

Aquest inacabament desperta la imaginació i la memòria, convoca el que està per venir i, per tant, l'obra evita culminar-se, però invoca de forma subtil els vaivens de la vida. L'esbós dona, doncs, un nou sentit al temps i a l'espai; i permet conrear l'aprenentatge, ajuda a fer camí al coneixement sense necessitat de tenir un rumb fix o una direcció clara. «Sabemos que no sólo es posible “hacer” sin “acabar”, sino que puede haber también *hechos* sin que nada se haga, esto es, sin que se pretenda hacer nada» (p. 121), arriba a afirmar Jullien. Així, si les obres d'art fa anys que es valoren com a procés que es fa i desfà, té sentit que el periodisme, que està lligat a la contingència de la vida, continuï lligat de mans i peus a l'obra acabada que tan bé encaixa amb la producció industrial dels mitjans de comunicació tradicionals? I si no té sentit, com poden els periodistes acompanyar aquest viure enfora sense que l'*scroll* infinit de les plataformes ens aclapari?

A *Campos Magnéticos*, Manuel Borja-Villel (2019), director del Museu Reina Sofia, admet que, efectivament, el nostre temps es defineix en termes posthistòrics. Vivim en el Post-Tot, «un mundo sin ayer ni mañana, que no permite la alteridad o el antagonismo y donde cualquier desacuerdo queda reducido a una cuestión de estilo y moda» (p. 41). Per poder qüestionar aquesta natura infinita i pòstuma, les pràctiques conceptuals van començar matant l'autor i consagrant les audiències. Per això l'art ha esdevingut reflexiu i es qüestiona constantment a si mateix, amb totes les perversions que això ha ocasionat quan s'ha volgut mercadejar amb ell, tal com critica Groys (2016). Això no obstant, en el capitalisme de la contenció, en el món on tot s'ha fet possible, aquest corrent especulatiu ja no és prou eficaç per desvetllar cap violència: «La disyuntiva ya no consiste en saber si una cosa es arte o no, sino en dilucidar qué aspectos de nuestro entorno no lo son» (p. 42), apunta

Borja-Villel, que recorda com, a partir dels noranta del segle XX, l'art s'inclina pel procés i les pràctiques comunitàries, propostes que miren d'entendre la vida i posen en dubte les herències rebudes. És així com l'art tendeix a la hibridació. «En el arte posmedia no hay una experiencia artística única, sino una multiplicidad de ellas. [...] Despliega sus significados cuando es “interpretado” por los públicos que se agrupan a su alrededor» (p. 44), defensa Borja-Villel.

El director també considera revelador l'interès dels artistes contemporanis per les pedagogies, per l'art *útil*. Tanmateix, precisa que, davant de la crisi de les institucions tradicionals i del poder de les indústries mediàtiques i les plataformes, si vol ser efectiva, «hoy más que nunca, cualquier acción artística ha de generar ámbitos de disenso y favorecer la movilización de la gente anónima» (p. 45), perquè un art *massa útil* per al museu franquícia i que advoca pel consens «corre el riesgo de convertirse en un nuevo idealismo» (p. 45). Tot just ara un cert periodisme comença a plantejar-se aquestes mateixes preguntes, que són cabdals per als objectius d'aquesta tesi, si volem esquarterar la malla mercurial i la contenció del despotisme tecnohidràulic.

Per això Groyes defensa que, en lloc que els museus acullin *informació sobre esdeveniments artístics*, han de ser «la herramienta para investigar lo contingente e irreversible en una civilización controlada digitalmente, es decir, una civilización basada en el rastreo y acopio de las huellas de nueva existencia individual con el objetivo de hacer de todo algo controlable y reversible» (p. 31). Precisament, Borja-Villel argumenta que el museu com a institució burgesa que preserva i promou els relats hegemònics i actua alhora com a aparell d'estat i màquina de guerra, ha aconseguit ser en alguns casos, paradoxalment i gràcies a l'autocrítica inesgotable dels artistes, un lloc d'estudi crític i, en conseqüència, «un espacio discontinuo en la continuidad de la sociedad» (p. 172), capaç d'emfasitzar el procés sobre dels resultats econòmics per emancipar les comunitats que agrupa al seu voltant.

En l'era de la comunicació blob i el capitalisme de la contenció, malgrat que els museus estan desubicats, com tantes altres institucions modernes, sí que insisteixen a reimaginar-se contra la tendència general, cosa que els mitjans de comunicació tradicionals han renunciat a fer, tal com hem explicat en el capítol anterior. De fet, la que va ser presidenta del Consell Internacional de Museus (ICOM) entre el 2016 i el 2020, Suay Aksoy, va emprendre una batalla titànica per redefinir el terme

museu, perquè fos més que un dipositari patrimonial sotmès als vaivens del mercat. Finalment, el 24 d'agost del 2022, l'ICOM va aprovar a Praga amb el 92% dels vots a favor una nova definició, que diu així:

Un museo es una institución sin ánimo de lucro, permanente y al servicio de la sociedad, que investiga, colecciona, conserva, interpreta y exhibe el patrimonio material e inmaterial. Abiertos al público, accesibles e inclusivos, los museos fomentan la diversidad y la sostenibilidad. Con la participación de las comunidades, los museos operan y comunican ética y profesionalmente, ofreciendo experiencias variadas para la educación, el disfrute, la reflexión y el intercambio de conocimiento.

No sense desavinences, una part dels museus ha entès, segons Borja-Villel, que «la sociedad poshistórica, posdemocrática, en la que cualquier tipo de revolución moderna se nos aparece como inviable, al igual que la idea de una vanguardia artística o de un intelectual situado fuera de la sociedad, es capaz de liberarnos» (p. 178). La clau és, segons el director, demanar-se, insistentment i més que mai, sobre la necessitat del museu i de les institucions culturals, sobre quina mena de museus i centres culturals necessitem, per dir què i per a qui. I conclou que cal un espai que se senti interpel·lat i que interpel·li (p. 219):

Para que el museo tenga sentido hoy, es imprescindible que redefinamos nuestra noción de memoria, que no debe ser tanto la inscripción del pasado como la proyección hacia el porvenir. El museo debe extraer nuevos elementos de la confrontación de lo visible y de lo invisible, del ver y del saber. (p. 187)

És en aquest sentit que Groys afirma que el museu és l'espai on la guerra asimètrica entre la mirada humana i la mirada tecnològica té lloc, i ha de ser, per tant, l'espai on teoritzar aquesta batalla, l'espai de la irreversibilitat i la impredictibilitat, l'espai de tensions fràgils on desafiar els abismes. En aquesta tesi defensem que, si els museus crítics volen fer aquesta tasca en solitari, es quedaran curts en la seva aspiració i que els nous espais que el periodisme ha de crear per emancipar-se de les institucions mediàtiques tradicionals i de les plataformes han de contribuir, també, a bastir aquest lloc d'alliberament.

4.2.2 «Sou Aquí»: Fent Lloc, Assajant la Vida Enfora

Vet aquí una vegada un jardí inacabat, on cada persona que el visitava mirava de deixar-hi la seva empremta. El jardí no tenia ni principi ni final, estava sempre en moviment, i les escriptures vegetals anaven creixent lentament, a mesura que el jardí es transformava en col·lectiu. De mica en mica, la terra es va anar avivant, i les persones que tenien cura del jardí van començar a aplegar-s'hi i van anar creixent com a comunitat al mateix ritme orgànic que ho feien les plantes que cuidaven.

L'artista Alejandra Riera va imaginar l'anomenat *Jardí de les Mixtures* el 1995, i d'aleshores ençà l'ha anat replicant en espais diferents, tots ells singulars i vinculats a alguna trama narrativa oberta, entre ells els jardins de l'Edifici Sabatini del Museu Reina Sofia, que un grup de persones de dins i fora del museu conserva des del 2017. Al voltant d'aquest jardí, Riera proposa atendre la convivència de les presències *humanes-i-no-humanes* que hi tenen lloc. I és al jardí on descobrim les *temptatives de fer lloc* que Riera mira d'esbossar en les seves obres, rastres i absències que mostren el món altre en comú: unes tiges en espiral que s'han col·locat estèticament al voltant d'una planta, un parterre fet d'herba seca, fulles i palla...

De la mateixa manera que al *Jardí de les Mixtures*, en l'art contemporani heterodox hi ha una obstinació per l'inacabament i el dubte que ens sembla que el periodisme hauria d'imitar. Aquest art heterodox vol impugnar el determinisme predictiu de la comunicació blob i, per això, busca en el món oriental maneres de combatre el despotisme tecnohidràulic d'inspiració asiàtica que ens conté, alhora que continua refutant els dogmes de l'Occident modern de què som hereus.

Així, si a la tradició occidental hem entès que l'essència és pertànyer a algun lloc, habitar-lo, i per això la identitat i l'existència han estat sempre exigides per una durada —fins i tot Heidegger, que va voler deixar enrere aquesta metafísica, no es va poder desempallegar de l'essència com a casa—, Han (2019) sosté que al món oriental l'existència no és una exigència ni un habitar, sinó que «los sabios “se movían en la nada”» (p. 17) i negaven l'essència. «En consecuencia la “no esencia” está asociada al caminar» (p. 17), resumeix. És per això que la tradició oriental valora el bon caminant que no deixa petjades, perquè «la huella indica un *rumbo* determinado» (p. 18). I és per això, també, que l'art heterodox rebutja les direccions clares i encimbellà les absències. «Solo en el *ser* surgen *huellas*» (p. 18), insisteix Han.

Per al filòsof coreà, és decisiu que els creadors entenguin i emprin la diferència entre l'habitar i el caminar, entre l'essència i l'absència. «A diferencia del ser, el camino no admite una unidad sustancial. Su procesualidad infinita impide que algo subsista, insista, persista. No surgen, entonces, esencialidades fijas» (p. 19), remarca. En això consisteix aquesta obsessió dels artistes orientals per buidar l'obra, un exercici menys fatigant que omplir-ho tot, tal com ens hem acostumat a Occident (Fernández Mallo, 2018). Des d'aquesta perspectiva, el creador hauria de transitar les absències en les seves obres, en lloc de convocar presències, perquè és en el buit que les coses poden observar-se harmònicament en totes direccions, de tal manera que se'ns desperta una felicitat —una amabilitat, un amor— que no respon a interessos egoistes. L'absència, per tant, no admet la parcialitat, sinó que ens obliga a prendre partit (p. 33), com en el *Jardí de les Mixturees*.

És així que la cultura oriental acull la natura efímera i volàtil de l'ésser. I és per això que el caminant o el creador que no deixa petjades «existe en cada momento» (p. 31), no transita cap temps lineal o històric, sinó que s'expandeix i viu en l'aquí i l'ara. En aquesta tesi sostenim que assajar una vida enfora és motivar aquests moments i transitar-los, perquè és a través dels moments, afirma Han, que «el sabio existe situativamente», una situació que es distingeix de la que proposa Heidegger, perquè motiva accions, i no pas un emmirallament narcisista. Han conclou que «el caminante no deja huellas justamente porque se halla sin *permanecer*» (p. 31). És així com els espais de l'absència que convoquen els artistes orientals i les heterodòxies culturals no són mai *tancats*, sinó sempre radicalment *oberts* (p. 36). És assajant aquesta vida enfora que el periodisme, com l'art, ha de ser capaç d'anar *fent lloc*.

En el manifest que Debord signa el 1957 i dona el tret de sortida al situacionisme hi ha moltes claus del que en aquesta tesi teoritzem com a circumstància en el periodisme i que s'assemblen al moment que prefigura la filosofia oriental, com detallarem unes pàgines més endavant. Debord escriu:

Notre idée centrale est celle de la construction de situations, c'est-à-dire la construction concrète d'ambiances momentanées de la vie, et leur transformation en une qualité passionnelle supérieure. Nous devons mettre au point une intervention ordonnée sur les facteurs complexes de deux grandes composantes en perpétuelle interaction : le décor matériel de la

vie; les comportements qu'il entraîne et qui le bouleversent. (1989, p. 8)

Home recorda, però, que en la història de l'art no ha estat habitual que les pràctiques artístiques vagin lligades a la transformació. Per argumentar-ho, remet a les reflexions de Roger L. Taylor (1978), que demostra que han existit pocs acostaments de l'art al materialisme marxista o altres alternatives polítiques. No podem oblidar que l'ús modern del terme art responia a l'intent de l'aristocràcia de mantenir els valors de la seva classe davant de la burgesia, que és qui finalment va guanyar l'hegemonia cultural: «De este modo, se identificó el arte con la *verdad*, y esta *verdad* con la visión del mundo de una aristocracia que sería destronada al poco tiempo por la rampante clase burguesa» (Home, 2002, p. 99). Per això, Home sosté que la burgesia deixa d'identificar la bellesa com a veritat artística per coronar el gust individual, i s'obstina en «una creciente “insistencia en la forma, el conocimiento de la misma y el individualismo”» (p. 99):

Por ello, en vez de poseer validez universal, el arte no sería sino un proceso que tiene lugar dentro de la sociedad burguesa, con el fin de provocar una «reverencia irracional por las actividades que satisfacen las necesidades burguesas». Este proceso propone la «superioridad objetiva de aquellos objetos identificados como arte, y por ello, la superioridad de la forma de vida que los celebra y del grupo social al que concierne». (p. 100)

Contra aquest art de l'exaltació individualista i burgesa, Paul Ardenne (2006) reclama, a *Un Arte Contextual*, desbordar l'art fet per a la visió i apropiar-se a l'actitud de l'artista oriental a la cerca de situacions. Mentre que «el arte nos había acostumbrado a aparecer bajo la forma de cuadros, de esculturas o incluso de objetivos cotidianos en la línea del *ready-made*» (p. 9), Ardenne constata que, ja des dels inicis del segle XX, hi ha hagut un grup heterodox d'artistes que han rebutjat aquestes formalitzacions. Així, l'autor aplega sota el terme «contextual»:

El conjunto de las formas de expresión artística que difieren de la obra de arte en el sentido tradicional: arte de intervención y arte comprometido de carácter activista (*happenings* en espacio público, «maniobras»), arte que se apodera del espacio urbano o del paisaje (*performances* de calle, arte paisajístico en

situación...), estéticas llamadas participativas o activas en el campo de la economía, de los medios de comunicación o del espectáculo. (p. 10)

D'aquesta manera, afirma Ardenne, «el arte “contextual” elige apoderarse de la realidad de una manera circunstancial» (p. 11), com una desviació que motiva perspectives crítiques i autocrítiques, «más enfocadas a la presentación que a la representación» (p. 11). En definitiva, l'autor defensa que «el “contexto” —hablemos de él— designa el “conjunto de circunstancias en las cuales se inserta un hecho”, circunstancias que están ellas mismas en situación de interacción (el “contexto” etimológicamente es “la fusión”, del latín vulgar *contextus*, de *contextere*, “tejer con”)» (p. 15). Per a l'artista, doncs, es tracta de teixir el món estrany en comunió. Per això, considera el museu i la galeria tradicionals un espai massa estret: «De ahí la elección de un arte circunstancial, subtendido por el deseo de abolir las barreras espacio-temporales entre creación y percepción de las obras» (p. 15).

Malgrat la manca de discurs teòric crític a què la modernitat va acabar abocant les avantguardes, Bourriaud (2008) assenyala a *Estética Relacional* que en l'art dels noranta del segle XX l'artista recupera «las circunstancias que el presente le ofrece para transformar el contexto de su vida (su relación con el mundo sensible o conceptual) en un universo duradero» (p. 12). L'historiador de l'art afirma que, malgrat que la modernitat té una ombra molt allargada que contamina l'art conceptual amb la pràctica del bricolatge i reciclatge cultural, aquestes experiències artístiques no renunciaran a impugnar-la i obriran nous camins per continuar transformant. D'aleshores ençà, Bourriaud s'adona que l'obra d'art es concep com un interstici social, en què no cal demostrar la seva *materialitat*, sinó tan sols la possibilitat d'una trobada: «Este término, “intersticio”, fue usado por Karl Marx para definir comunidades de intercambio que escapaban al cuadro económico capitalista por no responder a la ley de la ganancia» (p. 15). D'aquesta manera, doncs, les noves pràctiques heterodoxes serien, segons l'autor:

La posibilidad de un arte relacional —un arte que tomaría como horizonte teórico la esfera de las interacciones humanas y su contexto social, más que la afirmación de un espacio simbólico autónomo y privado— da cuenta de un cambio radical de los

objetivo estéticos, culturales y políticos puestos en juego por el arte moderno. (p. 13)

Bourriaud nota que la comunicació enxarxada —i la comunicació blob, afegim— estava sepultant els contactes humans en espais controlats que subministraven vincles socials com a productes, mentre que l'activitat artística s'esforçava a obrir-se pas en els abismes de l'alteritat. «Pronto, las relaciones humanas no podrán existir fuera de estos espacios de comercio [...]. Así entonces, el espacio de las relaciones más comunes es el más afectado por la cosificación general. [...]: el lazo social se convirtió en un artefacto estandarizado» (p. 7). En un món que es basa en la ultra especialització i l'esdevenir-màquina, efectivament, Bourriaud descriu com el capitalisme està desestructurant la societat: «Las relaciones humanas están canalizadas hacia las desembocaduras previstas y según ciertos principios simples, controlables y reproducibles» (p. 8). El resultat és «una sociedad en la cual las relaciones humanas ya no son “vivas directamente” sino que se distancian en su representación “espectacular”» (p. 8), el que en aquestes pàgines hem anomenat hipersimulació. És en aquest sentit que el crític reivindica la realització artística com un territori fèrtil en experiències socials. D'aquesta manera, Bourriaud afirma:

Lo que se derrumba delante de nosotros es sólo esa concepción falsamente aristocrática de la disposición de las obras de arte, ligada al sentimiento de querer conquistar un territorio. Dicho de otra manera, no se puede considerar a la obra contemporánea como un espacio por recorrer (donde el «visitante» es un coleccionista). La obra se presenta ahora como una duración por experimentar, como una apertura posible hacia un intercambio ilimitado. (p. 14)

Lucy R. Lippard (1973/2004) narra en les seves memòries el recorregut de l'art conceptual fins a les pràctiques relacionals que també descriu Bourriaud. En concret, el període entre el 1966 i el 1972, quan un grup d'artistes conformat per ella mateixa, Sol LeWitt, Dan Graham, Robert Smithson i Joseph Kosuth, entre altres, va mirar de superar el *white cube* elitista que s'havia instal·lat en l'art, i que crítics com Peter Bürger havien ajudat a bastir des de les avantguardes. Tal com assevera la mateixa Lippard, els nous artistes conceptuals assajaven intents

d'escapada, fugides i exilis que fessin possible una política de l'art, «o la posibilidad de que el arte sea políticamente eficaz o al menos un actor político» (p. 6). Lippard recorda com els artistes conceptuals es van alliberar de l'estatus de l'objecte artístic, oferien una mirada perspicaç sobre el que se suposava que era l'art i, fins i tot, provaven d'imaginar un món nou i l'art que havia d'inspirar-lo. «Para mí, el arte conceptual significa una obra en la que la idea tiene suma importancia y la forma material es secundaria, de poca entidad, efímera, barata, sin pretensiones y/o “desmaterializada”» (p. 8). Lippard admet que en aquella fugida hi havia un desig de fer tabula rasa, de trencar amb tot i començar de zero i per això el procés que havien reivindicat els dadaistes o que provenia de la tradició asiàtica els va servir d'inspiració.

L'artista també recorda com, amb John Chandler, va aplegar, en un article a la revista *Art Internacional* el 1968, aquella nova fornada d'artistes sota el paraigua de l'*art ultraconceptual*, que es desplegava en dues direccions: l'art com a idea i l'art com a acció. És així com comissaris com Seth Siegelaub van tenir la intuïció que havien d'evitar el món de l'art convencional amb exposicions que se celebraven lluny de les galeries i les grans ciutats. L'art, efectivament, es desmaterialitzava, i cada vegada incloïa més dones: Renate Altenrath, Nancy Holt, Pat Lasch, Martha Wilson, Barbara Kruger, Jenny Holzer... «El carácter barato, efímero y poco intimidatorio de los propios medios conceptuales (vídeo, *performance*, fotografía, narraciones, textos, acciones) animó a las mujeres a participar, a entrar a través de esa grieta abierta en los muros del mundo del arte» (p. 14), anuncia Lippard, que resumeix com les dones van introduir nous temes, noves narracions i noves aparences en l'art. El cos, els vincles i la vida quotidiana van esdevenir, aleshores, motius artístics recurrents. Es tractava de dir més amb menys i de desmuntar la relació perniciosa entre autoria i propietat:

El marco estaba allí para romperse. El fervor anti-*establishment* en los años sesenta se centraba en la desmitificación y la desmercantilización del arte, en la necesidad de un arte independiente (o “alternativo”) que no pudiera comprarse y venderse por el ávido sector que poseía todo lo que explotaba al mundo y promovía la guerra de Vietnam. (p. 17).

En un sentit similar, Borja-Villel (2019) reconeix que, si la modernitat va posar l'èmfasi en l'autor, a partir de l'art conceptual recau

en l'espectador. En un món que ha deixat enrere la fàbrica, tot rau en la connectivitat i la transversalitat. Segons el director, artistes com Gerhard Richter, Lygia Clark i Marcel Broodthaers han sabut criticar els límits d'aquesta interactivitat vicària i posar en evidència l'artifici dels esdeveniments artístics més bords, que s'han concebut sovint com una «realidad externa a nosotros», «un lugar idílico, burgués y separado de nuestra propia experiencia, en lloc d'entendre que «se construyen en el acto mismo del conocimiento» (p. 85). Quan els artistes prenen consciència d'aquesta veritat, són capaços d'explorar el món altre, «abren un mundo de posibilidad, de aplicación, una discursividad que es siempre heterogénea» (p. 102) i, fins i tot, com Lygia Clark i les seves architectures biològiques, conformen «espacios no ya utópicos como los de los constructivistas, sino heterotopías, espacios reales que duplican la realidad, invirtiéndola y aun contradiciéndola» (p. 126); o com amplia Maja Bajevic amb les seves propostes d'art participat, «una historia oral, fugaz y circunstancial» (p. 145).

Per això, «no nos sorprende, pues, que el arte tienda hoy hacia lo participativo y teatral. La forma ha dejado de ser un atributo exclusivo de la pintura o la escultura para convertirse a menudo en un “comportamiento” o en una relación que fluctúa de un medio a otro» (p. 38). Tanmateix, Borja-Villel afirma que, si no volen afegir més foc a les brases del consumisme, els artistes s'han d'anar allunyant de l'art purament conceptual i han d'aprendre a treballar en la «negatividad de los intersticios, en la excepcionalidad de lo que el sistema no reconoce» (p. 38), provocant situacions anòmales que motivin canvis, obertures.

La voluntad redentora del artista moderno ha dejado de tener sentido. El arte contemporáneo no disfruta por sí solo de ninguna autonomía ni posee ya el monopolio de la producción simbólica relevante en nuestras sociedades. Es intertextual y contextual, y su potencia crítica deriva de su situación en un ecosistema concreto, sea este un museo, una galería, una corporación, un centro cívico o un espacio público. (p. 39)

Més endavant, Borja-Villel reivindica anar cap a un art situat o específic i interdisciplinari, mirant de superar aquest nou academicisme en què va caure l'art conceptual, sempre des dels límits, com fan artistes heterodoxos com Dierk Schmidt, Alejandra Riera i Pedro G. Romero, entre altres, perquè tenen en compte les condicions en què el

coneixement i els afectes s'entrellacen i perquè transformen «ese virtuosismo interdisciplinar en una externalidad que interpela nuestros pensamientos y hábitos» (p. 57). I recalca que aquesta externalitat no implica «un “afuera” absoluto, que es impensable, sino más bien lo que Brian Holmes ha denominado extradisciplinariedad» (p. 57-58), que promou investigacions en àmbits tan allunyats de l'art com les finances, la biotecnologia i la psiquiatria per experimentar «libertades sorpresivas y subversivas» (p. 58). El director confirma que:

El hecho artístico supone un lugar compartido entre la subversión y la absorción, entre la pasividad contemplativa y la ruptura activa, entre el estado y la multitud, entre la creación y el mercado. La atención a la frágil vida de los cuerpos, la hostilidad hacia la cosificación de nuestra existencia, la manifestación explícita de la desaparición de la frontera entre lo público y lo privado. (p. 53)

Borja-Villel també recorda que la permacrisi en què vivim ha esperonat, i ho ha de continuar fent, els joves artistes, comissaris i investigadors que malviuen en la precarietat; i que és, precisament, des dels marges del món altre des d'on poden continuar exercint aquestes inquietuds: «Entre la franquicia globalizada, que disuelve cualquier especificidad, y el reducto localista, que nos empobrece, la alternativa reside en cuestionar nuestra noción de lugar y pertenencia, entender nuestra subjetividad no como algo cerrado en sí mismo, sino dinámico y abierto al otro» (p. 59), proposa Borja-Villel. Per fer-ho, reclama «un arte aplicado que no busca modificar una comunidad desde fuera, sino desde dentro, y que funciona como engranaje de mediación entre los distintos sectores sociales» (p. 45). No hauria de cercar també el periodisme, una disciplina que ha estat parodiada com aquella en què es parla de tot sense saber-ne de res, aquesta extradisciplinarietat veritable?

4.2.3 L'Obra Evanescent: la Mort de l'Iconòstasi Digital

A dins només hi ha penombra. Has d'esperar almenys cinc minuts abans que la imaginació no faci visible l'invisible. Mentrestant, sents angoixa i por com en el túnel de la bruixa; o com en la primera nit al ras durant un bivac, amb tots els sentits en alerta. A mesura que els ulls s'acostumen a la fosca, però, vas descobrint els contorns del que hi ha al davant; endevines caixes, teles, figures, arbres... *Desvelo y Traza*. Així es titula

l'obra de l'artista Sara Ramo (2014), comissariada per Manuela Villa i coproduïda amb Matadero Madrid, en què ens reclama un cert estat de vigília per resoldre el que es veu i el que no es veu, el que ens enganya i el que no ens enganya. Com a *Desvelo y Traza*, més enllà del mirall negre també ens sembla que habitem la penombra, però les traces de l'alteritat, com els fantasmes, es van desvetllant de mica en mica, fosques dins de la foscor. En el periodisme, com en l'art, ens cal esperar que la *pulsió escòpica* (Lacan, 2006) faci alguna descoberta i reveli les absències del món altre. És per això que als periodistes ens és útil el que les heterodòxies culturals han descobert a les palpentes, el que han trobat a l'altra banda de la malla mercurial.

És a les fosques que tots els moviments artístics heterodoxos han buscat al llarg del segle XX i del segle XXI *desrealitzar* l'obra, *suprimir-la*. L'art, argumenta Home, desapareix dels museus i reapareix a tot arreu amb voluntat emancipadora, tal com reclamen comissaris i artistes com Martí Manen (2012) o Antonio Ortega (2013). L'altre front a combatre serà l'espectacularització burgesa de l'art, tal com sosté Debord (1967/1999). Tal com repassa Ardenne (2006), molts d'aquests artistes s'inspiren en l'art realista francès de Courbet, Duranty o Champfleury i en l'anarquisme de Proudhon (1865/1980): «Atentar contra la política tradicional de la visió que el sistema del arte instaura, sin sorpresa, es también para el artista explorar otras vías sensoriales, preludio a una investigación inédita de lo sensible» (p. 23). Es tracta d'obrir el sentit de l'art i, per fer-ho, cal reavaluar la noció de societat, reconeix Ardenne: «El artista contextual tiene una concepción de orden “micro-político” de la sociedad. Le da la espalda a las abstracciones y prefiere los seres. Es un cuerpo en presencia de otros cuerpos, siempre deseoso de una relación en directo» (p. 24).

També Groys (2016) argumenta que l'art és, sobretot, una activitat en què tots ens podem implicar. És així com neix l'activisme artístic, blanc de les crítiques dels artistes i dels activistes tradicionals alhora, però que reclama «la capacidad del arte para funcionar como arena y medio de la protesta política» (p. 55). Contra l'art crític clàssic, aquest nou activisme artístic no vol només posar en dubte les condicions en què vivim, sinó canviar-les. «En otras palabras, el activismo artístico reacciona ante el colapso creciente del Estado social moderno y trata de sustituirlo por instituciones sociales y ONGs que, por diferentes razones, no pueden cumplir esa función» (p. 56), reivindica el crític.

A més, Groys suggereix que ho fan amb l'hegemonia a la contra, de manera molt diferent de com practicaven la revolució els artistes russos constructivistes, que sí que tenien al darrere un poder: «El activismo artístico actúa por sí mismo, apoyándose solo en sus propias redes y en el aporte financiero débil e incierto proveniente de las instituciones de arte progresistas» (p. 57-58). Per fer-ho, l'art exigeix una certa *estetització de la revolta*, que no busca fer que l'eina tecnològica sigui més atractiva per a l'arquitectura despòtica de la contenció, sinó «la desfuncionalización de la herramienta, la anulación violenta de su aplicación práctica y de su eficiencia» (p. 59). Groys confirma que aquesta estetització de la revolta enfonsa les seves arrels en la Revolució Francesa, perquè demostra que un canvi de règim ha d'anar acompanyat per força d'una onada d'iconoclàstia que trenqui amb l'iconòstasi⁵³ vigent. «Los revolucionarios franceses tomaron un camino diferente: en lugar de destruir los objetos sagrados y profanos pertenecientes al Antiguo Régimen, los desfuncionalizaron o, en otras palabras, los estetizaron» (p. 60). Per això, el primer que va fer la burgesia, potser des de la debilitat, va ser obrir els palaus com a museus, i així també és com els artistes actuals han heretat aquesta idea. Ho argumenta Groys quan recorda que:

Así, desde la Revolución Francesa, el arte ha sido entendido como el cadáver de la realidad pasada, desfuncionalizado y exhibido públicamente. Esta concepción del arte ha determinado las estrategias del arte posrevolucionario hasta la actualidad. En el contexto del arte, estetizar las cosas del presente implica descubrir su carácter disfuncional, absurdo, inviable, todo lo que las hace inutilizables, ineficientes, obsoletas. Estetizar el presente implica convertirlo en pasado muerto. En otras palabras, la estetización artística es lo opuesto a la estetización por medio del diseño. (p. 62)

En l'era del despotisme tecnohidràulic, tanmateix, els artistes ja no combaten l'iconòstasi obrint els palaus com a museus, sinó que ho fan de maneres molt més subtils. Com suggereix el director del Museu

⁵³ L'iconòstasi és el mur d'una església oriental, de fusta o d'obra, que separa el santuari de la nau i on s'exposen les icones. En aquesta tesi, fem servir el terme *iconòstasi* en el mateix sentit que Borja-Villel (Hito, 2015, p. 8), és a dir, per referir-se a les icones, imatges i símbols que conformen una ideologia.

Reina Sofia, Manuel Borja-Villel, en el catàleg de l'exposició *Duty-Free Art* (Hito, 2015), el món digital ha fet néixer un nou iconòstasi, que es caracteritza per com:

La pantalla que separaba a la congregación del espacio inaccesible de la divinidad vuelve a alzarse y, tras ella, el poder se escamotea insistentemente y se intercambia por una miríada de leves aproximaciones icónicas a una verdad intencionalmente oculta. Al mismo tiempo, aparecen temores atávicos, propios también de un pasado preilustrado, que dotan a la imagen de una cualidad maligna capaz de apropiarse de una parte esencial del sujeto. (Hito, 2015, p. 8)

En els seus documentals i assajos, Hito es demana insistentment com la comunitat artística pot desfer-se de l'iconòstasi mercurial que ha bastit l'orbe algorítmic de la comunicació blob, i que prefigura una *nova edat mitjana*, tal com la videoartista ha afirmat en diverses ocasions, en què les imatges i la seva interpretació unívoca pesen més que el discurs que duen associat; en què el consumidor de la imatge és alhora el seu productor, sense que les jerarquies, malauradament, hagin minvat; i en què la imatge adquireix una qualitat gairebé maligna, en tant que utilitza els seus consumidors com a jaciments de dades a emmagatzemar, per extraure'n informació, energia i afectes.

En certa mesura, doncs, l'art ha acceptat l'*statu quo* com a cadàver, en tant que el transforma en una mera representació, obsoleta, pura forma. És així com els artistes de les primeres avantguardes, i els contemporanis, que en són deutors, veuen la tecnologia només com a quelcom a estetitzar i desfuncionalitzar. No s'ha d'entendre, per això, que els artistes del Net Art, el Mail Art, el Software Art i el Post-Internet Art, entre altres, comparteixin la ideologia del progrés algorítmic, ans al contrari. És per això que Groys reclama una nova iconoclasia; que l'activisme artístic polititzi l'art i, alhora, estetitzi la revolta. I conclou que:

Podemos estetizar el mundo y al mismo tiempo actuar en él. De hecho, la estetización total no bloquea sino que refuerza la acción política. La estetización total implica ver el statu quo como algo ya muerto, ya abolido. Y esto significa también que cada acción que se dirige hacia la estabilización del statu quo se

revelará, a fin de cuentas, como ineficaz, y que cada acción dirigida hacia la destrucción del statu quo, al final, triunfará. Así, la estetización total no solo no forcluye la acción política, sino que crea un horizonte último para el éxito de la acción política, siempre y cuando esta tenga una perspectiva revolucionaria. (p. 74)

«Me gustaría sugerir que los artistas de hoy necesitan de la teoría para explicar lo que están haciendo, no a los otros, sino a sí mismos» (p. 34), intueix Groys. Les dues preguntes que ho impulsen són, segons l'autor, què cal fer per canviar el món i com contar-ho per convocar l'altre. Quan Groys es refereix a la teoria, però, no es refereix al pensament racional o lògic de la contemplació, sinó a un pensament de l'esperit i l'ànima, lateral, que no pot ser capturat ni per Facebook ni per Twitter, perquè «el movimiento del pensar es invisible» (p. 40) i es tradueix sempre en una *acció transformativa*, i no *informativa*: «Y la teoría nos enseña a no confiar en nosotros mismos o en la evidencia de nuestra propia razón. En este sentido, cada performance de la teoría es, al mismo tiempo, una performance de la desconfianza en esa teoría» (p. 42). Així, Groys sosté que la teoria crítica i aplicada ens confronta amb la paradoxa de la urgència (p. 44), perquè ens aboca a una acció a vida o mort: o escapar o morir, una dicotomia que l'art fa un segle que ha acceptat com a fundacional. És per això que afirma:

Hacer una performance de lo viviente implica tener conciencia de que puede ser interrumpida en cualquier momento por la muerte y, por lo tanto, implica evitar establecer cualquier meta y objetivo definitivos porque ellos pueden también ser interrumpidos por la muerte en cualquier momento. En este sentido, la vida es radicalmente heterogénea en relación con cualquier concepto de historia que pueda ser narrado solo como una serie de instancias dispares de éxitos y fracasos. (p. 47)

En contra del que assenyala Borja-Villel, que assegura que el món contemporani ha substituït la cosa pel relat (p. 163), en aquesta tesi creiem, més aviat, que el que ha fet és cosificar el relat perquè l'orbe algorítmic el reproduïxi, descompongui i recompongui. Efectivament, convertir el relat en cosa suposa una nova esclavitud. En l'era del despotisme tecnohidràulic, assegura Groys (2016), Google ens obliga a

una llibertat *extragramatical*, en què les paraules no diuen res, només contenen la paraula particular, tal com passa amb el *shitposting*⁵⁴: «El usuario de una búsqueda en Internet opera, como ya hemos dicho, en una posición metalingüística. Él o ella no hablan sino que practican la selección y evaluación de las palabras y los contextos» (p. 175). Internet ens enfronta a una massa potencialment anònima de textos i imatges, els orígens dels quals han estat esborrats. De fet, Groys argumenta que és la primera vegada a la història que cada usuari d'Internet ja no està en cap món, perquè no està en cap llenguatge. És per això que l'autor reclama el paper dels administradors lliures, com WikiLeaks, que alliberen els signes de la contenció mitjançant la gestió d'arxius vastíssims. I és per això que Borja-Villel fa valdre la labor d'artistes com Rosa Barba, que miren de recuperar allò que té la màquina d'incommensurable, els relats ambigus de l'enigma, el dubte i l'estranyament (p. 163): «Existe en el acto de enunciación un poder de autoafirmación que es performativo y que favorece lo inesperado» (p. 164). En aquesta tesi sostenim que, de fet, aquesta hauria de ser també el propòsit del periodisme.

4.2.4 Tot Allò que Vam Trobar a l'Altra Banda

Al pròleg d'*El Retorno de lo Real*, Hal Foster (2001) explica l'anècdota que li va fer saltar totes les alarmes sobre l'absurditat a què havia arribat l'art conceptual i que li impedia ser eficaç per desbordar la cultura de la contenció que hem descrit en aquesta tesi. El crític conta que ell mateix i un amic artista contemplaven una obra d'art composta per quatre bigues de fusta col·locades en un rectangle llarg, amb un mirall ubicat rere cada cantonada, de manera que es reflectien els uns contra els altres. Ambdós conversaven sobre el minimalisme de l'obra quan van perdre de vista la filla de l'artista. I, aleshores, avisats per la mare, van veure com la nena s'endinsava en els miralls i s'allunyava sense remei en la *mise en abyme*.

Durant uns segons la van donar per perduda, com l'Àlícia de Carroll, estupefactes, sense saber com perseguir-la dins dels miralls. «Sin embargo, de pronto allí estaba ella justo detrás de nosotros: todo lo

⁵⁴ El *shitposting*, neologisme que combina les paraules angleses *shit* —merda— i *posting* —publicar—, és la paraula que es fa servir a Internet per referir-se a publicar volgutament contingut de baixa qualitat, pobre, agressiu, irònic i amb errors gramaticals i *mashups* —referències descontextualitzades d'altres plataformes— per *trolejar*, vacilar o fer *spam* a algú, per tal de desviar l'atenció en discussions en línia sense necessitat d'argumentar. El *shitposting* és recurrent en fòrums i xarxes socials, en què l'usuari busca causar una reacció directa amb el menor esforç.

que había hecho había sido saltar por entre las vigas en la habitación. Y allí estábamos nosotros, un crítico y un artista informados sobre arte contemporáneo, aleccionados por una niña de seis años, incapaces de encajar nuestra teoría con su práctica» (p. VII). El joc de la nena, explica Foster, havia convocat el temps circular que les avantguardes han evocat tantes vegades per combatre les lògiques del capitalisme a través de la pintura *Angelus Novus* (1920) de Paul Klee, i que va inspirar Walter Benjamin (1940/2008, p. 44) la seva filosofia pessimista de la història. En l'obra de Klee, un àngel estràbic és creat a cada instant per renovar la paraula de Déu, com a la llegenda talmúdica, i torna al passat i alhora al futur, en un cicle de desesperació incessant en què mira de travessar l'huracà del *progrés* sense poder desplegar del tot les ales. La nena va ser durant uns instants l'*Angelus Novus*, que anunciava un retorn del real que ni Foster ni l'artista havien sabut veure.

Després d'anys de fer volar coloms conceptuals, Hall s'adona que els artistes, si volen fer un món altre, han de tornar a lluitar contra el real capitalista, contra la inevitabilitat que proclama que «les coses són com són», amb una teoria crítica, però sobretot de l'*acció*. Per desfer aquest iconòstasi digital, el periodisme també haurà de fer del discurs acció, tal com propugnem en aquesta tesi.

Més enllà del mirall negre, aquest retorn del real suposa una batalla contra la hipersimulació algorítmica i determinista que ens converteix en autòmats. Per això, Foster exigeix «el encuentro traumático con lo real, una cosa que se resiste a lo simbólico, que no es significante en absoluto» (p. 141). Per descriure el real, Foster repassa l'hiperrealisme, l'apropiacionisme i les estètiques de l'absurd d'artistes com Kiki Smith i Cindy Sherman. «No pocos artistas parecen impulsados por la ambición de habitar un lugar de afecto total y de ser purgados absolutamente de afecto, de poseer la obscena vitalidad de la herida y de ocupar la nihilidad radical del cadáver» (p. 170), assenyala el crític, que veu diversos motius per abraçar aquest moviment: una insatisfacció pel *model textualitzat* que ha objectualitzat el relat de la cultura; que el real ha estat reprimit per la postmodernitat i ara ens retorna com a trauma; o que els artistes busquen desarticlar les violències del capitalisme que malmeten el cos malalt, individual i col·lectiu. També és així com, en un altre moviment, els artistes s'autoproclamen etnògrafs i informadors (Kosuth, 2008; Basbaum, 2003), i convoquen una nova manera d'aproximar-se a l'alteritat a través de l'art, apropiant-se del mapatge i

l'arxiu, creant models relacionals de la diferència (p. 182) que impulsen desviacions noves i que impugnen els discursos de la propaganda consumista, com fan Martha Rosler i Hans Haacke, entre altres.

En aquesta tesi considerem que, així com unes certes pràctiques artístiques heterodoxes, en el periodisme també cal que hi hagi espais per a les relacions humanes que suggereixin possibilitats diferents de les que proposa el capitalisme de la contenció i la comunicació blob. «Crear espacios libres, duraciones cuyo ritmo se contraponen al que impone la vida cotidiana, favorecer un intercambio humano diferente al de las “zonas de comunicación” impuestas» (p. 16), tal com afirma Bourriaud. Com l'historiador de l'art, també creiem que la forma d'una obra intel·lectual s'aferma quan es posen en joc els vincles humans, quan aquests vincles neixen del diàleg amb l'inintel·ligible (p. 23).

Tanmateix, com fer-ho? Bourriaud respon que el diàleg amb l'altre no pot basar-se en una relació intersubjectiva com la que proposa Lévinas (1947/2000, 1979/1993), perquè aleshores ens uneix tan sols la responsabilitat envers l'altre: «Pero, ¿la ética no tendría acaso otro horizonte que este humanismo que reduce la intersubjetividad a una suerte de interservidumbre? (p. 24), es pregunta Bourriaud. Ell mateix es respon quan recorda la lliçó de Todorov (1995/2008) a *La Vida en Común*, en què afirma que la natura social necessita reconeixement, intercanvi, retorn, diàleg dinàmic. Bourriaud descriu unes obres d'art que han desplaçat l'aura cap als públics, que creen microcomunitats, que ocupen el museu, en lloc d'omplir-lo, que s'apropien de la tecnologia per posar en dubte el seu model ideològic, que desterritorialitzen l'exposició per transitar el món estrany.

Això no obstant, cal tenir en compte, tal com adverteix Groy, que precisament perquè l'art busca que tot sigui disfuncional, corre el risc de ser cada cop més impopular. De quina manera liderar, aleshores, una rebel·lia silenciosa? Groy sosté que sent crític i cridant a la mobilització. És en aquest sentit que, en un context de permacrisi, la pregunta que es feien les avantguardes continua vigent: com produir un art que escapi al canvi permanent, que sigui transhistòric i desbordi la idea capitalista de progrés? Groy respon que cal fer-ho instal·lant-nos en el comunisme o la comunitat, com van intentar fer les avantguardes russes, i fent servir la tecnologia com a cadàver. I encara apunta a una altra resposta: que els artistes assumeixin una responsabilitat. «El arte nos impulsa a ir en busca de la responsabilidad individual como una

respuesta a la pregunta acerca de por qué las cosas son como son. Que los artistas asuman una responsabilidad individual o colectiva por lo que nos ofrecen es, en verdad, lo que hace político al arte» (p. 137). En fer-ho, argumenta Groys, ens indueixen a qüestionar-nos, fins i tot, la responsabilitat pròpia. «Después de todo, el mundo entero es un campo posible para la acción artística, y esto significa que el arte puede potencialmente asumir la responsabilidad por el mundo entero —ya sea a través de la acción o la inacción—» (p. 137).

Aquesta responsabilitat a què fa referència Groys, a *Un Mundo Común* de Garcés (2013) esdevé «la honestidad con lo real» (p. 68), terme que la filòsofa manlleva de la teologia de l'alliberament⁵⁵ que teòlegs com Jon Sobrino, Hélder Câmara, Carlos Mugica o Pere Casaldàliga, entre molts altres religiosos, van practicar per defensar les comunitats indígenes d'Amèrica Llatina dels assalts del capitalisme colonial i postcolonial. Des d'aquest punt de vista, doncs, la responsabilitat o l'honestedat amb el real «inscribe su mirada en un mundo a la vez de sufrimiento y de lucha, en el que las víctimas son la clave de lectura y el índice de verdad de una realidad que construye su poder de dominación sobre su olvido y su inexistencia» (p. 69). Per això, Garcés explica que relacionar-se honestament amb el real és, sobretot, conjurar aquest oblit de les víctimes i supervivents per combatre el poder:

La honestidad es a la vez una afección y una fuerza que atraviesan cuerpo y conciencia para inscribirlos, bajo una posición, en la realidad. Por eso la honradez, de alguna manera, siempre es violenta y ejerce una violencia. Esa violencia circula en una doble dirección: hacia uno mismo y hacia lo real. Hacia uno mismo, porque implica dejarse afectar y hacia lo real porque implica entrar en escena. (p. 69)

⁵⁵ La teologia de l'alliberament és un corrent de la teologia cristiana que emfasitza, en la lectura de l'Evangeli, l'opció preferencial pels pobres, i que es relaciona obertament amb els mètodes de les ciències de l'esperit, sobretot en la seva crítica del sistema capitalista. Es va desenvolupar, sobretot a l'Amèrica Llatina, en la segona meitat del segle XX, a recer de l'*aggiornamento* promogut pel Vaticà II a la dècada dels seixanta, i en el fragor de les múltiples lluites per l'alliberament polític de molts països llatinoamericans en el context de la Guerra Freda. Els principals noms d'aquest moviment van ser tal vegada el capellà peruà Gustavo Gutiérrez Merino, un dels que primer va usar aquest terme —teologia de l'alliberament—, el teòleg franciscà Leonardo Boff i, des del vessant de la lluita des de les comunitats més oprimides —però també des de la poesia—, el bisbe de São Félix do Araguaia, al Mato Grosso, Pere Casaldàliga.

D'aquesta manera, per combatre el clam del real, que és dolorós i paradoxalment ric, ens cal enteresa i humilitat: «Tanto uno como el otro, tanto el sufrimiento como la riqueza del mundo son lo que el poder no puede soportar sin quebrarse, sin perder su dominio sobre el real, basado en la separación de las fuerzas, en la identificación de las formas, en la privatización de los recursos y de los mundos» (p. 70), sosté. Per això, la filòsofa assegura que el poder contemporani és un «poder immunizador» (p. 70), *securitari* i anestesiant: conté les vides en tant que les atenua i ens les torna alienes. Deixar-se afectar, per tant, és una comesa que hem d'emprendre per desbordar els dics de la contenció, perquè ser afectat, afirma Garcés, és aprendre a escoltar alhora que ens transformem i que trenquem alguna cosa dins nostre que recompondrem amb aliances noves.

«Esto exige dejar de mirar el mundo como un campo de intereses, como un tablero de juego puesto enfrente de nosotros, y convertirlo en un campo de batalla en el que nosotros mismos, con nuestra identidad y nuestras seguridades, resultaremos los primeros afectados» (p. 70). Ser honest amb el real, defensa Garcés, és exposar-se i coimplicar-se. I això va molt més enllà de participar, tal com proposa Claire Bishop (2006) a l'assaig col·lectiu *Participation*, en què reclama superar certes formes de creació artística que semblen alternatives, però que són terriblement elitistes i que, tal com assegura Garcés, «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» (p. 71). Per això, la filòsofa defensa que «tratar lo real con honestidad significa entrar en escena no para participar de ella y escoger alguno de sus posibles, sino para tomar posición y violentar, junto a otros, la validez de sus coordenadas» (p. 71). Creiem que aquesta honestedat amb el real està íntimament lligada al concepte de *real* que desplega Foster (2001).

També creiem que està vinculada amb la proposta que desenvolupa Fontdevila (2018), que entén les mediacions com tensions que, precisament perquè incideixen en el que és irresoluble, són el germen per a un pensament lateral i diferent (p. 222). L'investigador assevera que, de fet, la mediació és l'esforç incessant per mantenir les tensions; «el deseo por trabajar el arte en tanto que antagonismo, más que un deseo por la pacificación, el reencuentro con la unidad o el establecimiento de nuevos puntos medios» (p. 223). Es tracta, doncs,

que l'artista sigui, segons Fontdevila, un agent que empra les interseccions per descompondre's i jugar en totes direccions. La idea de mediació que Fontdevila promou s'allunya de les activitats educatives que tan de moda estan en els museus convencionals i altres institucions culturals, alhora que posa en dubte la mediació a què som sotmesos a través dels mitjans de comunicació i les plataformes, i que han excel·lit a convertir tota mediació en una sort d'*immediació* que no és tal i que, a sobre, invisibilitza la intervenció ideològica que s'està exercint a través de les hipermediacions *metavèrsiques*, un procés que manlleua de Bolter i Grusin (2000), tal com hem explicat unes pàgines més amunt. Per contra, el crític afirma que:

[...] cuando el arte procede a poner en juego su ontología y abre líneas de fuga al respeto de su codificación, ya sea para plantearse como una escuela o bien como un archivo, como una institución alternativa, como un elemento del paisaje, como una *app* o como un programa de *software* —cuando procede a des-ontologizarse, tal y como también ha expresado Wright—, entonces es la mediación la que empieza a cargarse de ontología. (2018, p. 227)

Des d'una orientació similar, i prenent com a referents a John Dewey i Georg Lukács, Jordi Claramonte (2010) impugna l'autonomia de l'art il·lustrada i moderna, i defensa que «existimos siempre de una atmósfera de uno o varios modos de relación en cuyas intersecciones y extensiones también nos es posible movernos, es decir, reinventarnos» (p. 245). Per això, proposa el que ell anomena «autonomía modal», en què l'art opera en la *policontextualitat*, amb caràcter relacional i situat, i impulsa una «estètica modal» capaç de mostrar les diverses maneres de relació que s'actualitzen en cada obra d'art o experiència estètica, «de forma que seamos capaces de entender cómo cada modo de relación se halla contenido en la estructura misma de la obra de arte y cómo, a la vez, en su despliegue a partir de ésta y mediante las competencias modales puede derivar en nuevos desarrollos inicialmente imprevistos» (p. 245-246). Claramonte assegura que qualsevol forma d'art polític ha de considerar com, des de la seva constitució formal, l'obra està postulant un mode de relació diferent de les gramàtiques hegemòniques. «Es en este sentido en el que, como pedía Adorno, una obra de arte

puede ser recibida como una forma de vida, que cabe hacer una interpretación política de las prácticas artísticas» (p. 246), reivindica.

En aquest sentit, Borja-Villel assegura que el minimalisme i l'art conceptual van ser clau per redefinir l'obra i l'autor i, en conseqüència, el paper passiu que s'havia atorgat a les audiències. Però, malgrat tot, no van fer prou: mentre l'art conceptual criticava les jerarquies imposades i la fal·làcia de l'autonomia artística, imitava la lògica del capitalisme tardà. Més endavant, cap a la dècada dels noranta, les accions de protesta antigovernamental es transformen en una cerca de formes de relació i organització inèdites (p. 141). És així com els artistes exploren fórmules sempre contingents en un espai determinat, que existeixen perquè algú les completa (p. 103) i rebutgen «ese lugar autosuficiente y ahistórico que ocupaba la escultura abstracta, hecha para la galería y el museo» (p. 104). Tal com admet el director, «al abrir el objeto artístico a su entorno, se incluía también su contexto social y político» (p. 104).

Per això, avui dia, tal com assegura Borja-Villel, «se busca la agencia [de les audiències], pero esta se reduce con frecuencia una mera hiperactividad» (p. 149). Hem passat del món de la producció i l'objecte al de la recepció i els usos a causa de la preeminència de les indústries de la comunicació i les xarxes socials, en què l'experiència estètica es converteix en un element més de consum. «Lo importante ha dejado de ser el mensaje, porque este no reside en la propia actividad, sino en el crecimiento infinito de usuarios constantemente conectados» (p. 150), rebla Borja-Villel. Com esquarterar, doncs, aquesta interacció vicària que motiva la comunicació blob? Els artistes han entregat l'autoria a l'espectador, motiu pel qual l'obra d'art ha deixat de tenir valor per ella mateixa i necessita el subjecte, però sobretot han convertit les obres en «objetos transicionales que permiten establecer relaciones entre el individuo y los demás o de aquel consigo mismo» (p. 127). El director defensa que l'art ha de ser «crítica, generándose a través del juego y la escenificación un proceso constante de extrañamiento, desaprendizaje y restablecimiento de nuevas formas de conocimiento y relación» (p. 151). Borja-Villel encara afegeix que:

Sin embargo, lo que nos han enseñado el 15M y los diversos movimientos de ocupación de las plazas es que hoy esa rebelión no puede ser ya un acto individual, como el tiranicidio clásico, sino colectivo. No se busca derrocar una determinada estructura de Estado, sino un tipo de sociedad, cuya hegemonía se ejerce

de manera global y difusa. Y el único modo de hacerlo es con las propias herramientas de dicha sociedad. Así pues, ante unos gobiernos que son cada vez más burocráticos, invasivos y paradójicamente más ausentes, ya que han cedido una parte muy importante de sus decisiones a los poderes económicos y mediáticos, es fundamental reivindicar una práctica artística que promueve el aprendizaje en común [...]. (p. 151)

Així mateix, el director exigeix una resposta a la raó populista de la contenció i recorda que «el papel del intelectual no puede ser ya el de situarse “un poco de avanzadilla o un poco al margen” para mostrar la verdad al resto de la humanidad» (p. 67). En aquest sentit, a continuació, hem mirat d’aplegar les setze lliçons (Vegeu Taula 4) que ens transfereixen les heterodòxies culturals des del camp de l’art. En definitiva, tal com sentència Borja-Villel, «se trata de luchar contra las formas de poder allí donde este es simultáneamente objeto e instrumento: en el orden del “saber”, de la “verdad”, de la “conciencia”, del “discurso”» (p. 67). I no és el periodisme, com l’art, una disciplina del saber, de la veritat, de la consciència i del discurs, tal com defensem en aquesta tesi? Què hi podem trobar a l’altra banda del mirall negre?

Taula 4

Catàleg d’heterodòxies culturals per desbordar

Coordenades	Lliçons
Temps	Lliçó 1. Aprendre a fluir: bastir un espai discontinu en la continuïtat de la vida.
	Lliçó 2. Impugnar els principis i els finals unívocs i abraçar l’inacabament, l’obertura i el dubte.
	Lliçó 3. Acceptar l’esbós i el procés com a obra capaç d’invocar imaginació i memòria.
	Lliçó 4. Generar sempre dissens, problematitzar-ho tot i afavorir l’acció (o la inacció) transformativa.
Espai	Lliçó 5. Aprendre a caminar, en lloc d’habitar; aprendre a fer, en lloc de ser.
	Lliçó 6. Fer lloc assajant una vida enfora: teixir vincles amb l’alteritat des de la diferència.

Coordenades	Lliçons
Relat	Lliçó 7. Resseguir les absències i els buits, explorar els abismes i els marges.
	Lliçó 8. Existir en cada moment, promoure la circumstància i un coneixement situat i contextual.
	Lliçó 9. <i>Desrealitzar</i> l'obra tal com ens l'exigeix la indústria: descompondre-la, suprimir-la.
	Lliçó 10. Estetitzar la revolta i polititzar l'art i el discurs.
Identitat	Lliçó 11. <i>Desfuncionalitzar</i> les eines de l'hegemonia: fer servir la tecnologia com a cadàver.
	Lliçó 12. Cercar l'extradisciplinarietat.
	Lliçó 13. Utilitzar l'encontre traumàtic amb el real capitalista com una força per fer en comú.
	Lliçó 14. Convocar el reconeixement, l'intercanvi, el diàleg, el retorn i la reparació.
	Lliçó 15. Assumir una responsabilitat envers el món altre: exposar-se i coimplicar-se.
	Lliçó 16. Promoure mediacions per a la immanència.

Elaboració pròpia.

4.3 Per un Periodisme Lisèrgic, la Possibilitat d'una Àgora

Més enllà del mirall negre, hi ha la possibilitat d'una àgora. Si els mitjans de comunicació industrials són la institució discursiva de la burgesia en decadència i les plataformes són l'aparell del despotisme tecnohidràulic, què ens queda? En aquesta tesi defensem que cal crear un espai nou per al periodisme. Ho anunciàvem al principi, quan recollíem les reflexions de Couldry (2021), però en contra del que ell argumenta, creiem que ja no és temps d'avivar els mitjans convencionals com a institució que ens ha de salvar de les plataformes. Hem passat pàgina d'aquesta batalla per l'hegemonia i exigim un nou món estrany en comú.

Més enllà del mirall negre, els periodistes haurem de crear un medi on exercir la disciplina, que sí que és a temps de pensar-se més enllà de les lògiques abassegadores de la comunicació blob. Per això pensem que la nova *institució* del periodisme ha de ser l'àgora, un medi on impulsar la trobada radical amb l'altre, on explorar els abismes que

ens fan iguals en la diferència, un ecosistema vulnerable i fràgil basat en el suport mutu (Kropotkin, 1902/2021), en la desobediència i en el desbordament de la contenció. L'àgora és el medi d'aquesta comunió de males herbes que han dit prou a la precarietat del cognitariat i han decidit rebel·lar-se silenciosament, però inexorable. És l'hora de fer camí cap a la consciència comuna que reclama Berardi (2019b), de desmantellar i reprogramar la metamàquina.

En aquest camí no estem soles, no ho hem estat mai. Hi ha hagut un periodisme lisèrgic, un periodisme emancipador que ha crescut al marge de la indústria. Lisèrgic perquè desborda, perquè va a la cerca de l'experiència al·lucinatòria, més a prop de la sinestèsia, de l'escolta profunda i de la creació d'espacialitats i temporalitats alternatives que no pas d'aquest ensopiment a què ens han acostumat les redaccions, si encara en queda alguna, i el teletreball solitari. Hi ha una tradició heterodoxa del periodisme que volem convocar en aquestes pàgines i que ens inspira. No estem mai soles, no.

A la senda d'heterodòxies periodístiques que inspiren aquesta tesi hem de citar, abans que cap altre, els *muckrakers* —literalment, *aplegamerdes*— que apareixen en les darreries del segle XIX i les albors del segle XX. Aquesta aliança desordenada de periodistes recollirà l'herència dels naturalistes nord-americans i denunciarà amb vehemència *kamikaze* la corrupció política de les ciutats industrials dels Estats Units (Campos, 2015). Ho faran amb tot en contra, deambulant pels carrers i remenant fonts documentals. Lincoln Steffens, un dels caps visibles del moviment, va ser el primer a capgirar la pregunta ontològica de la indústria mediàtica que tot just començava a florir: el periodista no ha d'explicar el *què* sinó el *perquè*.

En el context d'una indústria emergent, els *muckrakers* es definien com a obrers de la informació (Campos, 2015)— i revistes en refundació constant com *Collie's*, *Cosmopolitan* i *The Masses* publicaran els seus textos: *The Shame of the Cities*, en què Steffens (1904) denunciava la corrupció a Sant Louis, Nova York, Pittsburgh i Chicago; *History of the Standard Oil Company* (1904), en què Ida Tarbell destapava l'especulació dels Rockefeller; *The Treason of the Senate*, en què David Graham Phillips (1906) explicava per què el president Roosevelt havia hagut d'aprovar lleis com la Pure Food and Drugs Act; *Children in Bondage*, en què Edwin Markham (1914) assenyalava l'explotació laboral infantil; o *The Great American Fraud*, una sèrie de

reportatges que Samuel Hopkins Adams va publicar entre 1905 i 1906 sobre la venda de medicaments perillosos. Els *muckrakers* recollien el llegat de periodistes com Nellie Bly (2018), que havia narrat tant la vida de les persones sense sostre, com fet la volta el món en setanta-dos dies o viscut les violències que s'exercien contra les dones en els manicomis de l'època fent-se passar per una d'elles.

Mentre a les redaccions de Pulitzer hi penjaven cartells que recordaven els periodistes que havien d'observar en els seus textos «the color-the facts-the colour» amb «accuracy-accuracy-accuracy», una bona colla de periodistes s'entestaven a no abandonar el compromís polític, en un context en què el país combatia les idees d'esquerres després de la Primera Guerra Mundial. Hereus dels *muckrakers*, periodistes com John Steinbeck, John Dos Passos o James Agee van recórrer als anys vint i trenta del segle XX els marges de la cultura amb la veu dels anarquistes perseguits fins a la mort, com ho fa Dos Passos (1927/2011) a *Davant la Cadira Elèctrica: Sacco i Vanzetti*; dels grangers que la Depressió havia convertit en rodamons, com Steinbeck (1936/2007) a *Los Vagabundos de la Cosecha*; o dels camperols miserables del sud, com ho fa Agee (1941) a *Let Us Praise Now Famous Men*. Als anys quaranta i cinquanta, les cròniques, reportatges i entrevistes de Joseph Mitchell, Lilian Ross o John Hersey a *New Yorker* bevien d'aquesta tradició paral·lela, per bé que la col·locaven, en certa manera, al centre del negoci industrial d'una premsa que afrontava una dècada de creixement i innovacions.

Però, sens dubte, és a partir dels finals dels cinquanta i començaments dels seixanta del segle XX que hem de situar als Estats Units el sorgiment del corrent conegut com a Nou Periodisme. Exposem que, en aquest corrent, els llaços entre periodisme, literatura i etnografia cobren un sentit especial. Les obres de Tom Wolfe o Gay Talese, entre altres, suposen exemples meravellosos d'un periodisme que se submergia *allà on passaven les coses* (Wolfe, 1973/1998), és a dir, als marges, i que va fer de la descripció i el diàleg quotidià dues de les seves armes més poderoses. També Norman Mailer, Joe McGinnis i Barbara L. Goldsmith, entre tants altres, van escriure sobre el que van veure amb sensibilitat etnogràfica i els recursos narratius dels corrents naturalistes de finals del segle XIX.

Els espais que van abraçar amb major profusió els textos del Nou Periodisme van ser les revistes i els magazins especialitzats en societat i cultura, com *Esquire*, *Ramparts*, *New Yorker*, *Playboy* o

Harper's Magazine, i altres nascudes en el si de la contracultura, com *Rolling Stone* i *The Village Voice*. No obstant això, cal no oblidar que la presència del periodisme literari dels seixanta es va manifestar també en forma de llibres signats pels mateixos reporters, com Terry Southern, Hunter S. Thompson o Joan Didion. Malgrat el xoc que propugnaven contra les maneres de fer del periodisme tradicional, els grans diaris i revistes també van allotjar-los com a col·laboradors sovint estel·lars.

Com explica Marc Weingarten (2012) a *La Banda que Escribía Torcido*, el Nou Periodisme està ben lluny de ser un moviment literari o periodístic, ni de ser ni tan sols un corrent, ja que estava mancat d'unitat; els interessos, els objectius, els mètodes i els temes abordats pels *nous periodistes* eren, no només diversos, sinó sovint antagònics, cosa que comportava enemistats radicals, com la que explica al primer capítol del seu llibre Weingarten entre Tom Wolfe i el *New Yorker*, que el periodista considerava un *cau de mòmies* (Weingarten, 2012), o la que va enfrontar Norman Mailer amb Truman Capote.

El periodisme industrial, doncs, com va succeir, d'altra banda, amb altres àmbits de la cultura en els anys de la cultura *pop*, es va apropiat i va fer negoci amb aquesta onada d'innovacions. De fet, des de l'anàlisi crítica que exposem en aquesta tesi, és molt coherent que el periodisme industrial justifiqui la seva raó de ser en la noció de veritat realista ingènua i se senti temptat a copiar els recursos estilístics de la novel·la clàssica realista, en tant que ambdós serveixen a la mateixa concepció del món clàssic modern, però a més, la novel·la ostentava el prestigi que al periodisme industrial li mancava.

No és casual, tampoc, que aquest procés d'assimilació dels recursos estilístics de la novel·la realista clàssica es doni en el context immediat a la Segona Guerra Mundial i als Estats Units, perquè el país necessita construir una nova hegemonia mundial que demanarà un bon arsenal cultural que li manca per falta de tradició. Tal com va passar amb l'*action painting* abstracte de Pollock, Rothko o Reinhardt, aquest nou substrat cultural s'alimentarà de la tradició de les avantguardes europees a l'exili. Els Estats Units, de la mateixa manera que ho fa en el camp de l'art, inverteix grans quantitats de diners a beques, subvencions i recursos a bastir un nou capital cultural i simbòlic que no posseeix. Tampoc és casual que una part important de les figures del periodisme que es fan un forat en el circuit del periodisme literari, amb excepcions com la de Didion (Dunne, 2017), defensin postures que mantenen l'*statu*

quo, ja sigui des de la visió demòcrata de les elits novaiorqueses o des del conservadorisme sureny. En la simulació d'aparença hiperrealista de què parla Baudrillard, és perfectament coherent que el periodisme industrial copiï els recursos de la novel·la realista clàssica, però no ho fa des de l'assumpció que tota narració pot fer servir els recursos de la literatura, sinó com a negoci per legitimar el relat hegemònic.

Acceptem, doncs, que el Nou Periodisme nord-americà, més enllà de l'innegable valor de les seves innovacions formals i dels seus mètodes etnogràfics, que provenien d'una tradició anterior de què hem parlat unes línies més amunt, va resultar un magnífic aparador de l'escriptura de la indústria periodística nord-americana, que, amb les excepcions assenyalades, no va arribar mai a posar en qüestió. A altres parts d'Occident, les diverses tradicions del periodisme literari o Nou Periodisme van viure també aquesta contradicció, amb casos de rebel·lia política i valentia formal, com el Rodolfo Walsh d'*Operación Masacre* (1957/2018) a l'Argentina sota la dictadura militar o el Günter Wallraff de *Cabeza de Turco* (1981/2006), que denunciava el racisme implícit de la societat alemanya. A Llatinoamèrica, la tradició de l'anomenada *crònica* va donar noms com els de Gabriel García Márquez, Tomás Eloy Martínez o, més recentment, Leila Guerriero i Martín Caparrós.

Aquestes heterodòxies han sovintejat també en la tradició periodística espanyola i catalana, tot i que potser no sempre hem encertat a l'hora d'identificar-les. Per exemple, si resseguim les propostes que recupera Josep Maria Casasús a *Periodisme Català que Ha Fet Història* (1996), ens adonem que ben poques d'aquestes pràctiques considerades *històriques* podrien ser anomenades, a dreta llei, heterodoxes, tot i que, en haver-se perdut en molts casos com a referents a causa dels anys de dictadura, es poguessin presentar així. Casasús esmenta des del Xènius de les *Glosses* fins al *Viatge en Transmiserià* de Carles Sentís, passant per les cròniques noctàmbules de Tísner, Sempronio o Josep Maria de Sagarra. Amb tot, la majoria d'aquestes pràctiques, malgrat l'insòlit exemple de les periodistes de la Segona República⁵⁶, com la *Nellie Bly catalana*, Irene Polo, no impugnava veritablement el marc de la indústria; al contrari, sovint, com succeeix també amb el Nou Periodisme nord-americà, n'assumeix i en desenvolupa la filosofia.

⁵⁶ Creiem que l'acadèmia hauria de fer valdre com aquestes periodistes van aconseguir crear un discurs alternatiu en el context advers en què van haver de practicar el periodisme. És necessari fer una lectura complexa d'aquestes autores que les diferenciï de les plomes del privilegi que copaven els mitjans de l'època.

En canvi, tal com repassa Àlex Claramunt (2019), a Catalunya, i a recer del moviment anarquista, proliferen tota mena de publicacions de premsa popular i manifestos, que al seu torn provenen d'una tradició ateneïsta i cooperativista d'arrel comunitària que sí que rebaten els marcs de la indústria. Aquestes publicacions anarquistes i les comunitats que els donen vida treballen no només el discurs, sinó també la pedagogia del discurs, i ho fan contestant el realisme objectivista hegemònic, com explica bé Gerard Horta (2004) a *Cos i Revolució*:

Tant si s'entén la racionalitat com «la dominació creixent i sistemàtica de la realitat mitjançant conceptes abstractes, o bé com els esforços instrumentals, metòdics i calculats per assolir una finalitat pràctica determinada» (així és com Lindholm defineix les conceptualitzacions que en fa Weber), ambdós enfocaments condueixen a la recerca eficient d'uns fins personals que només es comprendrien si prèviament s'accepten la passió, l'emoció, l'afectivitat que subjau a les dinàmiques de participació col·lectiva per explicar el món social. (p. 209)

Per això, una part notable del moviment anarquista acaba abraçant un cert esperitisme que descol·loca el cos i el discurs normatiu. I a més ho fa des de l'acció política, amb consciència plena que ho està fent per transformar. Des d'aquestes instàncies, són conscients que la revolució no pot ser una acció mecànica, automàtica i immediata, sinó que serà un procés que cal anar cavant i que desenterrarà, tard o d'hora, una transformació (Horta, 2004; Claramunt, 2019). Després de la desfeta que va suposar la guerra i la postguerra, algunes d'aquestes pràctiques col·lectives van reaparèixer a Barcelona, com explica Julià Guillaumon (2019) a *La Ciutat Interrompuda*: en la cultura popular dels anys seixanta i setanta l'autopublicació de tota mena de fanzins i revistes esdevé una constant. Costa (2018) recorda que la contracultura hippie va ser sobretot lisèrgica, en tant que, com també va escriure Fisher (2018), anava més enllà d'un real capitalista que l'aniquilava.

Des d'una perspectiva que entén la cultura *pop* sobretot com una realitat industrial, com fa també Pérez Andújar (2016) en assaigs i relats com *Diccionario Enciclopédico de la Vieja Escuela*, Costa esmenta també la riquesa de les publicacions ben diverses de la cultura underground a Barcelona, des del còmic i el fanzín fins a revistes editades per petits grups i comunitats, que seguien l'exemple de la potent

i ben arrelada premsa underground nord-americana. Tot comentant un article del dibuixant de *La Codorniz* Chummy Chúmez sobre la premsa underground nord-americana, en què deia que «en gran parte de Estados Unidos es difícil editar un periódico radical» tot i ser l'epítom de la llibertat de premsa al món, Costa (2016) escriu:

Dentro del escenario extremadamente politizado de la prensa marginal, el *cómix* underground libraba como una de las formas más puras de Contracultura, una batalla ideológica y estética al mismo tiempo: por un lado, su motor era pulsar los límites de la democracia estadounidense, pero sirviéndose de unos planteamientos más afines a una anárquica energía dionisiaca que a una reglamentada ortodoxia política; por otro, su *modus operandi* forjaba un nuevo imaginario que esgrimía el feísmo como bandera para revelar el bajo vientre de una sociedad que seguía prefiriendo contemplarse a sí misma con las claves embellecedoras de una ilustración de Norman Rockwell. (p. 81)

Val la pena que els deixebles d'aquestes heterodòxies periodístiques enllesteixin aquesta hauntologia i fundin un periodisme lisèrgic que estigui a l'altura del «comunisme àcid» que propugnava Fisher (2021). Alguns ho han començat a fer, com ho intenta Morozov al voltant del projecte *The Syllabus*, en què esquartera la futura Web 3 per provar de salvar alguna tecnologia que, emprada com a cadàver, faci possible aquesta continuïtat. Aquesta contracultura, però, haurà de fer front a les contradiccions a què ens condemna el mercat capitalista tecnohidràulic. El llegat de les heterodòxies periodístiques potser no desmaterialitza l'obra, però sí que ens ajuda a imaginar un periodisme-altre (Vidal Castell, Garde i Ventura-Pocino, 2022), un periodisme que subverteixi l'ordre del caos que ens conté.

Mentre escrivim aquestes línies, no podem deixar de pensar en Garcés (2020), quan afirma que l'aliança dels aprenents ha de generar un medi. «La composició de perspectives, sabers i antagonismes acull l'existència perquè crea un medi on *poder ser*» (p. 132). Per a Garcés, aquest medi no és només un conjunt de circumstàncies, sinó també els vincles que mantenim amb els altres cossos. Quan Garcés reclama un medi per a l'educació, es refereix «al conjunt de referents comuns que ens permeten entendre què vol dir aprendre els uns dels altres des de l'estima mútua» (p. 133). Però com s'encarnaran aquestes àgores

periodístiques? Quines experiències han de convocar? Quina comunitat han d'aplegar? I quines narracions les faran possibles? Aquestes preguntes són les que mirem de respondre en aquest apartat final.

4.3.1 Temps Circular: l'Ocasí de la Immanència

Ni accelerar ni desaccelerar. Trencar el temps. Viure un temps que és circular, que no té inicis ni finals. En aquesta tesi aspirem a promoure alguna cosa més que un periodisme que pugui ser viscut: «Queríamos todo el tiempo para lo que amamos», escriu Zafra (2021, p. 69). En aquesta tesi estem provant d'imaginar un periodisme que vulgui ser viscut, que ens permeti créixer en comunitat. Per tal de desbordar, aspirem a deixar-nos ser en l'altre en immanència.

Però, per fer-ho, el primer que haurem de fer és transitar un temps nou. El temps lineal, ho hem apuntat pàgines enrere, ha mort. El capitalisme l'ha matat. El temps sense procés amb què el nou capitalisme tecnohidràulic ens domina és una trampa més gran que el temps lineal: és infinit, virtual, omnipresent. El capitalisme ha destrossat el temps lineal i, alhora, ha imposat un temps espectral. Per això molts de nosaltres continuem arrecerant-nos en la idea de la linealitat, encara que ja hagi mort. Si el passat és mort i el present ens parasita, si la història no existeix, el futur tan sols pot ser irrealitzable. Què ens queda? Som capaces encara de fer néixer una *bios politikos*?

En aquesta tesi propugnem que hem de conjurar un temps circular per transitar aquesta comunicació d'espiral que ens conforma. Aquest temps circular s'arrela en la immanència, no en la transcendència; s'arrela en l'alteritat, no en l'egotisme; s'arrela en el llenguatge, no en les dades; s'arrela en les mediacions, no en les interaccions. El temps circular que proposem per al periodisme fa presents les absències, engega un sagrament (Bateson, 1972/1998, Vidal Castell, 2022) amb el món altre per mitjà de narracions. El temps circular que suggerim pel periodisme ens exigeix confluïr, ser juntura entre l'absent i el present. Si volem desbordar la contenció, el periodisme ens haurà d'ajudar a conjurar-nos, tal com afirma Derrida (1995a). Si volem reparar, tenir cura i sostenir el fràgil equilibri de l'alteritat en el món altre, el periodisme haurà d'aprendre a aprendre de bell nou. «Todo lo que hacemos y, por supuesto, todo lo que vive en nuestro cuerpo, se sostiene, entiende y justifica sobre el fondo irrenunciable de lo que hemos sido. Ser es, esencialmente, ser

memoria», afirma Lledó (1999, p. 12). Tot el que fem i vivim corporàmiament, afegim nosaltres, se sosté, s'entén i es justifica sobre el fons irrenunciable del que volem ser. Ser és, essencialment, imaginació. El temps circular evoca els dos moviments, l'anada i la tornada, esquerdant el sil·logisme «todo es y se ha hecho posible» (Garcés, 2002). El temps circular és l'*Angelus Novus*.

L'Experiència Acumulativa: Canvi i Reparació

A Claudia Poblete el temps lineal se li va esquarterar el dia que va descobrir que el seu pare i la seva mare no eren el seu pare i la seva mare. Ella conta que sempre ho havia sospitat, que mirava les lleixes plenes de llibres de la biblioteca del seu pare, plenes d'assajos sobre la història d'Argentina, i alguna cosa dins seu li deia que no era filla d'aquell home. No va saber explicar per què fins que no va rebre una citació judicial que li reclamava una prova d'ADN per confirmar que era filla biològica d'una mare i d'un pare que no eren els seus. La prova va constatar que sí que ho eren. Claudia Poblete va ser la primera nena robada de la dictadura argentina que va testificar contra els seus *apropiadors*, una família de casta militar a qui continua estimant. Per suturar la ferida, per existir després del trencament, La Conquesta del Pol Sud, una companyia teatral que treballa amb els mètodes de l'etnografia i el periodisme, li va proposar que narrés la seva història. L'obra que Claudia Poblete engega cada vegada que puja a l'escenari i conta com va haver d'aprendre de nou quina era la seva vida, contra el discurs oficial, mediàtic i familiar, contra els esdeveniments i els fets irrefutables, és un exercici de reparació apedaçat de circumstàncies que s'acumulen i s'acumulen fins que conflueixen en comunió, fins que desvetllen una emoció fraternal.

Com Claudia Poblete, Nadia Ghulam i Raphaëlle Pérez es van atrevir a fer el mateix exercici de reparació amb La Conquesta del Pol Sud, l'una explicant el seu viatge migratori des de l'Afganistan i l'altra narrant el seu trànsit plagat de violències. Les tres obres conformen la trilogia *Nadia/Claudia/Raphaëlle*. Vam tenir l'ocasió d'entrevistar els fundadors de la companyia, Carles Fernández Giua i Eugenio Szwarczer, i ells qualifiquen la trilogia de «documentals escènics». Ambdós són molt conscients que el temps que convoquen impugna el temps lineal de la modernitat, però també el temps sense procés que imposen la comunicació blob i la cultura de la contenció. «És una cosa nostra, això

de plegar el temps —diu Fernández Giua—, perquè el llenguatge teatral et permet superposar capes de coneixement. Aquest gruix d'informació ens permet unificar el temps. Veure una persona, però veure la imatge col·lectiva, i veure el passat d'aquella persona i com es representa en el futur. Treballem molt sobre la idea d'acumulació. I anem construint les escenes perquè hi arribi un moment d'una connexió especialment forta, una emoció que es destapa» (Garde i Vidal Castell, 2022, p. 7). Això no obstant, per arribar-hi han hagut d'imaginar un possible contra els possibles per vies diferents de les que ha proposat el pensament crític les darreres dècades. Ho han fet seguint una intuïció.

Tal com explica Garcés (2002), els intel·lectuals i els activistes crítics han mirat d'invalidar el sil·logisme «todo es y se ha hecho posible» principalment de dues maneres, però cap de les dues se n'ha sortit del tot. La primera, afirma la filòsofa, ha buscat invalidar el possible mitjançant una necessitat absoluta. Així és com ens hem acostumat a sentir o llegir discursos que proclamen que «sigui o no possible, tots tenim dret a una vida digna». Tanmateix, aquesta mena de construccions evadeixen, segons Garcés, el problema i, en fer-ho, desactiven tota potència política. Per això és probable que, davant d'aquesta mena de discursos maniqueus, ens acabem preguntant com podem fer possible aquest dret a la vida digna en un context en què tots els possibles han estat engabiats. La segona manera amb què han intentat invalidar la premissa «todo es y se ha hecho posible» ha estat pensar que només podíem realitzar el possible en un altre món, en un altre *real*. Això no obstant, això ens ha portat a afirmar irremeiablement que el que considerem possible no pot ser mai real, sinó un somni, una utopia que no desmunta aquestes presons del possible de què parla Garcés. D'aquí la proliferació dels relats distòpics i de les ficcions especulatives.

Com podem, doncs, invalidar aquest trist «así son las cosas y así se las hemos contado», aquest «todo es y se ha hecho posible» que ens aboca a una contingència irrevocable, a un temps sense procés amb què el capitalisme de la contenció ha tiranitzat totes les nostres eleccions? Garcés assenyala dos camins, el que proposa Heidegger i el que proposa Marx i, d'entre ambdós, escull el darrer, el de Marx i els seus deixebles, com Deleuze, Guattari i Derrida. És comprensible. En Heidegger no podem deslligar la teoria del context: el filòsof alemany, possiblement el més important que ha donat el segle XX, va abraçar el nacionalsocialisme amb entusiasme com a alternativa al capitalisme

americà i al comunisme soviètic. Com hem vist en l'apartat de marc teòric, la creença que els éssers humans som en tant que comprenem la contingència de la nostra existència està estretament lligada a una manera concreta d'entendre la realitat, el temps, l'espai, la identitat i el llenguatge que beu d'un realisme ingenu que, en el capitalisme de contenció, s'ha clos de tal forma que ens impedeix transitar-nos i transitar el món altre. És així com, per explicar l'existència de l'ésser, el filòsof alemany va proposar anar un pas enrere i fixar-nos en l'essència, com un exercici de transcendència en l'altre.

En els pòstums *Quaderns Negres*⁵⁷ (1931-1976) Heidegger confirma la seva devoció pel projecte polític de Hitler i s'esforça a fer encaixar els pensaments filosòfics de tota una vida amb el nazisme. La interpretació metafísica que Heidegger fa de l'essència de l'ésser i de l'existència, que cristal·litza amb els anys en el concepte d'*ek-sistència*, s'abandona a la idea que l'ésser, en reconèixer-se, transcendeix, és a dir, supera la contingència de l'existència, només quan és capaç de deixar-se confluïr amb una certa «destinació històrica». És precisament en aquest punt que descobrim un Heidegger que ens pot generar certa aversió, perquè relaciona la transcendència amb conceptes com els de *poble*, *nació* i *tradició*, un essencialisme poc refinat que va adobar amb un controvertit antisemitisme⁵⁸. No serà fins molt després que el règim nazi fos derrotat que Heidegger va provar d'acostar el *corpus* filosòfic del comunisme a la seva metafísica —mai a la inversa—. Garcés explica que, per fer inservible aquest «todo es y se ha hecho posible», Heidegger va optar per trencar amb la idea que la contingència és constitutiva de l'ésser humà, una premissa d'arrel aristotèlica que a les societats de tradició occidental hem assimilat sense massa sospita i pervertint-la.

⁵⁷ Els *Quaderns Negres* són trenta-quatre quadernets escrits entre el 1931 i el 1976 que aporten llum sobre el compromís de Heidegger amb el nacionalsocialisme alemany. En alemany, aquestes reflexions no es van publicar fins al 2014. En castellà, Editorial Trotta (2017, 2018 i 2019) s'ha encarregat de traduir i recopilar aquesta obra fins fa ben poc inèdita.

⁵⁸ Sobre l'antisemitisme de Heidegger hi ha hagut un intens debat durant tot el segle XX. Alguns dels seus deixebles més destacats, d'ascendència jueva, com Arendt o Gadamer, per exemple, no van voler reconèixer mai el mestre com un nazi. En canvi, és ben sabut que, durant el nazisme, Heidegger alertava amb les seves reflexions filosòfiques, essencialistes en el sentit més bord, de l'herència tòxica que havia deixat el judeocristianisme a Europa i brandava pel sorgiment d'un *führer* que fos capaç de recuperar l'essència del poble alemany.

La proposta de Marx i els seus deixebles, per contra, «encuentra su verdad en la efectuación de un acontecimiento que debe transformar totalmente la realidad misma de la que emerge. Este acontecimiento es la revolución» (p. 156). Pensar la realitat, doncs, serà una manera de trobar les claus per subvertir-la definitivament. Per això, Marx s'esforça per explicar la *necesitat del real*, perquè vol demostrar que les condicions materials i de producció ens han de conduir inevitablement a pensar en un nou ordre (Garcés, p. 158). Així, «la liberación no es el resultado de un proceso lógico: es un acto histórico que se impone como necesario cuando sus condiciones materiales lo hacen posible» (p. 159). El comunisme s'imposarà, doncs, com un moviment d'anul·lació i superació, de transformació revolucionària. «El horizonte que se abrirá entonces no será ya el del mejor funcionamiento de lo mismo, sino el de su completa subversión» (p. 165). Per això els autors i intel·lectuals deixebles del marxisme s'entestaran a pensar l'esdeveniment com una potència que farà possible el trencament definitiu del temps de progrés lineal de la burgesia i del capitalisme.

Tanmateix, tal com hem explicat en el capítol anterior, l'esdeveniment com a instància narradora d'una contingència íntimament honesta, com a possible contra els possibles (Garcés, 2002), ha estat segrestat pel capitalisme. Part d'aquest segrest, també ho hem argumentat en aquesta tesi, ha estat executat amb eficiència per la indústria mediàtica, que ha emprat l'esdeveniment com un aparell de difusió de l'hegemonia burgesa. Ara, l'esdeveniment està sent vilipendiat per les plataformes, que ofeguen qualsevol sentit per la via de la multiplicació reverberant. Potser és perquè sabem que la disciplina del periodisme ha estat còmplice d'aquest segrest i ens en sentim responsables que en aquestes pàgines ens esforcem a posar-hi remei. És així que en la proposta d'intervenció recuperem la pregunta marxista per l'esdeveniment, però provem d'imaginar un de nou que esquerdi aquesta gàbia mercurial que ens conté. Tanmateix, aquest nou esdeveniment potser no respon a les lògiques materialistes que el marxisme més ortodox va plantejar, sempre condicionades a la ruptura que consolida les violències que vol combatre, sinó que té a veure amb l'imaginari llibertari que convoca la revolta silenciosa del desbordament.

Com fer possible un esdeveniment que sigui germen de revolta, transformació i canvi? Creiem que haurà d'anar enllaçat per força a una idea diferent de temps. En aquesta tesi, provarem de fer confluïr el camí

de Heidegger sense els seus essencialismes i el camí del marxisme sense la pràctica fallida dels seus cicles revolucionaris. Confiem que, en la conjunció d'ambdues propostes filosòfiques, encara que en molts sentits siguin antagòniques, podrem trobar la manera de travessar aquest món mercurial en què tot s'ha fet possible i que, tanmateix, no ens deixa imaginar cap altre possible. Ho farem abraçant, també, algunes lliçons que ens llega la filosofia oriental i que recull Jullien (2005). Per fer-ho, haurem d'abandonar la idea de transcendència, tal com hem suggerit unes pàgines més amunt. L'haurem de deixar enrere perquè o bé s'ha assimilat com una manera de convocar la tradició del poble i de la nació, fet que ens ha conduït a adoptar idees feixistoides, o bé ha abraçat l'entrega a l'altre des d'una caritat més propera a la beneficència que a l'emancipació. El desbordament que volem convocar en aquestes pàgines, per contra, està lligat a la idea d'immanència, que sempre subjau i que haurem de desenterrar.

Fer-se immanent en l'energia de l'univers és donar-se a l'altre acceptant que compartim el mateix flux, però que som ben diferents. En aquest sentit, considerem que el periodisme no hauria d'explicar cap veritat en majúscula, certeses úniques i irrevocables, sinó la diferència que ens agermana, aquesta multiplicitat heterogènia que defensa García Canclini (2014) i que es funda en la incertesa, l'estranyament i el dubte. Deleuze i Guattari (1980/2010), quan defineixen el rizoma, recorden que una de les raons d'oposició entre la moral occidental i l'oriental és, precisament, la diferència entre transcendència i immanència i resolen que és la mateixa que «el Dios que siembra y siega, por oposición al Dios que horada y desentierra (horadar frente a sembrar)» (p. 23). De fet, ambdós autors consideren la transcendència una «enfermedad específicamente europea» (p. 23).

La immanència, en tant que forada i desenterra, no implica que hàgim de compartir la mateixa destinació històrica. Per això en aquesta tesi ens neguem a acceptar que el periodisme hagi d'engegar cap moviment de transcendència, entesa com a direcció universal, sinó un joc d'immanències. Berardi (2019b) afirma que la immanència és «la cualidad de estar dentro de un proceso, el carácter intrínseco o inherente de algo a otra cosa» (p. 23) i descriu el terme futurabilitat com «la multiplicidad de los futuros posibles inmanentes: un devenir otro que ya está inscrito en el presente» (p. 23). El filòsof sosté que, de fet, el futur s'inscriu en el present sota la forma d'una tendència que podem

imaginar, «una suerte de premonición, un movimiento vibratorio de partículas guiadas por un proceso incierto de recombinación constante» (p. 24). Per això, Berardi argumenta que la immanència no implica una conseqüencialitat lògica, sinó que és el conjunt de possibilitats incomptables, divergents i conflictives inscrites en l'aquí i l'ara. Hi ha, en la immanència un flux que ens guia i que, d'una manera orgànica, ens ajuda a anticipar el que vindrà. En la immanència no existeix, per tant, la predicció, sinó la previsió.

Com demostra la trilogia de La Conquesta del Pol Sud, en la immanència «el temps no s'entén com a sinònim de moviment, sinó com un procés. [...] A més, en aquesta concepció del temps narrat, el subjecte no és un cos violentat per les narracions hegemòniques, sinó que és dipositari d'una força que neix de la interacció i que transmet les narracions col·lectives» (Garde i Vidal Castell, 2022, p. 8). Tal com explica Jullien (2005) a partir de la tradició oriental, aquesta constància, que és un retorn a les arrels, una harmonia, «es a la vez como *fondo*, como fuente y como capital de donde todo procede sin que se agote jamás» (p. 24). La concepció cosmològica, argumenta Jullien, des de la perspectiva oriental no es va sentir mai assetjada pel caos i va entendre l'*origen* com una «indiferenciación primitiva». D'aquí que presti més atenció al que és constant com a principi d'harmonia continua: «Todo lo real está en proceso» (p. 25), arriba a afirmar. Per això, la filosofia oriental pensa el *sense fi*, però no l'etern. Així, Jullien afirma:

Estando todo lo real volcado hacia una transformación continua, sin comienzo asignable ni fin descontado, comprenderemos ahora por qué China no ha pensado la «creación» por la cual se separan lo eterno y lo temporal y que sirve de punto de partida al tiempo; ni tampoco conoce un «fin de los tiempos», en que se reabsorbería todo tiempo. Ningún Acontecimiento abre o cierra este transcurrir [...]. (p. 27)

És des de la immanència que la noció de *ser*, que és tan occidental, en la tradició oriental no existeix. En lloc de ser, es va fent. A les obres de La Conquesta del Pol Sud això es tradueix en una construcció del subjecte dalt de l'escenari ben particular, perquè les protagonistes no són un ego, sinó «un dipositari d'una història col·lectiva que cal transmetre, que és immanent» (Garde i Vidal Castell, 2022, p. 8). De fet, en la trilogia, la concepció de l'individu parteix d'una

voluntat conscient de «revolució» que s'acosta a la potència mobilitzadora de Berardi (2019b) i la seva «futuraibilitat». En la immanència, a més, pren rellevància la idea de *moment* i d'*ocasió*. Com explica Jullien, per l'origen agrícola hidràulic de la Xina, l'únic saber veritable era «el de intervenir en el buen momento del año sin “adelantarse” o “retrasarse”» (p. 36). Per això, l'observació de les mutacions i els canvis de les estacions serà tan important.

Arribats a aquest punt, no podem deixar de pensar en la importància cabdal que tindria per al periodisme que es dediqués sobretot a observar aquestes mutacions i aquesta constància des del problema, en lloc de fer-ho des del conflicte; des dels moments, les circumstàncies i els detalls, en lloc de fer-ho des dels esdeveniments encarnats en fets. La identitat de les comunitats i dels individus, aleshores, estaria sempre en translació o transició, no cristal·litzada, i la conjugació del temps es dissoldria en un tot que sí que faria possible la reconciliació i la reparació. D'aquesta manera, el periodista no valoraria les comunitats i els individus per la seva presència en l'esdeveniment, sinó per la capacitat d'actuar amb el llenguatge, de fer i modificar els imaginaris en un moment determinat i en unes circumstàncies concretes.

En aquesta immanència del temps circular, el periodista buscaria i trobaria els canvis sense ruptura: hi hauria un afebliment de les estructures de sentit, que és el que fa possible la transformació, però no hi arribaria per mitjà de l'esdeveniment, sinó per l'acumulació de circumstàncies que expliquen moments de revelació i de connexió amb les comunitats. El moment o la circumstància seria aleshores una ocasió, «un momento privilegiado para actuar» (p. 39), afirma Jullien. Així és com ell mateix exposa:

Me pregunto si la cultura europea no podría definirse en un su totalidad como una cultura del acontecimiento: por la ruptura que produce y todo lo inédito que abre, porque permite la focalización y por consiguiente la tensión, y por ello también *pathos*, el acontecimiento ostenta un prestigio al cual no se ha renunciado jamás. [...] Inversamente, atendiéndose a los fenómenos de transición que se producen en todo momento, el pensamiento chino tendió a reabsorber el prestigio del acontecimiento devolviéndolo a la continuidad silenciosa del proceso. [...] Cultivó, no lo trágico o lo sublime, sino la «sabiduría», disolviendo la excepcionalidad del acontecimiento

en una constant adaptació a la modificació del moment.
(2005, p. 80)

Precisament perquè estem en un context de capitalisme tecnohidràulic, les lliçons rescatades de la tradició oriental ens són més avinents per esquerdar les lògiques de la contenció i la comunicació blob. La immanència ens exigeix comprendre el temps com un procés i això, en definitiva, també haurà d'afectar la manera com ens narrem i com vivim, tal com hem mirat de resumir a la taula que tanca aquest bloc (Vegeu Taula 5). Al capdavant, la immanència ens ha de donar les claus per foradar i desenterrar els relats que han de transformar-nos.

Taula 5

Comparativa conceptual entre temps vulgar i temps circular

Plecs	Temps vulgar	Temps circular
Primer plec: com percebem el temps?	Temps lineal	Temps com a procés
	Moviment (progrés)	Constància (embolcall)
	Cos (violència)	Energia (interrelació)
	Transmissions	Correlacions
Segon plec: com narrem l'experiència?	Caiguda (vertigen)	Transformació (equilibri)
	Ser (inamobilitat)	Fer (capacitat)
	Ruptura (crisi)	Canvi (debilitament)
	En seqüències	En translació
	Esdeveniment (escena)	Adveniment-Per venir (circumstància)
Tercer plec: com fem servir el llenguatge?	Conjugació	Acumulació
	Oposició (diferència)	Transició (diversitat)
	Greuge	Reparació

Nota. La taula recull els conceptes de Berardi (2019b) i Jullien (2005).

Desenterrar els Espectres

A la sala petita de l'Arts Santa Mònica, la que queda a la dreta només entrar, hi penjaven bosses de plàstic d'agafar mostres. Cadascuna contenia un objecte amb la seva etiqueta: mòbils, llibretes, un estel, un caramel, bales, cigarretes, un aneguet de plàstic pintat de camuflatge, la punta d'un míssil, un encenedor de les torres bessones amb l'avió estavellat comprat en una botiga del Raval l'octubre del 2001, un ninot antiestrès amb forma de Saddam Hussein, un diorama, un alcorà, un casc de soldat, un filferro de les trinxeres alemanyes, un inflable del Titanic, vidres trencats d'una oficina de correus del Parc Nacional de Plitvice, a Croàcia, on va caure la primera víctima mortal de les guerres iugoslaves... Tots i cadascun dels objectes els ha guardat com un tresor el periodista Plàcid Garcia-Planas. Tal com s'explica al catàleg de l'exposició (Mas, 2012), «formen un collage gegantí de vint anys de treball de camp, una manera molt particular d'entendre l'ofici de periodista» (p. 13). La mostra semblava un exercici de tanatologia: aquell arxiu d'objectes i documents s'assemblava al que recull el protagonista del film *Everything Is Illuminated* (Schreiber, 2006) per preservar la memòria dels jueus del seu poble d'origen que van morir durant la Segona Guerra Mundial. De fet, el mateix comissari de l'exposició afirmava que «que obre també la porta a grans preguntes sobre la condició humana i sobre l'ontologia del conflicte, la banalitat històrica o la relació entre realitat i relat» (p. 13).

El mateix Garcia-Planas explica a l'entrevista del catàleg que, per a ell, aquells objectes són «cròniques en tres dimensions» (p. 19), objectes aparentment banals que expliquen una història, «objectes que amaguen paraules. Paraules per ser llegides» (p. 19). Segons el periodista, la col·lecció d'objectes és una manera de continuar el reportatge sense *verbalitat*, perquè «el reporterisme és un estat d'ànim. Una manera d'obrir els ulls. I de tornar-los a tancar» (p. 14). Garcia-Planas detalla que el primer objecte que va guardar li va caure del cel; era un *flyer* llançat per l'aviació dels Estats Units sobre les trinxeres iraquianes al sud de Kuwait. «Vaig pensar que aquell objecte caigut del cel s'havia d'arxivar com s'arxiva una crònica» (p. 14), etziba. Davant de la col·lecció, el periodista reconeix que sent sobretot esglai, una vegada i una altra. Va decidir mostrar-ho a l'Arts Santa Mònica, «per compartir la paradoxa i l'al·lucinació» (p. 19).

Sembla com si Garcia-Planas fos conscient, en aquesta apologia del *fragment trobat* que revela tot un mètode i un procés, del vers teatral de Salvador Espriu (1948/2007) a *Primera Història d'Esther*: «Penseu que el mirall de la veritat s'esmicolà a l'origen en fragments petitíssims, i cada un dels trossos recull tanmateix una engruna d'autèntica llum». Què fa Plàcid Garcia-Planas recollint banderes pixades, cerveses buides abandonades sobre tombes històriques, preservatius usats per talibans en un campament poblat només per homes? Què fa un contador d'històries, un periodista, sinó recollir «bocins diversos de molts miralls recollits al marge de molts camins», tal com afirma Parcerisas (2022, p. 9) al seu darrer dietari *La Tardor Em Sobta*?

El periodisme que transita més enllà del mirall negre hauria de permetre una juntura entre presència i absència en l'aquí i l'ara. Precisament, Steiner va dedicar el gruix del seu assaig *Presencias Reales* (1991) a com el llenguatge, des de la literatura, és capaç de convocar absències. L'autor, curiosament, relaciona aquesta capacitat amb el silenci creatiu i es pregunta si podem trobar, encara, aquest escriu de presència convocada en les paraules, és a dir, si pot haver-hi quelcom més en el que diem. Sembla que pensi en aquest periodisme del dubte que reivindicuem quan escriu que els llenguatges s'han d'emprar «para exhortar las incertidumbres, las limitaciones, las ilusiones no examinadas, que subvierten el comercio discursivo del hombre con lo que él considera hechos» (p. 117). Només així podrem trencar el temps sense procés capitalista.

Ho defensa, d'alguna manera, Derrida (1995a) quan proposa la seva hauntologia: «Si me dispongo a hablar extensamente de fantasmas, de herencia y de generaciones, es decir, de ciertos otros que no están presentes, ni presentemente vivos, ni entre nosotros ni en nosotros ni fuera de nosotros, es en nombre de la *justicia*» (p. 12). Una justícia, però, que no és ni llei ni dret, sinó «un principio de *responsabilidad*, más allá de todo *presente vivo*» (p. 13). Com instruir aquesta justícia cap al món altre? Per començar, afirma Derrida, a través del dol, que «consiste en intentar ontologizar restos, en hacerlos presentes, en primer lugar identificar los despojos y localizar a los muertos» (p. 23).

Aquestes pedagogies del dol són ben presents en l'art, però no ho són tant en el periodisme. Pensem en l'obra *Rape Scene*, una de les més dures d'Ana Mendieta (1973), que dissecciona la violació i l'assassinat d'una alumna a la universitat on ella mateixa estudiava.

Mendieta convida a sopar uns companys al seu apartament del campus i, en arribar, es troben la porta oberta, des d'on es pot veure el cos de l'artista al fons. Quan els estudiants entren a l'última habitació, es troben el cos nu de Mendieta sobre la taula, ple de sang i lligat amb sogues. Mendieta vol contar de nou l'assassinat de l'alumna en el cos propi, escenificant-lo. L'obra no activa el record, perquè ni els espectadors ni l'artista han viscut allò que es narra, no té a veure amb la seva experiència, però sí que intenta expiar d'alguna manera un mal general. Hi ha en el periodisme una experiència que intenti fer aquesta pedagogia del dol? Ho és la col·lecció d'objectes de Plàcid Garcia-Planas, que també evoca en les seves cròniques, i ho són els processos de pau d'Irlanda del Nord que es van retransmetre per televisió per a tot el país.

Entendre el temps com un procés, en immanència, suposa convocar una memòria i un record que no hem viscut, però amb el qual ens hi hem de relacionar d'una manera o altra, i això implica invocar els esperits d'un espectre, del que podia haver estat o serà, però encara no és. En els processos de pau d'Irlanda del Nord retransmesos per televisió, no eren els objectes els que permetien conjurar aquesta màgia, sinó les històries dels supervivents i botxins, una rere l'altra, una davant de l'altra, de manera que el record personal esdevenia record col·lectiu, un exercici d'expiació comunitària en honor als morts, als que ja no serien. A través dels espectres que s'invocaven, i que causaven dolor i ràbia, s'intentava que aquella violència no es tornés a desbocar. La televisió, que el mateix Derrida acusava de difondre imatges espectrals, sí que aconseguia aleshores l'efecte col·lectiu. Aquells moments capturats, que eren elementalment polítics, esdevenien l'ocasió que permetia actuar i demostraven que, si s'ho proposa, el periodisme és capaç de remar a favor de la pau i de la comunitat, i no del conflicte.

És sobretot la condició de la llengua i de la veu la que activa la circumstància propícia per a la reparació. «No puede hablarse de generaciones de calaveras o de espíritus (*Kant qui gennuit Hegel qui gennuit Marx*) sino bajo la condición de la lengua... y de la voz» (p. 23), afirma Derrida (1995a). A més, continua el filòsof, caldrà treballar per la transformació: «Tendremos que complicar este esquema dentro de un instante. Tendremos que ofrecer otra lectura del anacronismo mediático y de la buena conciencia» (p. 29). És ben cert que el capitalisme ha destruït la potència del temps lineal modern que es conjuga en passat, present i futur; que, en paral·lel, ha construït aquest temps spectral i

omnipresent, que ens mira, però no ens veu, el temps de la virtualitat, de l'aïllament i de la hipersimulació. Com podem narrar les absències que ha d'invocar el temps circular?

En el periodisme hem de poder pensar un temps que ens deixi confluïr en l'aquí i l'ara, en el discurs i en l'acció, en la presència i en l'absència. Per això ens cal explorar les veus que viuen dins nostre i que no són nostres. Per això cal que compartim aquesta alteritat en comunitat fins que no siguem nosaltres sinó altre. El periodisme lisèrgic ha de resseguir els rastres que deixa l'absència. Sabem que el que proposem en aquestes pàgines trenca de soca-rel amb la immediatesa, el directe constant i el moviment ininterromput que fonamenta *ad origine* els mitjans industrials i que les plataformes han accelerat fins a límits insostenibles. Aquests senyals que ens assetgen, cap a on van i d'on venen? Només si seguim els caminois que intuïm rere aquestes preguntes, els periodistes podrem aprendre a desbordar i ajudar a fer-ho, però seran sempre camins borrosos, oberts a la incertesa, perquè és el dubte el que els fa poderosos. Ho deixa clar Derrida (1995a) quan afirma que «dondequiera que entre en juego la deconstrucción, se trataría de ligar una *afirmación* (sobre todo política), *si la hay*, a la experiencia de lo imposible que no puede ser sino una experiencia radical del *puede ser*, del “tal vez”» (p. 48). I insisteix quan recupera les paraules de Blanchot sobre com fer possible una revolta permanent contra l'ontologia capitalista i els seus privilegis:

Pero el aquí-ahora no se repliega ni en la immediatez, ni en la identidad reapropiable del presente, aun menos de la presencia a sí. Si «llamada», «violencia», «ruptura», «inminencia» y «urgencia» son, en el párrafo siguiente, las palabras de Blanchot, la exigencia que él llama «siempre presente» debe implícitamente, nos parece, de hallarse afectada por la misma ruptura o la misma dislocación, el mismo «cortocircuito». No puede estar siempre presente, solamente *puede ser, si la hay*, no puede ser más que posible, debe incluso permanecer en el *puede ser* para seguir siendo una exigencia. De no ser así, volvería a convertirse en presencia, es decir, en sustancia, existencia, esencia, permanencia [...]. (p. 46)

De fet, si ens ho mirem de prop, en el mateix exercici d'elaboració de la informació, el periodista treballa constantment amb els

elements absents, amb el que diu i el que no diu, amb el que explica i el que no explica. El periodista sí que pot apropiat-se de la tautologia «Escullo escollir». Per mitjà de situacions, detalls i objectes, el periodisme convoca constantment allò que les audiències no han viscut en carn pròpia. El periodista és, des d'aquesta perspectiva, un *mèdium* i haurà de ser-ne ben conscient per aprendre a controlar la màgia que invoca, com ho ha d'aprendre el petit Cole Sear a *El Sexto Sentido* (Shyamalan, 1999). Però lluny d'endevinar i predir, com fan els algorismes vidents de la màquina mercurial, el periodista *mèdium* ha de preveure el que està per venir i fer de pont amb el món altre. Si el periodista fa bé la seva labor, ha de ser capaç d'establir un diàleg amb els esperits a través dels seus espectres i ajudar que aquests fantasmes de la història, en l'aquí i l'ara, dialoguin amb els vius. Sense aquest diàleg no hi ha història, història com a materialització del temps, com a existència. Si el periodista no és capaç d'invocar aquests espectres, no podrà transformar les comunitats, no les podrà emancipar del relat mercurial del capitalisme tecnohidràulic.

A *Literatura y Fantasma*, Javier Marías (2007) recupera el discurs que va llegir quan va rebre el Premi Rómulo Gallegos el 1995 per l'obra *Mañana en la Batalla Pienso en Mí*, i que es titula «Lo que no sucede y sucede», en què explica bé què significa haver de foradar el món altre i desenterrar les arrels que han quedat amagades per la contenció:

No me atrevería a emplear expresiones que encuentro trilladas o cursis, como lo sería asegurar que el ser humano necesita «soñar» o «evadirse» (un verbo muy mal visto este último en los años setenta, dicho sea de paso). Prefiero decir más bien que necesita conocer lo posible además de lo cierto, las conjeturas y las hipótesis y los fracasos además de los hechos, lo descartado y lo que pudo ser además de lo que fue. (p. 104)

Marías explica que, quan es parla de la vida d'un home o d'una dona, sigui en una novel·la, una biografia o parlant amb els amics, igual com passa amb el periodisme que la indústria mediàtica ha fomentat, s'acostuma a narrar allò que ja s'ha esdevingut, el que ha succeït, «el resultado y el compendio de lo que nos ha ocurrido y de lo que hemos logrado y de lo que hemos realizado, como si fuera tan sólo eso lo que

conforma nuestra existencia» (p. 104). En canvi, sosté l'escriptor, sovint oblidem que les vides de les persones no són només això:

[...] cada trayectoria se compone también de nuestras pérdidas y nuestros desperdicios, de nuestras omisiones y nuestros deseos incumplidos, de lo que una vez dejamos de lado o no elegimos o no alcanzamos, de las numerosas posibilidades que en su mayoría no llegaron a realizarse —todas menos una a la postre—, de nuestras vacilaciones y nuestras ensoñaciones, de los proyectos frustrados y los anhelos falsos o tibios, de los miedos que nos paralizaron, de lo que abandonamos o nos abandonó a nosotros. (p. 104-105)

Més enllà del que és comprovable i quantificable pel realisme ingenu, però també més enllà del que és predictible per la malla mercurial, hi ha «lo más incierto, indeciso y difuminado». Marías resol que «quizá estamos hechos en igual medida de lo que fue y de lo que pudo ser» (p. 105). I en aquesta tesi sostenim que són les mediacions les que ens permeten convocar aquestes absències, perquè ens són útils per narrar el temps circular de les històries, un temps que podem modificar, un temps que ens serveix per rebre l'herència del que ja ha passat i projectar-la per transformar la vida, per aprendre a viure. El periodisme que estem reivindicant en aquestes pàgines, si vol desbordar la contenció, ha d'incloure les absències.

García Canclini (1989) ho confirma quan recorda que «la humanidad en progreso no se asemeja a un personaje que trepa una escalera, agregando por cada movimiento un escalón nuevo a todos lo que ya había conquistado; evoca más bien al jugador cuya chance está repartida entre muchos dados y que, cada vez que los lanza, los ve desparramarse sobre la mesa, dando lugar a resultados diferentes» (p. 32). En el món altre, que és diferent del món de la dominació i del control, García Canclini afirma que cal està preparat, perquè «lo que gana por un lado se está siempre expuesto a perderlo por otro, y sólo de tiempo en tiempo la historia es acumulativa, o sea que los resultados se suman para formar una combinación favorable» (p. 32). El periodisme que invoquem ha de ser capaç de tirar els daus i narrar històries acumulatives que ens siguin favorables, perquè, efectivament, tal com escriu Derrida (1995a), la qüestió és «no solamente de dónde viene el *ghost* sino, en primer lugar, ¿va a volver?, ¿no está ya llegando, y

adónde va?, ¿y qué hay del porvenir? El porvenir sólo puede ser de los fantasmas. Y el pasado» (p. 50).

4.3.2 La Circumstància: Allà On s'Esdevé l'Adveniment

«Y en ese arco que va de retratar gente común en circunstancias extraordinarias y gente extraordinaria en circunstancias comunes se ha construido buena parte del periodismo narrativo», escriu Leila Guerriero (2014, p. 43) a *Zona de Obras*. El periodisme, retrat de circumstàncies comunes i extraordinàries, és un ofici modest i humil fet per éssers que, tal com reitera Guerriero, saben que no podran entendre mai del tot el món altre, «lo suficientemente tozudos como para insistir en sus intentos, y lo suficientemente soberbios como para creer que esos intentos les interesará a todos». I potser perquè som tossuts i superbiosos, en aquesta tesi insistim que hem d'alliberar l'esdeveniment del seu segrest, que hem de poder pensar un esdeveniment que faci possible l'encontre amb l'alteritat i que ens permeti desbordar. Tanmateix, potser la forma nova que ha de prendre aquest esdevenir ja no ens permet anomenar-lo esdeveniment, sinó *circumstància*.

Primer, perquè la indústria mediàtica ha deslegitimat la potència narradora i, en conseqüència, transformadora de l'esdeveniment, perquè l'ha utilitzat com l'aparell discursiu per difondre el conflicte i, per tant, el xoc que a l'hegemonia burgesa li interessava difondre. I segon, perquè l'esdeveniment s'ha multiplicat fins a l'infinit i l'absurd en la malla mercurial per mitjà del maxiflicte, que tot ho condemna al col·lapse. Per això necessitem que el periodisme sigui capaç de convocar un horitzó que no estigui determinat pel destí algorítmic, sinó obert radicalment al desbordament, un periodisme que s'avanci a les precarietats i les violències, que sigui capaç de trencar d'arrel la natura indòmita de la permacrisi i ens permeti imaginar noves narracions per intervenir en llibertat en el que està per venir.

En aquestes pàgines argumentem per què la nova àgora periodística, que és el medi cap on creiem que ha d'avançar el periodisme, no pot emprar l'esdeveniment empíric clàssic, sinó noves maneres de convocar el món altre que ens permetin coimplicar-nos amb les comunitats de què formem part. L'àgora és un ecosistema de cultura i política, de *lexis* i *praxis*; un ecosistema de sostenibilitat fràgil que penja del suport mutu, de la desobediència i del desbordament. Per tant, necessita, una instància que permeti convocar l'alteritat i ens permeti

prevenir el que està per venir sense que els nostres futurs estiguin predeterminats. Steiner (2001) afirma a *Gramáticas de la Creación* que «el tiempo futuro, la capacidad de evocar lo que puede pasar el día después del funeral de alguien o en el espacio estelar dentro de un millón de años, parecen ser específicos del *Homo sapiens*» (p. 16).

En aquestes pàgines defensem, precisament, que el periodisme, si vol trencar les cadenes de la indústria mediàtica i pensar-se més enllà del mirall negre, haurà d'evocar més que inscriure, haurà d'imaginar més que copiar, haurà d'estimar més que dictaminar. Les noves instàncies de l'ecosistema àgora hauran d'abandonar la veritat en majúscula, única i irrevocable, que ens condemna a un destí contingut pels fluxos algorítmics, i hauran de proposar uns rius alternatius per navegar el dubte, fent de la incertesa una companya. Això suposa, com veurem més endavant, no només renegar del realisme ingenu que ha dominat els mitjans de comunicació convencionals, sinó també superar el realisme fenomenològic que fins ara ens havia servit per combatre'l. L'espai que ha d'aplegar les instàncies de l'àgora creiem que ha de ser la circumstància, extraordinària per comuna, comuna per extraordinària. D'aquesta manera, reivindiquem un periodisme de l'adveniment, i no de l'esdeveniment. Sabem que el que aquí suggerim impugna tota la tradició industrial que ha forjat el periodisme tal com és, però ho fem amb la convicció que és l'única manera de transitar la nova deriva nòmada per a un humanisme relativista que ha d'esquerdar les lògiques de la contenció i la comunicació blob.

Encara no existeix un periodisme d'àgora, però sí que hi ha experiències que ens indiquen que, d'alguna manera i en algunes condicions, ja és possible passar dels mitjans a les mediacions, tal com reclamava Martín-Barbero (1991). Ho veiem en els projectes de comunicació participativa feminista que desplega Neus Molina al voltant de l'Arts Santa Mònica, en les mediacions de Gayà Morlà i Seró Moreno (2018) que ajuden a teixir les noves narracions de les dones del mar amb el suport del Museu Marítim de Barcelona, en el teatre documental de La Conquesta del Pol Sud, en les conferències inaugurals de la danesa *Zetland*, en els projectes de memòria urbana de revista *deriva* o en el laboratori de periodisme performatiu de la revista argentina *Anfibia*. Precisament, la Fundación Gabo de Periodismo ha distingit amb els seus premis anuals (<https://premioggm.org/>) moltes de les iniciatives que

tenen aquesta dimensió relacional, que recuperen el periodisme de les urpes de la indústria i que desborden el capitalisme de la contenció.

Tanmateix, mentre que la majoria d'aquestes iniciatives són heterodòxies marginals que acaben per no prosperar per manca de suport comunitari, sobretot perquè aquestes comunitats no estan avesades a implicar-se i revisar la manera com construeixen sentit amb la narració de relats propis —de fet, ni la indústria mediàtica ni les plataformes no les conviden a fer-ho, ans al contrari—, algunes altres són fagocitades per aquesta mateixa indústria mediàtica convencional o pels nous gurus tecnològics, que se les apropien com a innovació posada al servei del negoci i de l'enriquiment i, per tant, les fan estèrils, incapaces de transformar, mers experiments cosmètics.

L'Esglai: Convocar l'Impensable

El que s'espera no és mai l'esdeveniment, sinó l'adveniment. Ho sosté Nancy (1996/2006, p. 180) a *Ser Singular Plural*, en què afirma que és quan aquest adveniment té lloc o s'encarna que sorgeix l'inesperat en l'espera. Per això en aquesta tesi, que reivindica un periodisme emancipat de les lògiques de la indústria mediàtica i de la contenció, ens preguntem si els periodistes no hauríem de concentrar-nos a cultivar una espera per quan arribi l'inesperat, a narrar el que ha d'arribar tal com fan els filòsofs, i no el que *ja hi ha*. Això implica, però, impugnar de soca-rel l'ontologia que sosté el periodisme industrial d'arrel realista ingènua sobre la base d'una veritat única i d'una realitat que és irrevocable, que ens precedeix i que només podem narrar per mitjà de l'esdeveniment institucionalitzat en fets i tancat en si mateix. Per això, l'*esdeveniment* que sorgiria d'aquest canvi ontològic ja no estaria lligat al que és *cognoscible empíricament*, sinó que interpel·laria l'ésser humà a l'altura de la sorpresa del que està per venir, sovint en un terreny pantanós d'invisibilitat i absències. En aquestes pàgines, preferim anomenar circumstància a l'esdevenir que anuncia l'adveniment i que teoritza Nancy. Mirarem d'argumentar per què.

D'entrada, perquè, tal com afirma Žižek (2014), «en un primer enfocament, un acontecimiento es por consiguiente el efecto que parece exceder a sus causas —y el espacio de un acontecimiento es el que se abre por el hueco que separa un efecto de sus causas—» (p. 17). El terme esdeveniment suposa, ja d'entrada, un problema, perquè s'ha entès sobretot a partir de dues perspectives antagòniques: un enfocament

transcendental i un altre òntic o ontològic. Així, mentre que el primer s'ha ocupat tradicionalment de l'estructura universal, de com es presenta l'univers davant nostre i de quines condicions s'han de donar perquè percebem que quelcom existeix *realment*; el segon s'ha interessat en la *realitat en si mateixa*, és a dir, en com sorgeix i es desplega l'univers. Tanmateix, Žižek adverteix que ambdós casos «culminan en una determinada noció de Acontecimiento: el Acontecimiento de la revelación del Ser [...] en el pensamiento de Heidegger; y en el Big Bang (o simetría rota), el Acontecimiento primordial [...]» (p. 18).

Per això, la gran pregunta que Žižek es planteja creuant les dues tradicions és: «¿Es un acontecimiento un cambio en el modo en que la realidad se presenta ante nosotros, o se trata de una transformación devastadora de la realidad en sí misma?» (p. 18). En conseqüència, lamenta que l'esdeveniment hagi estat pensat a Occident sobretot com a quelcom que objectualitza la vida a través de fets empírics, perquè es presenta com una força de la natura que irromp de forma inhumana i ens impedeixen mantenir-hi cap relació. De quina manera, doncs, pensar un esdeveniment que ens narri amb prou empenta perquè sigui motor de revolució?

Per repensar l'esdeveniment, l'autor repassa com la modernitat va modificar la comprensió humana del moviment: mentre que la física medieval creia que era causat per *l'ímpetu*, ja que les coses estan en repòs per natura, i ha de sorgir un ímpetu (en l'escolàstica, Déu) per moure-les —el moviment, en ell mateix, era doncs una demostració de l'existència d'un primer motor, Déu—, a partir de Galileu, la inèrcia substituirà aquesta vella idea d'ímpetu (p. 23). Contra la idea determinista de l'esdeveniment com a realitat física que s'ha imposat durant segles, Žižek proposa que l'entenguem, més aviat, com el «moment privilegiat», tal com deia François Truffaut (1974), o com l'«instant decisiu» que plantejava Henri Cartier-Bresson, en què som conscients que s'està esdevenint un canvi, una mena de salt cognitiu del pensament: «Un acontecimiento no es algo que ocurre en el mundo, sino un cambio de planteamiento a través del cual percibimos el mundo y nos relacionamos con él» (p. 24-25). De la definició que proposa Žižek, podem deduir que un esdeveniment serà sempre una ficció que ens permet convocar una veritat en minúscules, oberta radicalment a l'altre.

Aquestes característiques, al nostre entendre, són més pròpies de la circumstància que de l'esdeveniment entès de manera clàssica. La

circumstància és el tauler en què posarem en joc instàncies i moments que ens ajudaran a cultivar una actitud d'espera adequada per tenir cura de l'adveniment i, un cop arribi, haver previngut noves circumstàncies que ens permetin transitar-lo. Efectivament, en aquestes pàgines propugnem que allà on s'encarna l'adveniment no és l'esdeveniment, sinó la circumstància. La circumstància és obertura radical, perquè pot ser esdeveniment fixat i legitimitat per una comunitat o no, però té la potència transformadora de tot el que pot esdevenir-se.

Així, seguint l'argumentació de Nancy, podríem afirmar que aquest esdevenir de l'adveniment en l'espai de la circumstància només pot sostenir-se sobre d'un *temps buit*, un temps sobrevingut, és a dir, «la nada extendida hasta la ruptura y hasta el salto del llegar, donde la presencia se pre-senta» (p. 184). Això implica, segons Nancy, transitar el buit i les absències, però no com a buidor, sinó com a intuïció originària, com quan a l'obra de Sara Ramo (2014) *Desvelo y Traza* mirem d'endevinar què s'amaga rere les ombres que encara no podem distingir en la fosca, tal com hem explicat a l'apartat anterior. Aquesta vigília de la pulsio escòpica ens obliga a mirar-nos-ho tot amb estranyament, i és per mitjà d'aquesta incertesa que aconseguim despertar la memòria i la imaginació. Així, si l'esdeveniment es funda, sosté Nancy, sobre la ruptura i el salt, sobre la sorpresa —«Pensar el salto no es posible sino por un salto del pensamiento —por el pensamiento como salto, como este salto que se sabe y se siente ser, necesariamente. Pero se sabe y se siente así como sorpresa» (p. 186)—; nosaltres proposem que la circumstància, que és el lloc inestable de l'adveniment, es fundi sobre el desbordament i l'esglai.

Al salt de la circumstància preferim anomenar-lo desbordament, perquè creiem que el desbordament no exigeix la ruptura que sí que reclama l'esdeveniment, tal com afirma Nancy, sinó tan sols la continuïtat d'una existència, que pot esdevenir-se o no, «la extensión entre el ser y el existente, entre nada y algo» (p. 186). D'aquesta manera, la sorpresa del desbordament, doncs, no ens sorprèn tant perquè ens desconcerti o ens desestabilitzi com ho fa la ruptura *esdevenimental*, que marca un abans i un després i s'assembla més al xoc capitalista, sinó sobretot perquè ens esglaia. Així com Nancy confereix a la unitat de l'esdeveniment una categoria no numèrica (p. 188), així nosaltres defensem que la circumstància és constitutivament quantitat impredecible pels algorismes de la comunicació blob. També Badiou recorda que

l'esdeveniment tal com ell l'entén és, ahora, adveniment de sí mateix («“que vela/duda/rueda/brilla y medita”) y *resultado*, punto de detención (“antes de detenerse en algún punto último que lo consagre”)» (p. 221). Aquest esdeveniment no és, doncs, ben bé un esdeveniment, sinó una circumstància que sembla que s'esdevé. Precisament, la simultaneïtat d'aquest esdevenir-se de l'adveniment, tal com afirma Deleuze (1989), haurà d'esquivar per força el «temps vulgar» que convoca l'esdeveniment realista empíric que ja no ens significa: «En la medida en que esquiva el presente, el devenir no soporta la separación ni la distinción entre el antes y el después, entre el pasado y el futuro. Pertenecce a la esencia del devenir avanzar, tirar en los dos sentidos a la vez: Alicia no crece sin empequeñecer, y a la inversa» (p. 25).

És aquest sentiment d'esglai el que ens ajuda a avançar en l'esdevenir com equilibristes sobre fils de plata, és l'actitud de vigília adequada per a l'espera. Només en la circumstància, que és la instància prèvia a l'esdeveniment, tot depèn encara de nosaltres, en tant que podem prevenir les contingències. La circumstància es pot cultivar, mentre que l'esdeveniment tan sols ens condemna al que ja hi ha. Però com sostenir aquest esglai del que s'esdevé en la circumstància? Blanchot (1969/2008) resol que és a través de l'encontre, tot i que ell també fa una interpretació laxa del terme esdeveniment, que nosaltres preferim anomenar circumstància.

El encuentro: lo que viene sin venida, lo que aborda de frente, pero siempre por sorpresa, lo que exige la espera y que la espera espera, pero no alcanza. Siempre, aunque fuere en el corazón más íntimo de la interioridad, se trata de la irrupción del afuera, la exterioridad que lo sacude todo. El encuentro traspasa el mundo, traspasa el yo y, en esa penetración, como todo lo que llega no llegando (llegando con el estatuto de la no llegada), el encuentro es el revés imposible de vivir de lo que al derecho no se puede escribir, doble imposibilidad que, por un acto suplementario —un fraude, una especie de mentira, una locura también—, hay que transformar para adaptarla a la «realidad» viviente y escribiente. Como cuando se pretende poner la muerte en el juego —pues, por supuesto, una de las formas más garantizadas y más indecisas del encuentro, es el sigilo del morir. (p. 533)

D'alguna manera, doncs, en la circumstància «el encuentro nos encuentra» (p. 533), tal com afirma Blanchot, perquè el que ens esglaia no és que els possibles s'ajuntin de manera improbable, sinó que ho facin malgrat la distància que els separa. D'aquesta manera, l'encontre «designa una relación nueva» (p. 534) i no respon a cap destí preestablert, sinó a una mena d'atzar que posa en dubte tots els supòsits deterministes del realisme ingenu. Tal és la potència de la circumstància, que es funda en aquesta distància que compartim amb el món altre. Hi abunda Blanchot quan afirma:

En el punto de conjunción —punto único—, lo que entra en relación sigue estando sin relación, y la unidad así puesta en evidencia sólo es la manifestación sorprendente (por la sorpresa) de lo uninificable, simultaneidad de lo que no podría estar junto; de donde hay que concluir, a riesgo de dañar la lógica, que allí donde tiene lugar la conjunción lo que rige es la disyunción, haciendo a trizas la estructura unitaria. (p. 534)

Žižek introdueix també el tema del «enigmático encuentro con la Otredad» com una instància de constitució i de revelació de l'individu: «El amor del otro es indispensable para vivir» (p. 27). Tal com ha sabut fer l'art (Ardenne, 2006; Bourriaud, 2008), creiem que, si el periodisme vol desbordar la indústria mediàtica i la malla mercurial, no hauria de narrar els esdeveniments i els fets que se'n deriven, sinó crear circumstàncies que ens ajudin a teixir amb narracions les relacions de la nostra la comunitat. La circumstància no està mai cristal·litzada, és «acontecimiento prodigioso: no solamente una nueva manera de decir, sino una manera que inventa la sencillez, descubre la riqueza de las palabras pobres y el poder esclarecedor del habla breve, carente de imágenes y como ascética», parafrasejant Blanchot (1969/2008, p. 107). La circumstància no està fixada en cap existència i, per tant, no pot contenir-se dins de l'esdeveniment empíric, però tampoc dins dels canals del *big data*. La circumstància no s'arrecera sota el paraigua ideològic del realisme, sinó d'un relativisme humanista capaç de trencar, també, les lògiques algorítmiques de la contenció que han acabat invalidant l'esdeveniment com a instància discursiva moderna i, en conseqüència, a tots nosaltres.

La circumstància és en tant que està per existir, és el conjunt de moments que els individus i les comunitats emprem per explicar-nos el

que està per venir. La circumstància, per tant, actua en l'esfera de l'adveniment: allò que ha d'arribar i allò que sembla que comença a existir. La circumstància, per això mateix, abraça no només el que ja s'ha esdevingut, encara no empresonat dins de cap esdeveniment com a cristal·lització simbòlica del poder, sinó sobretot allò que està en camí d'existir, i que potser no arribarà a existir; abraça totes les potencialitats i, per tant, pot ser transitada; és l'espai de les transformacions i les energies. Per això aquestes circumstàncies ens obliguen a narrar una temporalitat i una espacialitat noves: ja no responen a la narració del «temps vulgar» ni del temps sense procés; ja no responen ni a la simulació ni a la hipersimulació com a dic de contenció de la nostra contingència. Narrar des del dubte, en actitud d'espera, les circumstàncies, que són l'artefacte simbòlic de l'adveniment, implica concebre el temps com a procés. No existeix, per això, el producte o l'obra final o, si més no, el cos de l'obra serà només una part d'un procés periodístic més fonamental.

Si Rancière (2011) subratlla a *El Malestar en la Estética* que «no es tanto a un exceso de mercancías y signos sino a una carencia de lazos que el arte desea responder» (p. 20), en aquesta tesi sostenim que així ha de ser també en el periodisme: ja no cal donar forma a objectes, sinó a situacions i encontres, tal com proposa Rancière. «La pérdida del “lazo social”, y el deber de los artistas de actuar con el fin de reparar esa pérdida, son palabras que se encuentran a la orden día» (p. 20). Per a Rancière, ja no hem perdut tan sols les formes de la civilitat, «sino el sentido mismo de la co-presencia de los seres y las cosas que hace un mundo» (p. 21). Per això, aquesta reparació no ha de venir sinó a través del misteri, afirma Rancière, en tant que «da testimonio de una co-presencia» (p. 21), en tant que esglaia.

Rancière s'adona que aquests nous espais de la circumstància tendeixen a acomplir una funció de mediació, perquè, d'una banda, «se convierten en símbolos de una participación en una comunidad indistinta, y se presentan en la perspectiva de una restauración del lazo social o del mundo común» (p. 150); i, de l'altra, perquè permeten bastir un espai on desvetllar tots aquells testimonis que són víctimes i supervivents de la violència irrepresentable, és a dir, «en hacer ver hasta qué punto es invisible la invisibilidad de lo visible», en paraules de Foucault (1966/1997, p. 13). De fet, és a partir de Foucault que podem pensar la circumstància com un espai d'atraccions i afectacions on tenir cura de la

paraula de l'enfora. Aquestes circumstàncies configuren, així, un treball obert, que es va fent i desfent. Per això Foucault sosté que:

En efecto, a partir del momento en que el discurso deja de resbalar por la pendiente de un pensamiento que se interioriza y, dirigiéndose al ser mismo del lenguaje, vuelve el pensamiento hacia el afuera, es además y de una sola pieza: meticoloso relato de experiencias, de encuentros, de gestos improbables, —lenguaje sobre el afuera de todo lenguaje, palabras sobre la vertiente invisible de las palabras; y meditación sobre aquello que del lenguaje existe de antemano, ha sido ya dicho, impreso, manifestado—, escucha no tanto de aquello que se pronuncia en su interior, cuanto del vacío que circula entre sus palabras, del murmullo que está continuamente deshaciéndolo, discurso sobre el no-discurso de todo lenguaje, ficción del espacio invisible donde aparece. (p. 14-15)

És així com el periodisme de l'adveniment actua en la circumstància i convoca el murmur de la comunitat que espera el que ha de venir. És un periodisme que «no busca una solució. Quiere profundizar ese camino que ya está en marcha, pensar la comunicación como un artefacto mutante y capaz de crear nuevas situaciones. Recurre al arte para encontrar herramientas que le permitan construir esos artefactos innovadores». Així ho asseveren a la web del projecte de periodisme performatiu (<https://www.periodismoperformatico.com/>) de revista *Anfibia* els seus impulsors, entre els quals destaquen Cristian Alarcón, Lorena Vega i Julieta Hantouch. Per això, afirmen que per fer periodisme «hay que poner el cuerpo», és a dir, «generar un objeto que circule, hacer una intervención callejera, montar un dispositivo con videos en algún lugar». Per als periodistes que venen de fer «periodismo de escritorio», ha arribat un punt que «las palabras ya no nos alcanzan para convertir eso en relato». És per això que aprofundeixen en l'extradisciplinarietat quan sentencien que:

Los límites de lo que queremos hacer son amplios, pero hay algo que el periodismo performativo no es: periodismo con chirimbolos. Tampoco es crear un medio de comunicación que aborde los temas de siempre pero 'con más onda'. Queremos trabajar en esa frontera entre el periodismo y el arte, entre el

relato y la acción. Así como hay un teatro que intenta romper la cuarta pared, podemos pensar un periodismo que rompa la pantalla, que convierta a todo lo que lo rodea en soporte. El periodismo performático vive en lugares insospechados, como la calle. Construye una continuidad entre representación y presentación.

La Incertesa, una Veritat en Minúscules

«Podemos trabajar sin preguntarnos por qué trabajamos?» es demana Zafra (2021, p. 87) a *Frágiles*. La pregunta també esperona la reflexió que estem fent en aquesta tesi i, lluny de caure en un nihilisme autodestructiu, reconeixem sense rancúnia que, en l'era del despotisme tecnohidràulic, haurem de fer del dubte el nostre recer. Ens és inevitable recordar que Garcés (Allué i Barberà, 2021) creu fermament que podem convertir aquesta incertesa que ens condemna en una aliada: «La qüestió del nostre temps és com acollim aquest no saber sense que sigui sinònim d'amenaça, com obrir una incertesa que sigui realment promesa de canvi i no una ombra, una sospita». Per resoldre aquestes preguntes, afirma la filòsofa, ja no hi pot haver respostes individuals, sinó treball col·lectiu, «posar en comú aquestes incerteses, per tal que deixin de ser amenaces i puguin ser exigències de canvi». Per això en aquestes pàgines defensem que el periodisme ha de ser la disciplina que ajudi a fer-ho, perquè convoca comunitats, perquè pot posar en evidència les lògiques de l'acumulació sense lectura a què ens aboca el flux de la contenció.

Si l'artista no ha comptat mai amb un mètode concret que li permetés convocar comunitats, tal com explica Zafra (2021), cosa que l'ha fet lliure per imaginar dreceres, però tan imprecís que el capitalisme ha sabut sovint com cooptar els seus processos creatius, el periodisme sí que compta amb un mètode que té prop d'un segle i mig i prové de les heterodòxies que hem descrit unes pàgines més amunt. Es tracta que el periodisme imagini, escolti i creï més que no pas produeixi. Aquesta convicció es nodreix de les reflexions que Albert Lladó (2019) traça al voltant del discurs que Albert Camus va publicar el 1939 al diari algerià *Le Soir Républicain*, en què defensava la labor del periodisme tot just abans que les forces aliades haguessin de confrontar el Tercer Reich a la Segona Guerra Mundial. En aquell assaig, Camus apuntava que els quatre punts cardinals que haurien de regir el periodisme són la lucidesa, la desobediència, la ironia i l'obstinació. En aquesta tesi, defensem que el desbordament aplega cadascuna d'aquestes actituds.

«La mirada lúcida combate al autómeta en el que todos estamos a punto de convertirnos», sentencia Lladó (p. 9), que ens convida a abandonar la producció d'informació de la indústria mediàtica tradicional i l'optimització dels continguts a què ens aboquen les plataformes i el periodisme fosc —a deixar enrere, afegim, el *big data* en favor de les narracions—: «El periodismo, como la poesía, forma un triángulo de tres vértices: precisión, consciencia y misterio. Cada vez que falla uno de los lados todo se desmorona. La mirada lúcida supone el cuidado de ese frágil equilibrio» (p. 11-12). L'autor recupera les idees de la filòsofa Simone Weil sobre la necessitat d'exercir un *treball lúcid*, i reclama al periodisme que, sense renunciar a la urgència, transformi la informació en experiència (p. 14). De fet, Lladó sosté que el periodisme és una forma de resistència, tal com afirmava Camus, i que la mirada lúcida ha de ser el desvetllament (p. 17) contra l'ensopiment a què som sotmesos.

En aquest sentit, reclama recuperar la idea de potència d'Aristòtil com «el conjunto de posibilidades de la sustancia para llegar a ser algo distinto» (p. 11-12). Aquest moviment, afirma Lladó, és el que el periodista pot interpretar i compartir. Efectivament, aquesta potència és, al nostre entendre, la possibilitat de l'adveniment, del que està per venir, i hauria de ser la força que impulsés el periodisme: els periodistes hem de revelar el que està per venir, el que té possibilitats de ser, en lloc de *repetir*, una vegada i una altra, *la narració objectiva dels fets*, tal com la indústria mediàtica ens reclama, i que pressuposa una *realitat* única i irrevocable. Només en aquest *ser en potència*, el periodisme pot trobar escletxes per pensar, narrar i fer el món comú, i esdevenir eficaç per a les comunitats a què es deu, perquè, tal com afirma Lladó, tota la resta és quedar sotmès als monopolis dels poderosos, que tan sols ens mostren «lo que ellos consideran que nos interesa, alimentando nuestros prejuicios hasta convertirlos en una soga gigante e invisible, a la que nosotros mismos hacemos el nudo definitivo» (p. 19). Per a Lladó, la lucidesa és l'actitud que ens ajuda a pensar el que pot arribar a ser, i és, per tant, l'energia que ens guia fins al desbordament: «Entonces es cuando el periodismo, atento a lo que ha quedado fuera del relato oficial, derrumba el culto a la fatalidad que Camus denunciaba. El mundo se está *haciendo*, siempre en gerundio» (p. 20).

No es pot entendre aquesta concepció del periodista com a subjecte polític sense tenir presents les aportacions que Walter Benjamin fa a *El Narrador* (1936/2008) als conceptes de *veritat*, *veracitat* i

versemblança. L'autor de l'Escola de Frankfurt afirma que no hi ha una sola accepció de veritat: d'una banda, existeix la veritat científica, demostrable i quantificable, mentre que, de l'altra, la filosofia i les humanitats empen un concepte que no té a veure amb l'*experimentalitat*, sinó amb l'*experiencialitat*. En definitiva, a la veritat filosòfica no li demanen demostrabilitat i, per això, mentre que la veracitat és la qualitat de la veritat, és a dir, un relat veraç és aquell que es vol comprovable i demostrable, la versemblança és tan sols l'aparença o la possibilitat de veritat en una narració. En definitiva, ni el més veraç dels narradors (*gnarus*, literalment «el que sap») no aconsegueix mai atrapar les coses *tal com són*, sinó que, amb esforç i talent, potser pot capturar les coses *tal com ell les mira*, des de la seva subjectivitat.

Aquest canvi ontològic, que s'oposa a la veritat única i irrevocable del realisme ingenu per mitjà d'un realisme fenomenològic que considera el subjecte *emparaulador*, ajudarà a desmuntar les grans *veritats* que han sostingut el relat modern burgès. Així, en les societats humanes contemporànies, els relats que teixeixen la nostra identitat individual i col·lectiva ja no respondran a cap veritat en majúscula, sinó que més aviat seran bastides simbòliques versemblants i mutables. La desconfiança en aquests grans relats —també els alternatius al model capitalista burgès— s'afermarà durant l'anomenada postmodernitat, tal com recorda Lyotard (1979/2000) a *La Condición Postmoderna*:

Simplificando al máximo, se tiene por «postmoderna» la incredulidad con respecto a los metarrelatos. Ésta es, sin duda, un efecto del progreso de las ciencias; pero ese progreso, a su vez, la presupone. Al desuso del dispositivo metanarrativo de legitimación corresponde especialmente la crisis de la filosofía metafísica, y la de la institución universitaria que dependía de ella. La función narrativa pierde sus funtores, el gran héroe, los grandes peligros, los grandes periplos y el gran propósito. Se dispersa en nubes de elementos lingüísticos narrativos, etc., cada uno de ellos vehiculando consigo valencias pragmáticas *sui generis*. Cada uno de nosotros vive en la encrucijada de muchas de ellas. No formamos combinaciones lingüísticas necesariamente estables, y las propiedades de las que formamos no son necesariamente comunicables. (p. 10)

D'aquesta manera, des d'un realisme fenomenològic d'arrel humanista i des de l'Escola de Bellaterra, Chillón (2014) encunyarà el concepte de «palabra facticia» per explicar com els periodistes, quan exerceixen la disciplina, no narren *fets empírics objectius*, tal com ha defensat i defensa encara una certa acadèmia periodística d'arrel realista ingènua, sinó «hechos que son interpretaciones, de cabo a rabo: tramas de sentido que se alimentan de lo evidente, lo comprobable, lo probable y lo plausible [...] entreverados de ficción» (p. 125). La «palabra facticia» és, per a Chillón, «mimesis que vuelven a hacer virtualmente presente lo ya ocurrido en el pasado, mediante esa triple mediación —lingüística, retórica y narrativa— inherente a cualesquiera discursos de intención verídica» (p. 70).

A partir d'una definició àmplia de literatura, que s'allunya del cànon de cada època i dels interessos de la indústria editorial, Chillón elabora un estudi comparatiu entre periodisme i literatura i remarca la rellevància de l'anomenat *gir lingüístic* a l'hora d'ampliar les possibilitats de les disciplines d'arrel lingüística verbal. Per això, segons Chillón, no s'ha d'entendre la *ficció* com un engany involuntari o una mentida deliberada, sinó como el «proceder imaginativo sin el que no es posible establecer el sentido de lo que sucede, más allá de sus efectos obvios» (Chillón, p. 125). I, ahora, incorpora la *facció* com un discurs basat en un pacte de versemblança, veracitat i verificabilitat que la comunitat compartirà com a «fet institucional» (p. 123), és a dir, els fets com a «*crestas de sentido*», parafrasejant Ricoeur, interpretacions subjectives que proven d'explicar el món comú, i no com a veritats absolutes i irrevocables. Això no obstant, en el context del realisme fenomenològic, per bé que la reflexió al voltant de la versemblança que desplega Chillón ens sembla més que coherent, en canvi, la menció a la veracitat i la verificabilitat ens desconcerta, perquè, tal com hem exposat unes línies més amunt, Benjamin ja ens havia advertit que són sobretot qualitats de la veritat de la ciència dura i madura. Podem entendre la incongruència, però, pel context en què Chillón ha hagut de confrontar gairebé sol una indústria mediàtica que exigeix fets i certes objectius. Chillón argumenta la distinció entre *ficció* i *facció* afirmant que:

De entrada, cumple observar que “facción” significa “producción” y “compleción”, al mismo tiempo. Y añadir que, a diferencia de la “ficción” realista o abiertamente fantástica —modalidad de la dicción libre de compromisos

comprobatorios—, la “facción” se distingue porque en ella la refiguración es disciplinada por una imaginación que debe respetar las exigencias referenciales. (p. 65)

En definitiva, defineix el periodista com un «sujeto empalabrador de una “realidad” no única y unívoca sino polifacética y plurívoca, previamente *empalabrada* por otros: tales son su responsabilidad, su gozo, su vértigo y su misión» (p. 27). És així com, entre altres motius, l'autor proposa l'etiqueta de «periodisme literari» com a alternativa a la de «no-ficció», que considera poc rigorosa. Aquesta fenomenologia aplicada al periodisme esquerdarà de cop les lògiques simplificadores del realisme ingenu que sosté la gran fal·làcia dels mitjans industrials —«Així són les coses i així us les hem explicat»—. Tanmateix, tot i que les reflexions de Chillón han estat cabdals per a tants periodistes per esberlar el realisme ingenu, s'estan demostrant insuficients per esquerdar el relativisme algorítmic del capitalisme de la contenció que difonen les plataformes. En concret, creiem que la seva aportació és rellevant per quatre motius que haurem de replantejar perquè ens serveixin per desbordar la contenció, tal com detallarem tot seguit i en el proper punt: la versemblança, la concepció àmplia dels recursos de la literatura, la dicotomia entre ficció i facció i la mimesi com a forma de representació.

És així que en aquesta tesi proposem fer un pas més en el camí que va obrir el realisme fenomenològic. Tal com hem deixat escrit abans, contra el despotisme tecnohidràulic hem d'aixecar un humanisme relativista que pugui confrontar el relativisme algorítmic en les mateixes condicions. Creiem que, vistos els resultats, això no ho podem fer ni des del realisme ingenu que ha dominat l'ordre modern ni tan sols amb el realisme fenomenològic que, molt astutament, els autors van bastir per combatre aquest realisme ingenu, i que comprenia la comunicació amb una mirada més complexa del que ho fa l'objectivisme rudimentari que diu que «les coses són com són». Hem d'impugnar el concepte de veritat del realisme d'arrel objectivista, però també hem de superar el pacte de versemblança que dicta el realisme fenomenològic, perquè no ens permet atacar el relativisme algorítmic, tan sols combatre —i ja és molt— el realisme ingenu. De fet, quin pacte de versemblança podem convocar si hem acceptat —fins i tot ens ho ha confirmat la física quàntica— que la *realitat* no preexisteix? Quina referencialitat conjurem si Nietzsche (2008) ja va advertir-nos que «no hay hechos, solo interpretaciones» (p. 222)? Quina versemblança hem d'invocar, si l'única veritat és la d'un

món altre que fem en comú mentre transitem la vida? Contra el «todo es y se ha hecho posible» que aniquila tots els possibles (Garcés, 2002), només podem imaginar l'impossible.

Així, en primer lloc, defensem que el periodisme hauria de convocar una *veritat alterítmica*, és a dir, una veritat en minúscules que no busca *representar una mirada subjectiva* sobre els *fets socials* —i que els confereix faicó—, sinó que vol *expressar la relació* amb el món altre —hem definit a bastament en l'apartat de comunicació d'espiral què entenem per món altre—, els buits i les absències d'aquest món altre. D'aquesta manera, la veritat alterítmica s'emancipa del pacte de versemblança del realisme fenomenològic —i desmunta el realisme ingenu—, perquè proposa un *pacte d'alteritat*, és a dir, que allò que el periodista narra és la relació que manté amb el món altre i que s'hi fusiona —el *phitanon* nietzscheà—. Perquè entenem que la comunicació és una qualitat i que el periodisme és una mediació, el pacte d'alteritat no pot existir si abans no ens hem coimplicat, si no hem posat el cos en la narració, si no ens hem exposat amb i per a la comunitat. Ho hem constatat a l'obra *Claudia* de La Conquesta del Pol Sud: la protagonista, exposada dalt de l'escenari, no construeix l'ànima del seu relat sobre la versemblança, ni molt menys sobre la veracitat, no busca que ens creguem el que ens diu, sinó que, convocant els seus dubtes i el buit que sent en els abismes del món altre, ens exigeix que ens impliquem en el que explica, que ens ho sentim nostre, perquè l'ajudem a transformar. Ho resumeix Foucault (1997) quan afirma:

De ahí la necesidad de reconvertir el lenguaje reflexivo. Hay que dirigirlo no ya hacia una confirmación interior, —hacia una especie de certidumbre central de la que no pudiera ser desalojado más— sino más bien hacia un extremo en que necesite refutarse constantemente: que una vez que haya alcanzado el límite de sí mismo, no vea surgir ya la positividad que lo contradice, sino el vacío en el que va a desaparecer; y hacia ese vacío debe dirigirse, aceptando su desenlace en el rumor, en la inmediata negación de lo que dice, en un silencio que no es la intimidad de ningún secreto sino el puro afuera donde las palabras se despliegan indefinidamente [...]. (p. 11)

A *Examined Life* [*Vida Examinada*] (Taylor, 2008), en un trajecte en cotxe per Nova York, el filòsof americà Cornel West ens

dona algunes pistes per entendre millor aquesta veritat alterítmica. «Los seres humanos son incapaces de ganar algún monopolio de la Verdad, con “V” mayúscula. Puede que tengamos acceso a la verdad, con “v” minúscula, pero son afirmaciones falibles sobre la verdad. Podemos estar equivocados», afirma. Per això, West sosté que la veritat en minúscules està sempre estretament lligada al misteri, a l'esglai, al camí que fem per arribar-hi de forma incompleta. «Una vez renuncias a la noción de comprender plenamente la forma en que el mundo es, solo vas a hablar sobre cuáles son los caminos que te posibilitan sustentar tu búsqueda de la verdad», afirma. Com podem sostenir des del periodisme les vides sobre aquest camí cap a la veritat en minúscules? Per a West, aquesta descoberta està lligada a «las cosas crudas y malolientes de la vida», «el hedor y la fetidez». «Hay un cierto placer en la vida de la mente que no puede ser negado. Estás más vivo que esa gente que camina en multitudes estas calles de Nueva York sin una interrogación intelectual ni preguntándose nada. Hay ciertas cosas que nos hacen casi demasiado vivos», sentència.

L'exercici que proposa el pacte d'alteritat és un exercici que trenca de soca-rel la distància objectiva del realisme ingenu, però també la distància subjectiva del realisme fenomenològic. El narrador esdevé aleshores un agent per al canvi. Però no només. La veritat alterítmica suggereix, sobre les bases del relativisme, un humanisme que rebateja l'algorimització *metavèrsica*, perquè exigeix una aliança d'aprenents (Garcés, 2021) que es funda en el caos i que converteix la incertesa en una possibilitat en lloc d'una condemna afaïçonada i legitimada, en una aliada per anar fent el món altre, i, per això, absolutament imprevisible.

És en aquest punt que no podem deixar d'esmentar que hi ha en l'obra de Chillón una segona aportació del realisme fenomenològic que hem de replantejar per rebatre el relativisme algorítmic. L'autor divideix el seu llibre en tres parts i un corol·lari: la primera és una aproximació al concepte de facticitat, com hem resumit uns paràgrafs més amunt; i en la segona i tercera recorre les relacions que teixeix el periodisme amb la literatura. És aquí, d'una banda, que defineix la literatura com «una forma de conocimiento de índole estética que busca aprehender y expresar, lingüísticamente, la cualidad de la experiencia humana» (p. 92), una definició que li permet incloure el periodisme dins l'àmbit de la literatura. Però, de fet, aquesta consideració podria aplicar-se també a la música, la dansa o les arts, perquè també són expressions *lingüístiques*

de natura estètica. Creiem que caldria haver afegit que la literatura, com el periodisme, és sobretot una expressió lingüística *verbal* de natura estètica, és a dir, que comunica amb paraules, i fins i tot apuntem que en lloc d'«índole estètica» potser hauria estat millor fer esment a la natura *poètica* —*poiesis*—, perquè totes les coses del nostre món s'expressen estèticament, però no totes han estat pensades des de la voluntat de creació. No obstant, aquesta constatació, com veurem més endavant, obre la possibilitat d'entendre el periodisme —també la literatura, tot i que no és objecte d'aquesta tesi— més enllà de la *verbalitat*.

D'altra banda, quan Chillón analitza el periodisme literari a partir de la comparació entre el reportatge novel·lat i la novel·la clàssica realista fa un gir que ens sembla discordant amb el que ha explicat a la primera part des de la filosofia del llenguatge i l'hermenèutica, perquè assumeix que la literatura canònica és gairebé sinònim de la novel·la moderna, i no posa en qüestió que, si el periodisme assumeix els postulats i els recursos de la novel·la, no ho fa amb el convenciment que les seves narracions estan confegides de la ficció que empra la literatura, com ell defensa, sinó sobretot perquè ambdós, reportatge novel·lat i novel·la moderna, responen a la mateixa matriu burgesa capitalista, que edifica una alternativa d'estètica realista contra l'Antic Règim. No ens sembla, doncs, que el periodisme literari s'hagi d'analitzar només a partir de la comparació amb la novel·la moderna, encara que durant molts anys se l'hagi considerat a Occident el gènere literari més emblemàtic, sinó, en general, amb qualsevol creació de tipus lingüístic —verbal o no— i amb qualsevol dels recursos i gèneres del que anomenem literatura. És ben cert, també, que els deixebles de Chillón sí que han anat ampliant l'anàlisi a altres gèneres discursius i els seus recursos estilístics, com Gonzalo Saavedra (1999) i Vidal Castell (2001) al voltant de l'entrevista o Gemma Casamajó (2002) al voltant de la crònica. En fer-ho, han impugnat les fronteres sòlides entre els gèneres, tan pròpies del paradigma objectivista del realisme ingenu periodístic, en coherència amb les propostes de l'estructuralisme francès.

En tots aquests casos s'ha incorporat des de l'Escola de Bellaterra una consciència de la inestabilitat natural dels marcs genèrics, que no són, de fet, concebuts ja com a marcs inviolables, formes naturals de la parla —«*Naturformen der Dichtung*», en paraules de Goethe— que no es poden abandonar i que funcionen com a principis d'ordre, sinó, tal com suggereix Bakhtín (1985/1929), com a formes de

l'enunciació «relativament estables», que cristal·litzen en cadascuna de les «esferas de la comunicació discursiva» (p. 268). Aquesta perspectiva s'ha obert a considerar els gèneres com a formes en què el parlant innova constantment en funció de la recerca de l'èxit comunicatiu, és a dir, incorpora una perspectiva pragmàtica que connecta la teoria dels gèneres amb la nova retòrica (Vidal Castell, 2004, p. 39). La natura del gènere, doncs, és hibridar-se amb altres gèneres o, fins i tot, amb el que el comparatista Claudio Guillén (1985) anomena *formes*, allò que encara no ha esdevingut prou recurrent per ser considerat gènere. Si tal com escriu Vidal «els gèneres són formes lingüístiques on cristal·litza la innovació» (2004, p. 31), per què no assumir que la poesia, el drama o les formes narratives breus o experimentals poden formar part de l'elenc de recursos de la dicció periodística; i que, fins i tot, des de la seva posició tal vegada heterodoxa o marginal, ens siguin de més utilitat per construir un «periodisme-altre» (Vidal Castell, Garde, Ventura-Pocino, 2022) fora dels marcs mentals del realisme capitalista d'arrel burgesa encunyat al segle XIX?

De fet, des de la perspectiva d'aquesta tesi, el periodisme literari començarà a ser interessant, precisament, quan els recursos estilístics que empli no se circumscriguin només als que proposa la novel·la realista clàssica, sinó que comencin a manegar i desgavellar altres recursos dels tres grans gèneres de la literatura universal —l'èpica, sí, i també la lírica i el drama— de manera promíscua i extradisciplinària. També començarà a ser rellevant quan impugni el seu origen modern, i comenci a assajar amb la tècnica com a cadàver, tal com explica Groys (2016) que ho fa l'art polític heterodox. Això serà així, per exemple, quan els periodistes llatinoamericans s'apropriïn del periodisme literari nord-americà i comencin a explorar-lo i l'emancipin amb temes i enfocaments de les seves arrels burgeses, d'igual manera com els escriptors de la segona meitat del segle XX havien mirat de descompondre l'aparell de la novel·la clàssica realista amb els experiments de la *nouveau roman*, l'antinovel·la, el teatre de l'absurd i l'autoficció, entre altres.

I aquesta no ha estat una tasca gens fàcil d'afrontar per a la literatura, ni molt menys per al periodisme com a disciplina dins de la literatura. Tal com confessa Beckett (2001), mentre que els altres llenguatges de natura poètica, com la música, les arts o la dansa i el teatre, no estan supeditats a les exigències de la *verbalitat*, i poden

evocar també amb la forma, els sons o el cos, la literatura i el periodisme han hagut d'emprar la paraula, que estaria més *determinada* a causa del seu ús previ, segons l'autor. Beckett assegurava que no som parlants d'una llengua, sinó que és la llengua que ens parla a través d'una gramàtica, una forma absoluta de veure el món. I per això se'n lamenta quan afirma: «He aquí a lo que creen haberme reducido. Menuda astucia haberme adaptado a un lenguaje del que imaginan que nunca podré servirme sin reconocerme de su tribu» (p. 19).

Com podem emprar la llengua sense que estigui condicionada i sense condicionar-la, es pregunta insistentment Beckett⁵⁹. En aquesta tesi sostenim que, de fet, si el periodisme convoca veritats alterítmiques, no té per què està condicionat per la seva natura lingüística verbal, sinó que pot expressar de moltes altres maneres, perquè el que li interessa al periodista és ser un agent que ajudi les comunitats a aprendre a fer el món comú, a emancipar-se, per mitjà de la narració, de les històries. I les narracions es poden bastir amb la llengua, però també amb les formes, els sons i el cos. El periodisme, com tot discurs, és *praxis* i *lexis*; és acció i llenguatge. És així com hem d'entendre pràctiques extradisciplinàries com les que proposa La Conquesta del Pol Sud o com les que engeguen Gayà Morlà i Seró Moreno (2018) amb el projecte Dona'm la Mar per al Museu Marítim de Barcelona o al voltant del Museu de la Vida Rural de la Fundació Carulla. Totes aquestes iniciatives sempre cerquen crear circumstàncies que propicien encontres per imaginar i desencadenar noves narracions i nous relats.

Per això, en tercer lloc, ens hem de preguntar ben seriosament si la veritat alterítmica necessita encara la facció. En aquesta tesi sostenim que no té sentit, des de la veritat alterítmica, plantejar una dicotomia entre ficció i facció, perquè la supera, perquè el context s'ha transformat de cap a peus. És evident que, quan hom explica la relació amb el món

⁵⁹ Per a Beckett, l'escriptor treballa en inferioritat de condicions respecte dels artistes visuals o dels músics, perquè ha d'usar paraules que ja signifiquen com a eines de treball per dir el no dit, per dir l'indicible. Beckett de segur para esment en el fet que la dansa, les arts visuals o la música empenen també llenguatges i gramàtiques no verbals i que, per tant, també afronten aquestes resistències creatives. Amb tot, la *verbalitat* del llenguatge literari, que és la mateixa que ens travessa i ens constitueix com a *animal loquens*, és el que fa més difícil aquesta activitat de creació. A la introducció de *Film* (Beckett, 2001, p. 20), Taléns conclou que, per a Beckett, l'escriptura és l'expressió que «no hay nada que expresar, nada con qué expresarlo, nada desde lo que expresarlo, no querer expresarlo, junto con la obligación de expresarlo» (p. 16). És per això que proposa fer servir el llenguatge del silenci, tal com hem explicat unes pàgines més amunt.

altre, és la relació incerta amb el món altre, no pot ser de cap altra manera, i no és rellevant si és facció o ficció, el que importa és que la relació amb el món altre es pugui entrellçar amb el comú de les històries de l'alteritat. A més, el que hom mira de narrar té poc a veure amb el *referent empíric real*, convoca més aviat un imprecís sentimental que podem compartir en aliança, més que no pas fets, siguin o no construïts pel subjecte o captats com a objectes. Si els fets existeixen o preexisteixen no importa, perquè el periodisme no s'hauria d'ocupar dels *fets esdevenimentals*, sinó de teixir les relacions de la seva comunitat amb narracions. El mantra que ha de regir el periodisme ja no és «fets, fets, fets», sinó «vincles, vincles, vincles».

Altra vegada, la tradició llatinoamericana ens porta força avantatge, potser perquè des dels marges ha hagut de construir una alternativa al colonialisme occidental que, alhora, la conforma; potser perquè comparteix l'arrel de la cultura tecnohidràulica d'inspiració asiàtica també des dels marges. Què és sinó el periodisme performatiu que reclama la revista *Anfibia* en el seu laboratori? Què és sinó quan els seus periodistes afirmen que busquen «promover el cruce entre la investigación periodística y las artes», «una intervención en el espacio y la agenda pública, renovando el lenguaje periodístico de manera experimental y masiva»? Aquest periodisme performatiu que convoca una comunicació d'espiral beu de les ràdios comunitàries i dels projectes de periodisme i educació que teixeixen vincles devastats per tota mena de violències i el vaticinen autors com García Canclini i Martín-Barbero.

El periodista, tal com recorda Angulo Egea (2013) al prefaci de *Crónica y Mirada*, en definitiva, és una «voz con la que contarnos una verdad»: «Una verdad incuestionable por subjetiva, por vivida, investigada, entrevistada, documentada, pensada, elaborada, estructurada y, especialmente, narrada» (p. 14). Una veritat, afirmen nosaltres, alterítmica, que es fon en l'altre perquè és altre.

4.3.3 *Ecologia del Dubte: Sostenir les Narracions*

És des d'aquesta incertesa, des d'aquesta veritat en minúscules lligada al misteri i l'esglai, que una vintena de periodistes catalans, contra les inèrcies de la indústria mediàtica convencional i contra les violències de la malla mercurial, es van conjurar per imaginar un periodisme-altre i van fundar l'Associació SomAtents de Reporterisme i la revista *deriva* (<https://revistaderiva.com/>). Durant deu anys, del 2012 al 2022, van

intentar esquarterar el món on tot s'ha fet possible per imaginar un impossible. Alguns *mesoperiodismes* que van sorgir aleshores van seguir el rastre del que *deriva* proposava. A *deriva* van imaginar un periodisme que es fonamentava sobre tres pilars: el periodisme literari, els projectes de comunicació relacional i els cursos per ajudar a emancipar la comunitat de què formaven part. Van fer trobades, tallers, cercaviles, documentals premiats amb un Gaudí, centenars de textos periodístics, jornades de debat, entrevistes en directe... El seu lema, engendrat en les nits i matinades infinites de Marc Saludes i l'equip que s'encarregava d'explicar el projecte, va acabar sent «Ens toca dubtar». El vídeo que l'acompanyava resumia totes les seves incerteses, i reclamava que el periodisme sostingués el dubte fins a les últimes conseqüències. Deia alguna cosa com:

Sempre ens han venut que tenir les coses clares és *cool*. I dubtes. Dubtes. De si ho entens, de si t'entenen i de si t'importa. De si ho fas només per tu. De què significa triomfar. De què significa la violència. De si vas posar aquella rentadora. De les versions oficials. Del que se suposa que ja no fem i del que sempre hem volgut fer. Dubtes de per què dubtes. De si la puges. De si ho deixes. De si fas l'última. De si passarà. De si arribes a final de mes. De a canvi de què. De si això és una sort. De com recuperar-ho i de com s'atura. Ah, i de si aquests dubtes només els tens tu.

Al capdavant, a *deriva* dubtaven de si se'n sortirien, perquè dubtaven d'ells mateixos, dubtaven de si sabrien mantenir el fràgil equilibri de la precarietat, de quant de temps ho sostindrien. El suspens és més fàcil de sostenir a les narracions que contenen la vida que a la vida mateixa. En la conversa que François Truffaut (1974) va mantenir amb Alfred Hitchcock, el mateix Truffaut afirmava que «el suspense es, antes que nada, la dramatización del material narrativo de un film o, mejor aún, la presentación más intensa posible de las situaciones dramáticas» (p. 11). Un personatge surt de casa, puja a un taxi i va a l'estació per agafar el tren. Sembla una escena convencional, argumenta Truffaut, però què passa si abans de pujar al taxi l'home mira el rellotge i xiuxiueja «Déu meu, és espantós, arribaré tard?». Un trajecte qualsevol esdevé, aleshores, una escena de suspens, resol Truffaut, que conclou

que el suspens està conformat de *moments privilegiats* (p. 12), els que la memòria no pot oblidar de cap manera.

A la conversa amb Hitchcock, el mestre del suspens és taxatiu i afirma que el suspens «es el medio más poderoso de mantener la atención del espectador, ya sea el suspense de situación o el que incita al espectador a preguntarse “¿Y ahora qué sucederá?”» (p. 59). El suspens necessita la prolongació d'una espera, resol Truffaut. Precisament, és la pregunta que ens assetja la que sosté totes les potències. Hitchcock argumenta amb precisió quirúrgica la diferència entre suspens, sorpresa i misteri. En el suspens, afirma que és indispensable que el públic sàpiga el que ha de succeir. «No olvide que para mí el misterio es raramente suspense; por ejemplo, en un “whodunit”, no hay suspense sino una interrogación intelectual. El “whodunit” suscita una curiosidad desprovista de emoción; y las emociones son un ingrediente necesario del suspense» (p. 59-60), confirma Hitchcock. I encara distingeix entre el suspens i la sorpresa:

Nosotros estamos hablando, acaso hay una bomba debajo de esta mesa y nuestra conversación es muy anodina, no sucede nada especial y de repente: bum, explosión. El público queda sorprendido, pero antes de estarlo se le ha mostrado una escena completamente anodina, desprovista de interés. Examinemos ahora el suspense. La bomba está debajo de la mesa y el público lo sabe, probablemente porque ha visto que el anarquista la ponía. El público sabe que la bomba estallará a la una y sabe que es la una menos cuarto (hay un reloj en el decorado); la misma conversación anodina se vuelve de repente muy interesante porque el público participa en la escena. (p. 61)

Mentre que en la primera escena, Hitchcock ha donat quinze segons de sorpresa, en el segon cas n'ha donat quinze minuts. Diríem, doncs, que l'esglai que vol convocar el periodisme de l'adveniment té més a veure amb el suspens i el dubte, que no pas amb la sorpresa. «Se trata de dar al público una información que los personajes de la historia no conocen todavía; gracias a este principio el público sabe más que los protagonistas y puede plantearse con más intensidad la pregunta: ¿Cómo podrá resolverse la situación?» (p. 95), continua aprofundint Hitchcock. El suspens necessita sempre les tensions entre els personatges i escenes organitzades al voltant d'aquestes tensions. També necessita elements

d'amenança que ens posen en tensió i moments d'humor que ens permetin relaxar-nos. Truffaut i Hitchcock dedicaran gran part de la conversa a escodrinyar el misteri del seu suspens, a repassar escenes concretes i a decidir per què es va preferir la sorpresa o el suspens en cadascuna.

Els éssers humans i, específicament, aquells que dediquem la nostra labor a les narracions, si volem desempallegar-nos de la ideologia que ha nodrit —i podrit?— les nostres comunitats no tenim altre remei que abraçar el dubte. El dubte, *hauntològicament*, és el que ens permet narrar-nos sense les corretges de la veritat en majúscula, és l'única i tota actitud que permet una obertura. El dubte sempre ens fa habitar en l'espera, en el «què passarà ara?» que inaugura tots els possibles, perquè, diguem-ho clar: els narradors no hauríem de ser el botxí que *institucionalitza* el discurs hegemònic mitjançant l'esdeveniment com a sublimació historicosimbòlica dels discursos del poder ni hauríem de deure'ns a cap veritat en majúscula. Els narradors habitem i ens devem, com a compromís íntim, com a perquè radical, al dubte. Per tant, no hauríem d'ocupar-nos de narrar l'esdeveniment, en tant que *s'esdevé* segons la visió realista que s'ocupa dels *fets* com si fossin irrevocables o representables, sinó que hauríem de contar la relació compartida amb el món altre. En aquesta tesi sostenim que el periodisme no ha d'explicar certeses, sinó narrar la mentida col·lectiva que ens expliquem per entendre el món altre, el dubte, en l'espera, a l'aguait de l'adveniment, a través de circumstàncies compartides.

Steiner (2001) sosté que la intuïció, la conjectura que existeix una alteritat fora del nostre abast dona a la nostra existència aquest to d'insatisfacció que alhora ens impulsa. «Somos criaturas con una gran sed, obligados a volver al hogar, a un sitio que nunca hemos conocido» (p. 29). És el dubte el que nodreix el desbordament, perquè ens inquieta sense remei, tal com va afirmar Steiner:

Antes que *Homo sapiens* somos *Homo quaerens*, un animal que no deja de preguntar. Un animal que abarrota los límites del lenguaje y de las imágenes (¿será sólo la música la que parece atravesar esos límites?) con la convicción, elocuente o rudimentaria, metafísicamente arcana o tan inmediata como el llanto de un niño, de que existe un «otro», que hay un «afuera». (p. 29)

El dubte, en tots nosaltres, és l'arrel de la imaginació. Un individu que explora i transita el dubte, amb aquesta actitud d'espera tan lúcida, que crea i narra les circumstàncies, que entén el seu temps com un procés i que va fent el món, l'espai del que és humà, no es considera mai el centre de res, sinó que pertany als marges, perquè és en els marges on es donen els «moments privilegiats» (Truffaut, 1974). El centre sempre té una existència cristal·litzada, és l'abstracció física de l'esdeveniment. Per això, és en aquests marges on encara és possible l'encontre amb l'alteritat, perquè en els marges tot està per existir encara i és possible copsar la diferència i bastir multituds. La circumstància es mesura aleshores per quantitat, i no per numeració, i és així que des dels marges es construeix una multitud que s'arrecera en un *molts* inconcret, anònim, per constituir-se com a cos social, com a comunitat política.

En aquesta tesi propugnem que hi ha dues maneres de sostenir el dubte: l'una depèn de l'altra i totes dues són actituds primordials per exercir el periodisme. La primera l'hem batejat com a *rizomesi* i deriva, en certa manera, de la mimesi com a impuls del coneixement humà, però la supera; la segona és la *densitat del llenguatge*, que aplega i necessita el concepte de «mirada reflexiva» que hem defensat en altres textos (Gayà Morlà, Garde i Seró Moreno, 2021), de «mirada densa» que descriu Vidal Castell (2008) i de la reflexió al voltant de «lectura densa» que desplega Calvino (1983).

Rizomesi, la Potència del Coneixement

A Cindy Sherman, la fotògrafa i artista, l'anomenen «la dona de les mil cares» i no li diuen perquè sí. És possiblement la mim més reconeguda i celebrada de l'art de les últimes dècades del segle XX. En la seva obra fotogràfica, diríem que s'autorretrata, però no és mai ella, sinó altres. A les fotografies hi veiem la dona de casa, la dona empresària, la dona casada, la dona rica, la dona prostituta, la dona estrella de cinema, la dona pobre, la dona treballadora, la dona assassinada, la dona embarassada, la dona en la història de l'art, la dona pallasso, la dona que espera, la dona fatal, la dona artista, la dona mare... A les fotografies hi són totes les dones tantes vegades abans representades. Per això, també se l'ha considerat un exponent de l'art feminista. Sherman copia els estereotips femenins, com els mims, fent servir el seu cos. I, en copiar, fa que ens mirem totes aquelles dones que són ella, però que no ho són del tot, amb un estranyament que ens

permet posar en dubte l'estereotip, perquè la imitació l'ha captat, exagerat i deformat fins a fer-lo monstruós. Els periodistes que aquí convoquem són com Sherman: miren de narrar la mentida col·lectiva per problematitzar-la. I com Sherman, també es fan les mateixes preguntes: el que narrem és només imitació? Una imitació és capaç d'interrogar? On són els límits de la creació, si sempre s'imita?

Uns capítols enrere vam explicar que hi ha dues formes de representació que es disputen les grans tradicions del coneixement: la simulació i la mimesi. De la simulació hem detallat a bastament com neix com a experiment científic per demostrar hipòtesis i com aquest model, que ha estat i és tan útil per a les ciències, perquè els permet construir una abstracció per posar a prova diferents marcs i escenaris, s'ha anat imposant com a model global per embolcallar el que entenem per *real* amb una estètica hiperrealista molt en sintonia amb el realisme ingenu que ha impregnat el capitalisme, tal com denunciava Baudrillard (1978), fins a esdevenir, en l'era del despotisme tecnohidràulic, la seva perversió, la hipersimulació. A la mimesi, en canvi, hem dedicat poques pàgines i volem fer-ho aquí, perquè ens han de ser útils per definir què entenem per rizomesi, i per explicar l'últim dels motius pels quals el realisme fenomenològic no aconsegueix esquarterar les lògiques del relativisme algorítmic.

Primer de tot cal entendre que, de fet, tots els éssers humans, com dirà Thomas Hobbes (Trad. 1989), imitem la natura amb el nostre art. Ho fem per comprendre la contingència pròpia i el món altre, per mirar d'entendre i controlar l'atzar de la vida, que se'ns esmuny. Per fer-ho, usem sempre el llenguatge —que entenem aquí en un sentit ampli—, que és un complex entramat de sentit que ordenem dins nostre mitjançant l'experiència, que s'activa gràcies a la memòria i a la imaginació, tal com argumenta Hobbes:

Pues una vez que se nos quita el objeto de delante, o cerramos los ojos, todavía retenemos una imagen de la cosa vista, aunque más oscura que cuando la vemos. Y esto es lo que los latinos llamas imaginación [...]. A este sentido debilitado, cuando queremos expresar lo que es en sí, lo que la fantasía es en sí, lo llamamos imaginación, como hemos dicho antes. Pero cuando queremos expresar la debilitación y queremos decir que el sentido se ha marchitado, que es viejo y pasado, entonces lo llamamos memoria. De tal modo que imaginación y memoria

son una sola cosa que, debido a una diversidad de consideraciones, recibe nombres diversos. (p. 56-57)

En resum, per conèixer lingüísticament, fem ús de diverses formes de representació del real, entre elles la mimesi, que en aquesta tesi distingirem de la simulació. Plató diu, en el llibre desè de *La República*, que el món físic ja és una mimesi del món de les idees i, per tant, el que l'artista imita és, de fet, una còpia de tercer grau de la idea pura i, com a resultat, tot el que faci l'artista serà un engany que duu a confusió a qui l'observa i, per això, proposa prohibir la mimesi en la seva república ideal. Plató menysprea la mimesi i, en un moment determinat, li fa preguntar a Sòcrates pel propòsit de la pintura —o de la mimesi—: «¿Qué es lo que propone la pintura? ¿Es representar lo que es, tal como es, o lo que parece, tal como parece? La pintura, ¿es la imitación de la apariencia o de la realidad?» (Trad. 2013, p. 269). I conclou que la pintura és la imitació de l'aparença: «El arte de imitar está, por consiguiente, muy distante de lo verdadero, y si ejecuta tantas cosas es porque no toma sino una pequeña parte de cada una; y aun esta pequeña parte no es más que un fantasma» (p. 270). Però és que, sense l'aparença, l'ésser humà no pot conèixer. Com dirà Hobbes segles més tard, l'ésser humà, volent imitar la natura, construeix els individus com a «animals artificials» (p. 45).

Per això, en aquesta tesi preferim la manera com Aristòtil (Trad. 1974) defensa la mimesi com a sinònim d'imitació, perquè s'hi refereix com una forma de coneixement connatural a l'ésser humà i li atorga un sentit cultural útil. És així també com la modernitat l'emprarà per explicar la realitat objectiva i subjectiva. Aristòtil afirma que:

El imitar, en efecto, es connatural al hombre desde la niñez, y se diferencia de los demás animales en que es muy inclinado a la imitación y por la imitación adquiere sus primeros conocimientos, y también el que todos disfruten con las obras de imitación. Y es prueba de esto lo que sucede en la práctica; pues hay seres cuyo aspecto real nos molesta, pero nos gusta ver su imagen ejecutada con la mayor fidelidad posible, por ejemplo, figuras de los animales más repugnantes y de cadáveres. Y también es causa de esto que aprender agrada muchísimo no sólo a los filósofos, sino igualmente a los demás, aunque lo comparten escasamente. Por eso, en efecto, disfrutan viendo las

imágenes, pues sucede que, al contemplarlas, aprenden y deducen qué es cada cosa, por ejemplo, que éste es aquél; pues, si uno no ha visto antes al retratado, no producirá placer como imitación, sino por la ejecución, o por el color o por alguna causa semejante. (p. 136)

Aristòtil enumera també tres maneres de classificar la imitació: pels mitjans amb què s'imita, pels objectes amb què s'imita o per la manera com s'imita. Pel que fa a aquesta última, distingeix entre imitar les coses narrant-les —convertint-se fins i tot en un altre, com fa Homer, o fent-ho amb la veu pròpia, sense canviar-la— i presentar a tots els imitats com a operants o actuants. És aquesta classificació la que prendrà per bona la teoria literària clàssica, tal com recullen Angelo Marchese i Joaquín Forradellas (1994), quan distingeixen entre *diègesi* (quan hi ha una veu que narra) i *representació* (com a sinònim de mimesi, quan els personatges desenvolupen el relat amb les seves paraules pròpies). Així, sobre la diègesi, Marchese i Forradellas escriuen:

En Aristóteles es el relato puro, transmitido por el narrador, mientras que la mimesis es el relato recitado por los personajes. En la acepción actual la diégesis es la historia, el conjunto de acontecimientos narrados en un relato; si se quiere, el contenido de un relato frente al significante de la narración. Al reordenar la narración en una serie de núcleos constitutivos que siguen una sucesión lógico-cronológica, la diégesis deja entrever, en la operación crítica, la llamada *fábula*, el modelo funcional del relato. (p. 102)

En canvi, defineixen la representació com el «procedimiento artístico que está en la base de todas las poéticas realistas, desde los conceptos antiguos de mimesis o de la “ut pictura poesis” (el arte que imita a la pintura) hasta el naturalismo ochentista o el realismo socialista» (p. 347). «Por medio de la representación (por ejemplo, la descripción) el artista quiere lograr un efecto de realidad que cause la participación del lector, que ha de creer, por consiguiente, en la “verdad” del mensaje como copia de lo real por medio de la escritura», escriuen Marchese i Forradellas (p. 347). Més endavant, a partir d'aquesta distinció aristotèlica entre *dir* i *mostrar*, es desenvoluparà la

teoria dels punts de vista, que els classificarà segons si hi ha (diegètics), o no (escènics), una veu narradora.

Així, prenent la definició aristotèlica, podríem afirmar que totes les obres artístiques de tradició moderna són, al capdavant, mimesi: des d'un bodegó de Pieter Claesz fins a *Madame Bovary* de Gustave Flaubert passant per *La Strada* de Fellini. Afirmem, també, que la mimesi és un recurs de representació que no té mai la voluntat de suplantar de forma fidel ni de substituir allò que s'imita, sinó que només vol comparar-s'hi per aconseguir l'efecte de *realitat*, perquè és en la contraposició entre el que s'imita i el que és imitat que el que s'imita adquireix un valor únic, original, que el distingeix d'allò que és imitat. La mimesi, per tant, recull en certa manera la vivència humana; es construeix sobre l'*experientia* i construeix *experientia*.

La mimesi és una imitació que invoca sempre el referent, i precisament perquè l'invoca i en fa una còpia, adquireix un «elemento añadido», tal com l'anomena Mario Vargas Llosa (1975) a *La Orgía Perpetua*. Al voltant, precisament, de *Madame Bovary* de Flaubert, Vargas Llosa apunta que la creació de la novel·la clàssica realista recull les dues visions que distingeixen realitat i ficció: la primera vol representar la «realidad real» (p. 147), és a dir, la nostra mirada particular i subjectiva; però la segona s'adona que aquest material de la «realidad real» no és mai exacte, sinó transfigurat. «El novelista añade algo a la realidad que ha convertido en material de trabajo, y ese elemento añadido es la originalidad de su obra, lo que da autonomía a la realidad ficticia, lo que la distingue de la real» (p. 147). Aquest quelcom original és «el elemento añadido, o manipulación de lo real», que no és mai gratuït, que «expresa siempre el conflicto que es origen de la vocación y puede ser poco o nada consciente por parte del escritor». Aquest element afegit, defensa Vargas Llosa, el lector el detectarà en funció de la seva experiència del real, i com que aquesta experiència canvia, també ho farà segons els llocs i les èpoques (p. 150).

La mimesi, com comprovem en les reflexions de Vargas Llosa, *subjectivitza* la mera còpia objectiva del realisme ingenu i, per això, ha estat eficaç a l'hora de desvelar que el que s'escrigué o es diu no és mai «la realitat tal com és». Tanmateix, pateix del pacte de versemblança, no dubta que existeix un referent i vol *re-presentar-lo*, encara que la còpia sigui només semblança, interpretació, aproximació. És així com la mimesi ha perpetuat el debat estèril sobre realitat i ficció, i també sobre

els límits de la imitació, tal com recorda Manel Ollé (2022) a *Plagia Millor!*: si la mimesi és una imitació de la realitat empírica, quan sabem si la imitació és prou original, quan sabem si aquesta originalitat serà reconeguda com a obra, on comença i on acaba el plagi?

Des de la perspectiva del periodisme objectivista és clar que els periodistes, en tant que expliquen els fets «tal com són», serien només uns plagiaris de baixa estofa de la *realitat empírica*. És per això, i per tants altres motius que hem anat esmentant al llarg d'aquesta tesi, que aquest realisme ingenu ens sembla tan absurd. A més, aquest realisme ingenu cau en la trampa que ell mateix s'ha parat: si la realitat es pot contar de manera objectiva i imparcial i, per tant, tots hem hagut de captar les coses de la mateixa manera, quin sentit té que els periodistes s'ofenguin perquè dues notícies siguin iguals?

Això no obstant, hem d'entendre que ja no ens regeixen els principis de la modernitat, en què podíem continuar discutint sobre realitat i ficció a partir d'exercicis de mimesi més o menys sobreeixits. L'era del despotisme tecnohidràulic que hem descrit en aquesta tesi es fonamenta en el relativisme algorítmic de la cibernètica, que ha assumit els postulats que la física quàntica va descobrir fa més de cinquanta anys. Per això, ja no busca representar el *real* «tal com és», ni tan sols substituir-lo per mitjà de la simulació global que va vaticinar Baudrillard (1979), de manera que podem convocar una mimesi per mirar de combatre-la, sinó fer dels signes un nou *referent* per mitjà de la hipersimulació *metavèrsica*. Com molt bé explica Jorge Luis Marzo (2017), ens trobem en l'època de la postficció i la postveritat, i això canvia de cap a peus les regles del joc que havíem donat per suposades:

En el régimen de competencias que ahora se abandona, lo falso se pretendía antónimo de lo verdadero, y lo mentiroso, antónimo de lo sincero. En el contrato de veridicción emergente, las categorías han mutado a causa de un deslizamiento general del sentido del lenguaje. Competencias como la sinceridad priman sobre la veracidad, precisamente por su falta de «artificio», por su autenticidad. Las definiciones de mentira y falsedad se reescriben para acentuar el valor del gesto, del acto o actitud *manifiestamente* sincera (del lat. *manus festare*, hacer fiesta con las manos), y rebajar perceptivamente el grado de artificio aplicado en su consecución. (p. 340)

Així, abunda Marzo, la diferència entre falsedat i mentida⁶⁰ s'està diluint per un nou sistema de veritats que emmascara l'artifici, en què «el nuevo rol de la sinceridad frente a la licuación de la veracidad en la producción de verosimilitud opera bajo la ley del camuflaje» (p. 341). És a dir, l'aparença de sinceritat basa el seu èxit en l'absència, també aparent, d'artifici, de tal manera que en el «friendly alien» de la comunicació blob percebem el que diem o el que escrivim com a «natural». Les interfícies transparents de les xarxes socials i les plataformes que descriuen Bolter i Grusin (2000) i que dissenyen persones com Ian Spalter d'Instagram en són les instigadores principals, i amaguen les veritables hipermediacions que estan en joc i que instauren el nou règim tecnohidràulic.

Segons Marzo, aquesta aparent sinceritat natural és tan curterterminista com la malla algorítmica que la conté: primer, perquè respon cada vegada més a un iconòstasi digital de natura poc verbal —«La inmediatez de la franqueza expresada en un *tweet* refleja suficientemente bien este modelo lingüístico» (p. 341)—; i, segon, perquè nega al receptor la possibilitat d'implicar-se en la revelació de l'engany, fet que l'aboca a una decepció permanent. És així com el despotisme tecnohidràulic ens manipula i ens conté. Ho resumeix Marzo quan afirma que:

Es precisamente el ocultamiento explícito de ese hecho lo que debe llevarnos a pensar en la actualización de ejercicios de prestidigitación y de vaciado político del lenguaje. La mentira, al estar construida alrededor del emisor, encuentra en el simulacro estudiado de los signos de la sinceridad y la franqueza un medio óptimo para crear verosimilitud. Esos signos están diseñados para obviar los mecanismos de veracidad y comparabilidad y exponer en la iconosfera una suerte de naturalidad tacticista. (p. 341-342)

Per això Deleuze i Guattari (1980/2010) asseguren que el mimetisme és un mal concepte, perquè és el producte d'una lògica binària moderna superada i que només pot explicar els fenòmens de la natura, però no l'artifici *metavèrsic*. De forma didàctica, confirmen:

⁶⁰ Marzo (2017, p. 341) explica que, mentre que la mentida és un acte conscient d'engany, la falsedat també ho és, però sense que ho sapiguem. La majoria de vegades difonem més falsedats que no pas mentides.

Ni el cocodrilo reproduce el tronco de un árbol, ni el camaleón reproduce los colores del entorno. La Pantera Rosa no imita nada, no reproduce nada, pinta el mundo de su color, rosa sobre rosa, ese es su devenir-mundo para devenir imperceptible, asignificante, trazar su ruptura, su propia línea de fuga, llevar hasta el final su «evolución paralela». (p. 16)

En el fons, reconeix Marzo, el relativisme algorítmic ens obliga a disputar una guerra del llenguatge. El Silicon Valley Global pretén «poner a todos de acuerdo en la relatividad de la verdad: esa es la guerra que ha sido declarada». D'aquesta manera, afirma, «la verdad utilitarista pone en tensión los cimientos de la comprensión común de lo cierto y hace aflorar nuevas figuras en el teatro de la vida social, como la emoción, en detrimento de la certeza; la sorpresa, en perjuicio del juicio» (p. 343). La postveritat és el terme que pretén convocar aquest nou espai d'afectes morals que disposa un nou règim estètic, «en el que lo auténtico y lo sincero también se conducen mediante el uso del artificio, aunque no se vea» (p. 343).

Tal com recorda Kenneth Goldsmith (2015) a *Escritura No-Creativa*, «confrontados con una cantidad sin precedente de textos disponibles, ya no se trata de escribir más; en su lugar tenemos que aprender a manejar la vasta cantidad existente» (p. 11). La pregunta que Goldsmith planteja, al capdavant, és: «Cómo atravieso este matarral de información —cómo lo administro, cómo lo analizo, cómo lo organizo y cómo lo distribuyo—» (p. 11). L'autor recorda que hi ha crítics literaris com Marjorie Perloff que ja han començat a parlar de «genio no-original». Per bé que potser en alguns moments Goldsmith s'abandona a la idea que un narrador pot ser com un programador, que executa i manté la màquina de l'escriptura algorítmica (p. 15)—, sí que s'adona que, efectivament, en el relativisme algorítmic, els narradors hauran d'explotar totes les tecnologies de la programació com a cadàvers. Encara que Goldsmith abraça aquest relativisme algorítmic que esborra tota agència humana, és ben conscient que l'escriptura està paralitzada en els manuals que repeteixen clíxés sobre el significat de la creativitat, i reclama, com també ho van fer John Cage, Michel de Certeau o Andy Warhol, «el deseo de vivir sin memoria», «una manera de vivir en presencia de las maravillas de la vida cotidiana» (p. 18).

És per això que, en aquestes pàgines, defensem que cal una nova potència per al coneixement que pugui combatre el relativisme algorítmic

amb les seves mateixes eines, però sense abandonar l'humanisme. Proposem el concepte *rizomesi*. De quina manera podríem, si no, explicar que, quan naixem, aprenem imitant —mimesi—, però d'igual forma que aquesta mimesi és connatural a l'ésser humà, també ho és la necessitat de transformar la relació que mantenim amb el món altre i la comunitat de què formem part per mitjà de creacions —*poesis*— que exploren els abismes d'aquest món i que, en conseqüència, eixamplen les nostres maneres de pensar?

De fet, Deleuze i Guattari (1980/2010) afirmen que el nostre cervell funciona en rizoma, una estructura que neix de la imitació, però que de seguida crea mapes propis. Estem constantment transformant la mimesi i, en canvi, no tenim una paraula per dir aquesta transformació. Per això proposem la paraula *rizomesi*. La *rizomesi* seria, doncs, més que no pas una representació del món empíric, una mena de presentació de la relació que mantenim amb el món altre i que invoca les absències i, alhora, s'arrela en el que hem après. La *rizomesi*, per tant, com la potència de coneixement amb la qual aprenem dels altres, sense voler assemblar-nos a aquests altres i al referent empíric, sinó fent créixer nous imaginaris en comunitat. Contar significa transformar la relació que mantenim amb el món altre, el que sentim davant d'aquest món altre, no tan sols interpretar. És aquesta transformació, que ens exigeix que ens exposem i ens impliquem, la que permet eixamplar el pensament. Si el periodisme pretén transformar les comunitats en què s'inscriu, ha de practicar exercicis de *rizomesi*, i no pas només exercicis de mimesi.

La *rizomesi*, com a exercici de presentació, i no pas de representació, neix en les circumstàncies i convoca una veritat alterítmica, una veritat en minúscules que sí que podem confrontar a la veritat algorítmica que ens aboca a la incertesa com a condemna. La *rizomesi* que proposem beu de la tautologia «Escullo escollir» tan elementalment humana, perquè «el acto de elegir y recontextualizar dice tanto de nosotros como nuestro relato» (p. 19), tal com assevera Goldsmith. No es tracta, per tant, de no ser creatiu, sinó de no ser productiu. Per això en aquesta tesi propugnen una escriptura no-productiva, però sí creativa en un sentit *poiètic*.

Fer rizoma, doncs, seria una manera de prosseguir amb la ruptura, de prolongar la línia de fuga, de fer-la tortuosa, de conjuguar fluxos desterritorialitzats. Deleuze i Guattari (1980/2010) proposen que, per entendre els camins secrets del rizoma, ens fixem en el creixement

de les males herbes: «Comenzar fijando los límites de una primera línea según círculos de convergencia alrededor de singularidades sucesivas; luego ver si en el interior de esa línea se establecen nuevos círculos de convergencia con nuevos puntos situados fuera de los límites y en otras direcciones» (p. 17). Ambdós autors consideren que el rizoma no segueix cap model generatiu, ans al contrari. Mentre que «la lógica del árbol es una lógica del calco y de la reproducción. [...] Consiste, pues, en calcar algo que se da por hecho, a partir de una estructura que sobrecodifica o de un eje que soporta» (p. 17); en canvi, ells proposen fer mapa: «El mapa no reproduce un consciente cerrado sobre sí mismo, lo construye» (p. 18). La rizomesi és una potència radicalment oberta del pensament, que s'entrellaça en totes dimensions, desmuntable, alterable, susceptible de ser modificada. «Un mapa es un asunto de *performance*, mientras que el calco siempre remite a una supuesta *competance*» (p. 18), sentencien Deleuze i Guattari:

Un calco es más bien como una foto, una radiografía que comenzaría por seleccionar o aislar lo que pretende reproducir, con la ayuda de medios artificiales, con la ayuda de colorantes y de otros procedimientos de contraste. El que imita siempre crea su modelo, y lo atrae. El calco ha traducido ya el mapa en imagen, ha transformado ya el rizoma en raíces y raicillas. [...] Por eso es tan importante intentar la otra operación, inversa pero no simétrica: volver a conectar los calcos con el mapa, relacionar las raíces o los árboles con un rizoma. [...] Siempre habría que situar los puntos muertos sobre el mapa, y abrirlos así a posibles líneas de fuga. Y lo mismo habría que hacer con un mapa de grupo: mostrar en qué punto del rizoma se forman fenómenos de masificación, de burocracia, de leadership, de fascistización, etc., qué líneas subsisten a pesar de todo, aunque sea subterráneamente, y continúan oscuramente haciendo rizoma. (p. 19)

En els intersticis de la rizomesi és on podem posar en evidència el relativisme algorítmic de la postficció i la postveritat. I això suposa explorar tots els llenguatges; implica que el pastitx i la còpia esdevenen cadàvers que podem manipular al nostre gust, que el plagi es converteix en una pràctica emancipatòria i que la mimesi esdevé, de fet, rizomesi, perquè ha perdut tot l'interès pel referent empíric i busca ser una *cosa*

altra. Ho afirma Ollé (2022), quan declara que la diferència entre el plagi creatiu i la còpia censurable és tan sols que en la segona l'autoria moderna és sinònim de propietat:

El crim no és en el «plagi» de la represa, la deriva, la imitació o el calc, sinó en una constel·lació d'accions paral·leles que s'hi confonen si ens ho mirem distrets i de lluny (la descàrrega il·legal, el robatori parasitari de dades i informacions, la suplantació de la identitat en l'autoria d'un text). No és possible robar la dimensió artística de l'art quan és art: no és possible robar un regal que ja d'entrada t'ha estat ofert gratuïtament. (2022, p. 12)

Segons Ollé, avui dia les eines digitals controlen la reproducció literal dels textos aliens en els treballs acadèmics o en els materials periodístics, però «tot això no té gairebé res a veure amb el plagi literari: sí amb la falsificació o el robatori de llenques de text, d'informacions, de feina intel·lectual feta per algú altre» (p. 20). Potser és aquest el moll de l'os: si el pacte de versemblança es basa en la promesa que el periodista s'atindrà a interpretar el *referent empíric*, el pacte d'alteritat es basa en la promesa d'honestedat amb la comunitat, és a dir, que el que diràs o escriuràs o faràs serà la relació sincera amb el món altre, fins i tot quan sigui paròdica. D'aquesta manera, el periodisme no hauria de tenir por de parlar «d'apropiació, de palimpsest, de transtextualitat, de metaliteratura o d'intervenció conceptual o derivativa» (p. 22), perquè la mimesi que s'han fet rizomesi no té a veure amb «l'atrancament miserable, tampoc amb la submissió mimètica, endormiscada i servil de la còpia literal i mandrosa, encara menys tenen res a veure amb la idolatria literària de l'academicisme submís» (p. 23).

Contra la còpia fal·laç del realisme ingenu, contra la mimesi mandrosa del realisme fenomenològic i contra la *criptomnèsia* (Ollé, 2022, p. 26) del relativisme algorítmic, la rizomesi posa en joc una lectura i una escriptura polifòniques. Des d'aquesta perspectiva, els periodistes ja no serien uns plagiaris, sinó uns fingidors, com els poetes ho són segons Fernando Pessoa: algú que empra les veus del món altre per explorar el que no comprèn només pot fingir, és un ventríloc (Casamajó, 2002).

Goldsmith (2015) apunta que, en aquest context relativista, «las obras literarias, a menudo sin autor ni firma, quizá funcionen tal como

los memes en la red, propagándose como incendios durante un periodo corto, sólo para ser suplantadas por la oleada que sigue» (p. 21). Potser aleshores valorarem l'autor, no per la propietat de l'autoria, sinó per la capacitat de «manipular, analizar y distribuir prácticas de lenguaje» (p. 21). Es tracta, segons l'autor, de crear un nou ecosistema on manegar els efectes del llenguatge digital. En el fons, el que Goldsmith propugna és que la lectura «es un acto de decodificación, de descryptación: un desciframiento» (p. 30) i que aquesta traducció, com defensa Calvino, és original en tant que no copia cap referent, sinó que en crea un de nou. Vet aquí la diferència fonamental entre la rizomesi i la simple mimesi:

Si con el pensamiento consigo construir una fortaleza de donde sea imposible huir, dicha fortaleza imaginada o será igual que la verdadera —en cuyo caso será cierto que de aquí no saldremos nunca, pero habremos conseguido al menos la tranquilidad de estar aquí porque no podríamos estar en ninguna otra parte—, o será una fortaleza de la cual será más imposible salir que de aquí, en cuyo caso es señal de que existe una posibilidad de huir de aquí: para encontrarla bastará con localizar el punto en que la fortaleza imaginada no coincide con la verdadera. (Calvino, 1983, p. 233-234)

Així s'entén el «plagi de guerrilla» (Ollé, 2022, p. 29) del *détournement* situacionista de Guy Debord, que és una «apropiació tergiversadora, desviada i antitètica» (p. 31). I així s'entenen també les pràctiques artístiques de *veroficció* que repassa Marzo (2017), i que defineix com a tècniques lingüístiques que empren «artificios de apariencia para infiltrarse en contextos determinados a fin de operar en ellos sin revelar su identidad ni su objetivo ulterior, los cuales se desvelan al final del proceso, exponiendo mediante el cortocircuito generado por el engaño la condición de los mecanismos sociales habituales en la construcción de sentido» (p. 15). La força de la veroficció, segons Marzo, es troba entre la mentida i la falsedat:

La falsedad demanda artificio. La mentira, aparentemente, no. La falsedad bebe de una tradición solapada pero fértil: la de la facultad humana para reírse creativamente de la realidad a través de la mimesis, de la copia y de la parodia. La falsedad es obra

pública. La mentira, en cambio, medra en el ámbito de lo privado, y no necesita, aparentemente, artificio. (p. 342)

Així, el que defineix la veroficció seria l'exposició de l'artifici, de la màquina lingüística «capaz de generar categorías vinculantes, que en la era de la autoridad y la verdad se controlaban con disciplina, mientras que en la era de la sinceridad se gestionan con pasión» (p. 342). D'alguna manera, tots aquests exercicis de rizomesi, que s'engeguen en comunitats de pràctica a partir de l'experiència de circumstàncies, permeten repolititzar la ficció, tal com assegura Marzo, i exigeixen «establecer una especial atención en la recepción en los modos de producción de sentido de lo que vemos o de lo que no queremos ver»:

Al impostar los relatos técnicos y categorías competenciales (museísticas, periodísticas, históricas, científicas), el *fake* plantea “la otra parte” de la imagen como el centro del actual problema perceptivo, no en la imagen misma, devolviendo en parte a lo social lo que ha sido sustraído de la imagen: no se trata tanto de atender a lo que creo y no creo al ver imágenes (eso se ha reducido al mundo del deseo), sino de nuestra inhabilidad para establecer principios de acción comunicativa. El artista busca la repolitización de la mirada como vía para cuestionar la programación obsoleta de la imagen del mundo sin que esto quiera decir que persiga un regreso a la imagen unidimensional, todo lo contrario: lo que se explora es la función de la obsolescencia. (p. 342-343)

Es tracta, en definitiva, tal com reclama Marzo, de recordar-nos dia sí dia també el que el fotògraf Joan Fontcuberta (2016) va deixar escrit al catàleg de la mostra *Fake. No es Verdad, No es Mentira*: «Ya no se trata de producir obras sino de prescribir sentidos» (p. 26). Perquè en la imatge, sentència Marzo, «no se celebra lo que representa, sino nuestra participación en ella» (p. 343). D'aquesta manera, en la rizomesi que proposem, la potència de la ficció, tal com argumenta Marzo:

[...] no radica en su “fingir” una mimesis verosímil (de hecho, ello puede verse como un demérito en la era de la fantasía), sino en su capacidad para establecer todo un marco comunicacional que haga posible la creación de sedimentos comunes de sentido

que desvelen la imposición del sin-sentido urdido por los lenguajes liberales de dominación. (p. 343)

Els periodistes, en tant que formen part del gran àmbit que és la *comediació*, en paraules de Duch (2019), són els agents que han de guiar la llengua i el relat mitjançant la parla i la narració. Per això, cal que els periodistes dominin les tècniques de la narració i de la parla, és a dir, la retòrica, la lingüística i la narratologia i la resta de disciplines vinculades amb l'aprenentatge dels llenguatges. En aquest sentit, per tant, considerem que és fonamental que el periodista aprengui a iniciar processos de rizomesi, és a dir, exercicis de presentació de la relació amb el món altre, en lloc de representació, i que donen com a resultat una creació que ja no vol assemblar-se al *noümen*, que no ho pretén de cap manera.

La Densitat del Llenguatge i l'Entropia Narrada

Una vegada el capitalisme ha desactivat la potència de les narracions del periodisme industrial modern (Sontag, 2004), ara també busca aniquilar les possibilitats emancipadores de les narracions a través de les plataformes. Per això, aquestes plataformes de continguts difonen una quantitat de sèries, documentals i pel·lícules inabastable, moltes d'elles produïdes pensant només en l'iconòstasi digital que ens conté (Hito, 2015) i que ha empobrit l'experiència del cinema i de tantes altres coses. Quan les històries se'ns acumulen fins que se'ns fan insostenibles, com ha passat amb la *infoxicació* a què ens sotmeten els mitjans industrials, ens transfereixen relats que no ofereixen cap sentit a les nostres societats. Així com Hito explica que hem tornat a una nova edat mitjana, hem d'imaginar que tots som una sort de Quixot, i hem emmalaltit de sentit: batallem amb gegants que són molins i ens pensem que les novel·les de cavalleries són l'única *realitat*. Ens cal tornar a aprendre a aprendre, tal com subratlla Garcés (2020), i els periodistes, que són dotadors de sentit per a les comunitats, com tants altres treballadors del cognitariat precari, han d'iniciar una rebel·lió silenciosa que ens ajudi a narrar-nos en una aliança de gent comuna, que ens permeti imaginar noves narracions i nous relats que no estiguin interferits per les lògiques de la contenció d'aquest capitalisme tecnohidràulic que tot ho canalitza a favor de l'enriquiment econòmic.

Això no obstant, per fer-ho, ens caldrà un *pensament dens*, és a dir, una mirada crítica que ens permeti sotjar el món altre, que faci

visibles les vulnerabilitats que ens acompanyen i que dubti d'aquesta veritat en majúscula des de la marginalitat. Aprendre a aprendre significa, per tant, aprendre a pensar. I, tanmateix, les canalitzacions desterritorialitzades del món *metavèrsic* no ens ho permeten, perquè ens aïllen en la gàbia mercurial. El seu flux no sabem com desbordar-lo. A l'assaig *Cibernética y Fantasma* (1967/1983), Italo Calvino és visionari quan afirma que «el mundo, en sus distintos aspectos, se ve como *discreto* y no como *continuo*: cantidad discreta es la que se compone de partes separadas» (p. 218). D'aquesta manera, el pensament, que fins aleshores s'havia percebut com un riu que podíem navegar, aquest *stream of consciousness* que desplega James Joyce com a tècnica narrativa per reproduir el pensament torrencial de la Molly Bloom a l'*Ulisses* (1920/2022), en la cultura de la contenció tendim a veure'l com «una serie de estados discontinuos, de combinaciones de impulsos sobre un número finito (enorme, pero finito) de órganos sensores y de control» (p. 218). Calvino afirma que la cibernètica, aquest conjunt de cervells electrònics dissenyats per simular les funcions del cervell humà, ha canviat radicalment els nostres processos mentals:

En lugar de esa nube cambiante que teníamos en la cabeza hasta ayer y de cuyo espesamiento o dispersión intentábamos darnos cuenta describiendo estados psicológicos impalpables, sombríos paisajes del alma, en lugar de todo esto, hoy sentimos el rapidísimo paso de señales por los intrincado circuitos que conectan los relés, los diodos, los transistores que abarrotan nuestra bóveda craneal. (p. 218)

D'aquesta manera, avisa Calvino —ja ens ho havien advertit Bateson (1972/1998) i el mateix pare fundador de la cibernètica, Norbert Wiener (1958/1988)—, que la «numerabilidad», la determinació del *big data*, triomfa sobre la indeterminació dels conceptes que no poden ser sotmesos a mesures i delimitacions. Aquest procés de *matematització* algorítmica del món comú, per mitjà de la hipersimulació i del temps sense procés, «es el de la revancha de la discontinuidad, la divisibilidad, la combinatoriedad, sobre aquello que es curso continuo, gama de matices que van destiñendo uno sobre otro» (p. 219).

La pregunta, al capdavall, és ben clara: la metamàquina, a qui hem delegat la tasca de narrar-nos, podrà a la fi substituir l'agència del periodista, el narrador, l'artista i el poeta, amb tota la seva gamma de

figures retòriques, humors i dolors? I què donarà sentit, doncs, a les narracions? Calvino apunta que, si arriba el dia que la IA embolcalla tot el món que s'ha fet possible, aleshores només ens quedarà la lectura. El pensament dens, doncs, haurà de partir d'aquí, perquè, tal com vaticina Calvino, «la verdadera máquina literaria será aquella que sienta ella misma la necesidad de producir desorden como reacción a su anterior creación de orden, que se convertirá en vanguardia para desbloquear sus propios circuitos, obstruidos por una producción de clasicismo demasiado larga» (p. 222). Més endavant, afirma:

Desmontado y vuelto a desmontar el proceso de composición literaria, el momento decisivo de la vida literaria será la lectura. En este sentido, aunque se confíe a la máquina, la literatura seguirá siendo un lugar privilegiado de la conciencia humana, una explicitación de las potencialidades contenidas en el sistema de signos de cada sociedad y cada época; la obra seguirá naciendo, siendo juzgada, siendo deconstruida o permanentemente renovada, en contacto con el ojo que lee; lo que desaparecerá será la figura del autor [...]. (p. 224)

Més que fer llegir l'obra que hem produït i que ens corona com a autors en una torre d'ivori, Calvino suggereix als periodistes —als artistes, als narradors, als poetes— que aprenguem a llegir i ajudem que altres aprenguin amb nosaltres. Si fem una «lectura densa», no importarà l'obra acabada, sinó el camí que transitem en el dubte, que engrandeix aquest pensament dens i que, per això, no acaba mai. Els periodistes deixarem de ser autors per esdevenir agents d'emancipació i canvi. «Es la actitud del lector la que resulta decisiva, pues es a él a quien le corresponde hacer que la literatura despliegue su fuerza crítica, cosa que puede suceder independientemente de la intención del autor», confirma Calvino (p. 233).

Precisament per això, no només ens cal fer una reivindicació de la «lectura densa», sinó també de l'*entropia narrada*, que només pot ser humana: «La tensión de la literatura, ¿acaso no está continuamente dirigida a salir de este número finito, acaso no intenta constantemente decir algo que no sabe decir, algo que no puede decir, algo que no sabe algo que no se puede saber?» (p. 226). Perquè, com afirma Calvino, no podem saber una cosa si abans no l'hem dita; si abans no hem pensat els conceptes per dir-la amb un ordre extraordinari i singular. «La batalla de

la literatura consiste precisamente en un esfuerzo para salirse de los límites del lenguaje; es al borde extremo de lo decible al que ella se asoma; y es la llamada de lo que está fuera del vocabulario lo que mueve a la literatura» (p. 226). El narrador, descriu Calvino, és aquell que «tiende hacia ese punto en que algo aún no dicho, sino sólo turbiamente presentido, aparece de pronto y nos clava sus dientes y nos desgarra como el mordisco de una hechicera antropófaga» (p. 226).

El lloc on es troben l'entropia narrada i la lectura densa és el mite, «la zona sin explorar, porque aún faltan las palabras que nos llevan hasta ella». I per contar el mite, de fet, no només cal que el narrador narri aquesta entropia nostra feta d'indeterminacions, sinó que és primordial fer possible una obertura radical. Però com fer possible aquesta obertura? Mitjançant l'encontre radical amb l'altre, que és l'espai on se celebren els ritus —les litúrgies— per promoure instants que motiven circumstàncies i, en conseqüència, creen món comú. En aquest punt són útils les reflexions de Vidal Castell (2022) al voltant de l'entrevista com a gènere que permet l'encontre amb l'alteritat mitjançant la celebració d'una litúrgia —la conversa— per anunciar un sacrament (Bateson, 1979/2002, p. 16) —el símbol visible de quelcom invisible—, els gestos del qual fan possible allò que el mateix Bateson anomena *transferència* (1979/2002, p. 25) «La línea de fuerza de la literatura moderna está en su consciencia de estarle dando la palabra a todo lo que en el consciente social o individual ha quedado sin decir: en ella radica el continuo desafío» (Calvino, 1983, p. 227).

Contra l'evidència que «la realidad es un relato que puede ser forzado *ad infinitum*, en el que los datos objetivos apenas tienen fuerza», Vidal Castell (2008, p. 178), proposa una «mirada densa». El professor sosté que «a contracorriente del clima de superficialidad, la mirada densa es la del ser semiótico que busca el sentido tras la apariencia funcional de los objetos, tras la apariencia estereotipada de los sujetos y de las acciones» (p. 178). La mirada densa com la que «descarta lo obvio y lo superficial» per traspasar la frontera de la funcionalitat, per penetrar un sentit estrany, amb una mirada intensa i lateral. Angulo Egea (2013) també ho aborda quan afirma que:

Mirar es traducir. Es percibir los espacios, atender el ángulo muerto, al fuera de campo, a lo liminar, a la fisura. Mirar es contar con estas variables espacio-temporales, cuando parece que

la ceguera cotidiana se ha generalizado por saturación informativa. (p. 7)

Angulo Egea també argumenta que una crònica sobretot és una forma de narrar que troba un estil de narrar: «Una vez que se encuentra esa voz, que reproduce una particular forma de mirar, digamos que se exploran posibilidades, herramientas, recursos» (p. 14). I així mateix ho hem deixat escrit anteriorment amb el concepte «mirada reflexiva» (Gayà Morlà, Garde i Seró Moreno, 2021): «La mirada reflexiva, a través de una descripción densa, otorga la capacidad de comprender cómo han aprehendido la *doxa* los sujetos para, precisamente, a través de la narración periodística, generar dudas, sospechas, puntos de fuga en torno a ésta» (p. 283). En certa manera, doncs, el periodisme s'ocupa «de dotar de sentido un mundo compartido y regresa en presencia a lo social» (p. 285).

Assumir una mirada reflexiva amb els mètodes de l'etnografia és, sens dubte, allunyar-se del fetitxisme del present continu, del temps sense procés, per desconstruir pràctiques com la immediatesa, la rapidesa, la urgència, la cerca dels fets empírics. Al periodista no li queda altre remei aleshores que convocar el pacte de l'alteritat, ser honesta amb les comunitats de què forma part. Així és com el discurs periodístic emergeix com una possibilitat de comprensió del món altre.

4.3.4 L'Alteritme: en l'Abisme Pensa en Mi

Han (2022) afirma a *Infocràcia* que, avui dia, no s'exploten cossos i energia, sinó informació i dades (p. 9); que hem passat de la *mediocràcia* de la societat de masses a una *infocràcia*, en què compartim missatges utilitaris sense cap voluntat de conèixer profundament res. Tanmateix, en aquesta tesi sostenim —ho hem anat argumentant al llarg d'aquestes pàgines— que ja hem pujat un esgló més en la dominació: en el capitalisme de la contenció, els poderosos sí que exploten els cossos i l'energia i no ho fan per mitjà de la informació que compartim, sinó de les dades que som capaços de generar quan hiperconsumim. Més aviat, som continguts per una *datacràcia*; una datacràcia sostinguda, com hem afirmat en alguna altra banda (Vidal Castell, Garde i Ventura, 2022), per una *datalatria* acrítica que permet els gurús de Silicon Valley robar-nos la tecnologia —som, també, *homo faber*, com va afirmar Arendt (1958/2005), i la nostra natura inclou emprar eines per sotjar el món altre— amb l'únic propòsit d'enriquir-se.

Han sí que l'encerta quan afirma que «la democràcia en temps real amb què se somiava a l'inici de la digitalització com a democràcia del futur ha resultat ser una il·lusió completa» (p. 48), perquè les plataformes amplien «una comunicació sin comunidad» i han reduït la comunitat a mercaderia. És per això que l'acció política ha quedat desactivada i, en conseqüència, ha invalidat el pensament polític i la pràctica discursiva, tal com els imaginava Arendt (1958/2005). Han recorda que «el discurs és un moviment d'*anada i tornada*»; que la paraula llatina *discursus* significa *discórrer, moure's per, transitar per alguna banda*. En el discurs, afirma el filòsof, «per mitjà de l'altre ens desviem, en un sentit positiu, de la nostra pròpia convicció» (p. 51). Precisament, és aquesta desviació la que volem reivindicar en aquest punt, perquè, tal com sosté Han, «és només la *veu de l'altre* el que atorga una qualitat discursiva a la meva declaració, a la meva opinió» (p. 51): «En l'acció comunicativa he de tenir present que la meva declaració pot ser qüestionada per l'altre» (p. 51).

Totes aquestes desviacions que ens permeten discórrer, i per a les quals necessitem aprendre de nou a escoltar, les aplegarem sota el terme *alteritme* i sota la qualitat de l'*alterítmic*. L'*alteritme* i la seva qualitat es contraposen, així, a l'algoritme i l'algorítmic. Totes les disciplines de l'esperit convoquen sempre *alteritmes*, eines inestables i borroses per explorar el món altre, una tecnologia del pensament que s'activa només amb el discurs polític de les mediacions, que no pot ser sinó discurs humà, alhora *lexis* i *praxis*, tal com defensava Arendt. Però, abans, hem de submergim-nos en l'etimologia del concepte que aquí proposem, perquè ens ha de donar les claus per al que volem argumentar. L'*alteritme* remet alhora a *alter* —altre— i *altero* —alteració—, i busca anomenar allò que no té un ordre *aparent*.

Mentre que l'algoritme —o logaritme— prové del llatí *algorithmus* i de la paraula grega *arithmos*, que significa *número* per la influència que va tenir el matemàtic persa al-Khwarazmí —el nom del qual es va llatinitzar com a *Algorithmi*—, i es defineix com la seqüència lògica o numèrica que dona ordres per solucionar un problema, l'*alteritme* significaria tot just el contrari. La paraula *alteritme*, en llatí clàssic, es feia servir per designar l'alteració d'un ordre, sigui el ritme del cor o d'un motor. Fins i tot a Mèxic, un *altero* és encara sinònim de *pila*, *coses sense ordre*. Tampoc podem deixar d'esmentar que, etimològicament, *alterar* significa que *es torna altre*, és a dir, un canvi

que transforma i ens busca problemes. Així, si l'algoritme permet els programadors ordenar el caos per predir-lo, en canvi, l'alteritme és tota acció que permet copsar el caos per mitjà del caos. Voler *ser altre* sempre implica una alteració de l'ego i, per tant, un discórrer, un discurs. Resseguir els alteritmes, en conseqüència, és descriure els canvis que es donen quan pensem en el nosaltres, un nosaltres anònim i radicalment divers, però que, paradoxalment, no altera els efectes del caos, sinó que assimila les alteracions com a part de la labor de viure.

Un cop feta la definició podem propugnar, per tant, que el periodisme, com tantes altres disciplines de la cultura, desvetlla les anomalies per mitjà dels alteritmes; les ressegueix i les revela. El periodisme és alterítmic. I, com que el periodisme ressegueix les alteracions a través dels alteritmes, endevina el que està per venir, *preveu* més que no pas *prediu*. Així, mentre que *preveure* significa advertir els canvis i les transformacions, com quan els elefants perceben les vibracions dels terratrèmols abans no arribin, per contra, en la tasca de *predir* només hi ha l'anunciació de supòsits i, per tant, la inevitabilitat del destí tancat pels algorismes. La feina del periodisme, com la de totes les ciències de l'esperit, és detectar aquestes vibracions i narrar-les. Per això defensem que el periodisme ha d'encarregar-se sobretot de contar l'adveniment, és a dir, de narrar l'*esdevenir* de l'esdeveniment. En la labor de preveure hi ha l'observació dels indicis i hi ha, també, la disposició de contingències, la possibilitat de canvi. Preveure implica, d'una banda, sostenir la comunitat, tenir-ne cura; i, de l'altra, esquarterar el fals sil·logisme que diu que «todo es y se ha hecho posible» i que Garcés (2002) afirma que aniquila tots els possibles contra el possible. En aquesta tesi defensem que, només si invoquem els alteritmes, podrem travessar la fosca, la gàbia mercurial que ens conté.

Però quins són aquests alteritmes i com invocar-los? Resseguint els buits que ha anat deixant l'humanisme, afirmem que l'alterítmic «consistiría en la pedagogía de la mirada abierta hacia el rostro del otro. La visitación, lo irreducible de lo presencial para la manifestación epifánica, evitar la máscara, y tomar conciencia de lo algorítmico en tanto que una forma de máscara. Privilegiar el *yo-tú* y no las conductas apropiacionistas del *yo-ello*» (Vidal Castell, Garde i Ventura, 2022). Sense aquesta alteritat no hi hauria el que Lladó (2019) anomena «mirada lúcida» i que ell ressegueix en la labor infatigable de periodistes com Ryszard Kapuściński. Precisament, a *Encuentro con el Otro*,

Kapuściński (2007) explica que a la Ruta de la Seda i a les caravanes comercials que travessen el Sàhara va descobrir que l'altre havia deixat de ser sinònim d'hom hostil, perillós o maligne, per passar a ser una possibilitat de cooperació i d'intercanvi. Avui més que mai, mentre naveguem les derives nòmades del món *metavèrsic*, necessitem aquesta transformació conscient que tan sols pot néixer de la ignorància ingènua i lúcida de l'aprenent que s'exposa al món altre. És així que proposem entendre l'alterítme com el que s'oposa a la *superfície* de la *màscara* i que, per contra, convoca la *profunditat* del *rostre* de l'altre (Lévinas, 1947/2000):

[...] lo alterítmico representa lo que en otro lugar llamamos la mirada densa, el ejercicio simbólico de dilucidar lo que hay *de profundis*. Es un tipo de actividad cognitiva de naturaleza simbólica que resulta competente para explorar el ámbito de la experiencia relacionado con lo indeterminado y la ambigüedad constitutiva del ser humano, confrontados con los lenguajes de la no ambigüedad que fijan el ser, lo determinan y lo clausuran, con las consecuencias que ello conlleva para los procesos de emancipación individuales y comunitarios. (Vidal Castell, Garde, Ventura, 2022)

L'alterítmic, per tant, com una ecologia de l'humanisme en un entorn tecnolàtric. Tal com recollim a la taula (Vegeu Taula 6), contra l'algoritme, que s'expressa amb un llenguatge *sintètic*, que determina una essència i ens clou en un realisme capitalista unívoc i inevitable, reclamem l'alterítme, que remou un llenguatge *sindètic* a la cerca d'una connexió *balmàtica* amb el món altre, que ens exigeix anar fent, en l'ambigüitat i la incertesa del que encara està per venir i és possible.

Taula 6
L'alterítmic que el periodisme ha de preservar

Algoritme	Alterítme
Llenguatge sintètic (superficial)	Llenguatge sindètic (balmàtic)
Ser	Fer
Màscara (Superfície)	Rostre (Profunditat)

Algoritme	Alterítme
Destí (Tancat)	Per venir (Obert)
Determina	Transforma
Real (Unívoc)	Possible (Polisèmic)
Participi	Gerundi
Domina (Descuida)	Té cura
Anuncia/Simula (Presència/Explícit)	Ocul·ta/Dissimula (Absència/Implícit)
Prediu	Preveu

Elaboració pròpia.

El Periodista Ignorant i l'Acció del Silenci

El periodisme alterítmic convoca sempre un *llenguatge balmàtic*, ple de silencis, ple de conques, un llenguatge fondo que remet a la immanència, que ens remou subterràniament. Joseph Mitchell és potser l'exemple més extrem d'això: el dia que va morir continuava sent redactor del *New Yorker*, malgrat que feia trenta anys que no publicava res. Al prefaci de *La Fabulosa Taberna de McSorley*, Alejandro Gibert Abós (Mitchell, 2017, p. 5) narra com els veterans encara recorden el Mitchell que arribava a la redacció del carrer 43 i s'enclaustrava al despatx per lluitar contra la pàgina en blanc. Malgrat aquella paràlisi, era una llegenda viva del periodisme. Havia treballat pel *Morning World*, pel *Herald Tribune*, pel *World Telegram* i, finalment, pel *New Yorker*. Escrivia de premsa i escoltava com ningú: «En una ciudad como Nueva York, donde tan tentador es alzar la mirada, Mitchell prefería mantener la suya a ras de suelo, dirigirla hacia los ciudadanos anónimos que habían hecho posible la construcción de aquellos rascacielos y a menudo se veían catapultados hacia los márgenes por una maquinaria feroz» (p. 8).

Mitchell retratava els desheretats amb una empatia entre viva i nostàlgica, però aquella mateixa nostàlgia el va engolir la tardor del 1968. D'aleshores ençà, va començar a escriure unes memòries de la ciutat que molts companys consideraven una fabulació de Mitchell, un conte de la lletera que el periodista s'explicava per mirar de lluitar contra la depressió. En realitat era una mena de novel·la autobiogràfica

que no va acabar mai d'escriure, que feia i desfeia com una Penèlope novaiorquesa i vella. En el mateix prefaci, Gibert recull un fragment d'aquest escrit pòstum, que el *New Yorker* va publicar el 2015, en què Mitchell admetia com havia anat convertint-se en un anacoreta: «No consigo acabar nada —confesaba cumplidos los ochenta años—. El mundo se ha convertido en un lugar pavoroso que ya no tolera la clase de escritura que yo hacía» (p. 15). El seu estil, però, havia inspirat altres grans figures del periodisme, com Lillian Ross, Truman Capote, Tom Wolfe, A. J. Liebling i Janet Groth, entre molts altres. Gibert revela el secret de la seva escriptura balmàtica, quan afirma que (Mitchell, 2017):

Si su estilo resulta tan difícil de imitar es en parte porque requiere un interlocutor capaz de *prestar oído*, de ser *todo oídos* como él lo era. Por más que una fracción de sus crónicas fuera de su cosecha, la base real existía. [...] Mitchell era un confesionario andante y ése es un oficio para el que se nace. Leer la confesión ya filtrada es para nosotros una bendición, pero recibirla en bruto sería a menudo un tormento que, sin embargo, nunca se percibe. (p. 12)

L'esperit *balmàtic* de Mitchell també posseeix els textos de Leila Guerriero. En una entrevista a *Cuadernos Hispanoamericanos* (Álvarez, 2022) confessa: «Entonces me parece que yo trato siempre como de andar mirando, a veces me sale, a veces no, y buscando cosas que no están a la vista». Guerriero assegura que sempre arrossega «una mirada más burlona, más cínica», fins i tot pietosa, més o menys insolent. «Es un trabajo como de mucha densidad», assevera; que reclama romandre atents al discurs de l'altre. Arriba a dir que «la experiencia está en el cuerpo y el cuerpo está en la escritura», que li neix per natura una pulsio que l'obliga a entendre, a no justificar res, a no tenir por del que pot trobar-se al davant, per molt repulsiu que sigui. I, aleshores, a Guerriero li sura el silenci:

Yo el silencio lo entiendo como trabajar con lo no dicho, que para mí es tan importante como trabajar con lo que se dice de manera evidente. Cuando escribo no voy buscando que el texto grite, chille o aülle todo el tiempo, o que revele cada tres frases una supuesta verdad. Me gusta trabajar con el silencio literal, o

sea, que el texto, a pesar de estar escrito, suene a silencio, suene a desierto. (Álvarez, 2022)

La cronista diu que li agrada treballar amb aquell silenci que diu les coses sense dir-les: «Porque en el discurso del otro se ve que no quiere decirlo así», i per intentar «que haya en los textos como un peso ominoso, una cosa un poco perturbadora, inquietante, que no se sabe bien dónde está», el pes d'una certa malenconia. I, finalment, conclou: «Como pintar por debajo, como plantar un río por debajo del texto que vaya llevando lo que yo quiero. [...] No solo ruido, sino también oquedad». La mateixa Guerriero (2014) ha deixat escrit que:

Una andanada de sinécdoques, metonimias y metáforas no logrará disimular el hecho de que un periodista no sabe de qué habla, no ha investigado lo suficiente o no encontró un buen punto de partida. En el buen periodismo narrativo la prosa y la voz del autor no son una bandera inflamada por suaves vientos masturbatorios, sino una herramienta al servicio de la historia. Cada pausa, cada silencio, cada imagen, cada descripción, tiene un sentido que es, con mucho, opuesto al del adorno. (p. 47)

Davant de les preguntes que ens imposa el capitalisme de la contenció, és indispensable que considerem el periodisme sobretot com una disciplina del sagrament (Vidal Castell, 2022), que és capaç d'invocar els espectres, les ombres; d'explorar els buits, els silencis. Només des d'aquesta perspectiva podem comprendre que el periodisme és, com la literatura per a Calvino (1967/1983), «un juego combinatorio que sigue las posibilidades implícitas en el propio material, independientemente de la personalidad del poeta, pero es un juego que en un cierto momento se encuentra investido de un significado inesperado» (p. 229). Tot i que el mite sol cristal·litzar, tancar-se, compondre's de fórmules fixes que les comunitats empren per ordenar-se, és ben cert també que el seu sentit continua topant-se amb noves lectures, que les comunitats tendeixen a canviar aquest sistema de signes que ha cristal·litzat. En aquest sentit, apunta Calvino que la literatura pot ser la iniciadora d'aquests canvis. I, si ho és la literatura, també ho pot ser el periodisme.

La función de la literatura en este marco varía según las situaciones: durante largos períodos la literatura parece trabajar

por la consagración, la confirmación de los valores, la aceptación de la autoridad: pero hay un momento en que algo salta en ese mecanismo y la literatura se convierte en iniciadora de un proceso en sentido contrario, en el sentido de rechazar que las cosas sean vistas y dichas como se habían visto y dicho hasta ese momento. (p. 231)

La qüestió, afirma Calvino, és com fer perquè la literatura —i hi incloem el periodisme— es deslliuri del pes de la tasca de consagració de l'ordre existent. Per a l'autor italià, la literatura només se'n pot desempallegar quan els escriptors, els poetes, els narradors expressen les opressions pròpies i, en fer-ho, se'n desprenen almenys una mica. «A esto llega la literatura —añado yo— a través de juegos combinatorios que en un determinado momento se cargan de contenidos preconscientes y que les prestan finalmente voz; y es por esta vía de libertad abierta por la literatura por la que los hombres adquieren espíritu crítico y lo transmiten a la cultura y al pensamiento colectivo» (p. 231-232).

En certa manera, a més, aquest esperit crític i emancipador no podria existir sense la intel·ligència que emana de l'estúpidesa i la ignorància, ambdues tan humanes, entesa la primera com ho fa José Antonio Marina (2004) a *La Inteligencia Fracasada* i la segona com ho fa Jacques Rancière (2007/1987) a *El Maestro Ignorante*. L'estúpidesa, com la ignorància, són antònims de la intel·ligència artificial que els poderosos posen en marxa amb algorismes, i que converteix el llenguatge matemàtic en un llenguatge sintètic i viscós —Què dirien els místics de la càbala si aixequessin el cap?—. Marina afirma que, de fet, tota intel·ligència fracassa quan s'equivoca en l'elecció del marc, que en el cas humà només pot ser la felicitat (p. 29). Així, podem aventurar que la IA és un fracàs absolut de la intel·ligència, perquè ens impedeix ser feliços. En canvi, els fracassos a què ens condueix l'estúpidesa són el fangar del que és humà: el dogmatisme, els prejudicis, la superstició i el fanatisme ens condemnen, però és la voluntat de superar l'estúpidesa i l'error el que ens fa intel·ligents. Aquests jocs combinatoris que practica la literatura i el periodisme tenen més a veure, doncs, amb el *faire l'idiot* que Deleuze (1987) va defensar en la seva famosa conferència sobre l'acte de creació. En aquest sentit, Han (2021) sentència a *No-Cosas* que «no es la inteligencia, sino un idiotismo. Lo que caracteriza el pensamiento» (p. 60). I encara rebla: «La IA es incapaz de pensar, porque es incapaz de *faire l'idiot*. Es demasiado inteligente para ser un

idiota» (p. 61). La racionalització estricta de la IA contrasta amb la capacitat de sorprendre de l'estupidesa humana.

Aquest *faire l'idiot* és el substrat fèrtil de la ignorància que, segons Rancière, ens caracteritza. A partir de les ensenyances del pedagog francès Jean-Joseph Jacotot, Rancière (2007/1987) fa créixer una teoria crítica sobre la relació entre el mestre i l'aprenent i acaba afirmant que, perquè Jacotot hagués pogut ensenyar francès als seus alumnes, «había retirado su inteligencia del juego, permitiendo que la inteligencia de sus alumnos se enfrentara con la del libro» (p. 28). És així com el mestre havia abandonat el pedestal del savi, la relació de dominació amb l'alumne, i s'havia establert un vincle intel·lectual igualitari. Després d'haver demostrat que podia ensenyar el francès, llengua que ja dominava, Jacotot encara va fer una passa més i va decidir que ensenyaria dues matèries que li eren absolutament desconegudes: la pintura i el piano. Rancière conclou que, tal com va demostrar Jacotot, «se puede enseñar lo que se ignora si se emancipa al alumno, es decir, si se le obliga a usar su propia inteligencia» (p. 30).

Per emancipar, només cal, doncs, que el mestre ho estigui, que sigui conscient del poder veritable de la ment: «El ignorante aprenderá por su cuenta lo que el maestro ignora, si el maestro cree que puede y lo obliga a actualizar su capacidad» (p. 30). No podem deixar de pensar, quan rellegim Rancière, que el periodisme és una sort d'ensenyament i aprenentatge, en què el mestre és un periodista ignorant que haurà d'ensenyar la resta d'aprenents a comprendre el que també ell està provant de comprendre. El periodisme és, tal com afirma Garcés (2020), una escola d'aprenents sense jerarquies ni apriorismes i els periodistes ignorants són part d'aquesta aliança dels iguals.

L'únic mètode periodístic infal·lible consistirà en la màxima que tantes vegades va repetir Gabriel García Márquez als joves periodistes que li demanaven consell: «Ve, vívelo y cuéntalo», recorda Gayà Morlà (2015, p. 7) que li deia el seu mestre. O, fent-ne una volta més, tal com afirmen els agents del laboratori de periodisme performatiu de revista *Anfibia*: «No venimos a vivir para contarla. Vamos a contarla mientras vivimos». A *El Espectador Emancipado*, Rancière (2010) reitera que «no hay ignorante que no sepa ya un montón de cosas, que no las haya aprendido por sí mismo, mirando y escuchando a su alrededor, observando y repitiendo, equivocándose y corrigiendo sus errores» (p. 15). Per al mestre ignorant, i en aquesta tesi sostenim que també per al

periodista ignorant, «ese saber no es más que un *saber de ignorante*, un saber incapaz de ordenarse según la progresión que va de lo más simple a lo más complejo» (p. 15).

Per això, Rancière defensa que la distància que l'ignorant ha de travessar no és l'abisme entre la seva ignorància i la del mestre o periodista, sinó «el camino que va desde aquello que él ya sabe hasta aquello que todavía ignora, pero que puede aprender tal y como ha aprendido el resto, que puede aprender no para ocupar la posición del docto, sino para practicar mejor el arte de traducir, de poner sus experiencias en palabras y sus palabras a prueba» (p. 17). Així mateix, el mestre ignorant serà la persona capaç d'ajudar-lo a recórrer aquest camí, a discórrer'l: «No les enseña a sus alumnos su saber (de él), sino que les pide que se aventuren en la selva de cosas y de signos, que digan lo que han visto y lo que piensan de lo que han visto, que lo verifiquen y lo hagan verificar» (p. 17).

El periodisme alterítmic, el llenguatge del qual convoca aquest silenci balmàtic que ens reclama acció, només es pot practicar amb una poesia que s'empelta amb el comunitari. En el nostre imaginari hi sura la llarga tradició de periodistes que han abandonat la irrevocabilitat del realisme capitalista per intentar comprendre i narrar el món altre: Nellie Bly (2018) i les dones obreres, Steinbeck (1936/2007) i els seus rodamons de la collita o els *hibakusha* de John Hersey (1946/2021). Potser tots ells ens semblen uns solitaris, individus al marge de tot com el mateix Mitchell, però són, més aviat, periodistes ignorants que treballen els mètodes de l'etnografia (Gayà Morlà, Garde i Seró Moreno, 2021) i que, perquè són part de les comunitats que narren, deixen que emergeixi el rostre de l'altre, en el qual es reconeixen. És un periodisme que, des de les revistes on van treballar Lincoln Steffens o Theodor Dreiser fins avui dia, conforma una mena de tradició paral·lela i amb freqüència relegada del periodisme industrial.

Mentre que sovint pensem que el compromís polític d'un artista, d'un intel·lectual o d'un militant és l'acte sobirà d'una consciència clara que té la capacitat de vincular-se, per decisió pròpia, a una realitat que li és exterior, fet que reforça la llunyania respecte del món, Garcés (2013) defensa el compromís com «la disposición de dejarse comprometer, a ser puestos en un compromiso por un problema no previsto que nos asalta y nos interpela» (p. 64). «Nos encontramos implicados en una situación que nos excede y que nos exige, finalmente, que tomemos una posición.

Tomar una posición no es sólo tomar partido (a favor o en contra) ni emitir un juicio (me gusta, no me gusta). Es tener que inventar una respuesta que no tenemos y que, sea cuál sea, no nos dejará iguales» (p. 64-65). Per això, tot compromís veritable és una transformació. Tal com afirma Angulo Egea (2013):

El cronista desde el inicio nos dice: este soy yo, mirando, con mis obsesiones, mis prejuicios, mis limitaciones, mi identidad, mi sexualidad; y escojo esta parcela que acoto conscientemente porque sé que es la única forma que tengo de llegar a vislumbrar algo de verdad; el único medio de interpretar con cierta propiedad esa realidad. Y es esta postura pretendidamente honesta y esa fragmentación de lo real lo que convierte a nuestros ojos una crónica en verdad, en un testimonio sincero. Lo que nos permite confiar en esa palabra, en ese relato sesgado de lo real. (p. 13)

Perquè, com recorda Angulo Egea, tenir una veu no significa jutjar o adoctrinar: «La voz del periodista se presenta como una tabla de salvación. Exageremos, ¿por qué no? [...] El cronista es la voz que nos acerca al *otro* desde la empatía, o la mirada que nos distancia irónicamente» (p. 15). Per això, afirma, «el foco se ha girado hacia lo marginal, hacia el reverso del mundo, sin que ello nos impida dejar de perseguir a la figura extraordinaria, para encontrar al ser humano e intentar descubrir algo esencial en esa persona; algo que nos invada, que nos permita entender y asimilar la genialidad; que nos acerque a esa figura» (p. 17). En el dubte, en el transitar, en l'exploració dels abismes que es volen narrar, és on apareix la mirada i la veu del cronista, assevera Angulo Egea (p. 26), i aleshores no importa reflectir una certa vulnerabilitat, no importa que arrisquem el cos.

La Rebel·lia del Discurs: Arrelar una Comunitat Política

El Pressentiment Núm. 39 (<http://elpressentiment.net/no-39>) d'Espai en Blanc difon una pintada de carrer que resumeix per què ens atrevim a arriscar el cos malgrat tot. La pintada ens etziba: «No tinc forces per rendir-me». I és ben cert que, tal com afirma Zafra (2021), «no hay transformación que no comience con desazón» (p. 24). Haurem de pouar l'abisme. I en el fons d'aquest abisme, deia Pere Casaldàliga (Escribano, 2014), «hi són els braços de Déu i ell t'arreplega». Si les

causes són el que dona sentit a la vida, «la sociedad está obligada a actuar», defensa Zafra (p. 239). Tanmateix, als que viuen la precarietat i les violències els passa sovint «que su voz se agota en el adentro y necesitarían una sociedad con voz, con estructura-voz» (p. 239). Per això ens cal arrelar una comunitat política. Quin paper ens pertoca als periodistes en una societat devastada per violències infinites?

«Certament al primer món hi ha molta manca del sentir, perquè s'ha buscat tenir-ho tot, però no tenir-se», admetia Casaldàliga. Els periodistes hauran d'acompanyar, hauran de compartir. «Con este acompañar me refiero al gesto de sentirnos cerca y a la práctica de hablarnos y escucharnos, importunando la resignación y sin escabullirnos del dolor necesario para pensar y actuar, bajando del tiovivo de la rutina», sosté Zafra (p. 24). Perquè, tal com afirma Borja-Villel (2019), «una sociedad está viva cuando interpreta sus narraciones y se conmueve con ellas» (p. 51). I això, és clar, implica, «un sujeto político activo, capaz de repensar las historias que condicionan el futuro y alterar la fuerza integradora de mitos e ideologías» (p. 51).

Si els periodistes tenen el privilegi de donar sentit al que és simbòlic, també tenen l'obligació de mantenir un posicionament crític, o haurien de tenir-la, afirma Zafra (p. 85). Aquest és el nucli de resistència. «De hecho, el activismo político contemporáneo se nutre y se retroalimenta del contexto artístico e intelectual, por cuanto allí donde hay imaginación y crítica hay necesariamente cuestionamiento y resistencia a formas injustas de poder y privilegios», confirma (p. 85). D'aquesta postura crítica Zafra espera la pregunta incòmoda, malgrat les precarietats que la fan dòcil:

Porque el pensamiento crítico, como la creatividad liberada, parecen recibir el mandato de no quedarse con los efectos catárticos o estéticos del arte viejo, sino actuar para desordenar lo que tranquiliza mientras —paradójicamente— explota la sumisión de las personas. No haría falta para ello maneras creativas que enarboleden banderas de verdad alguna, sino que ayuden a mostrar las formas en que esas verdades están siendo armadas. No haría falta predicamento vacío, luminoso y publicitario que reitere «creatividad», sino favorecer sus condiciones de autonomía y su ejercicio sincero. Haría falta ser, dejar ser, por fin, osadamente libres en lo que creamos. (p. 64)

El que hem estat plantejant en aquestes pàgines quan parlem de circumstància i d'immanència, de crear en rizomesi, de llenguatge dens, de convocar els espectres, de narrar els alteritmes no té res a veure ni amb l'*storytelling* ni amb l'*storydoing* que el màrqueting ha començat a fer anar per perpetuar el consumisme, ara per mitjà d'encontres *dinàmics* i *tangibles* entre marques i consumidors, en què es proclama que «el client és el veritable heroi» per fer-lo participar com a comparsa en campanyes de publicitat i propaganda. El que estem plantejant en aquesta tesi és desbordar els dics de la contenció, és imaginar un periodisme diferent del que ens exigeix segle i mig d'indústria mediàtica. Per això hem d'impugnar el capitalisme, però també posar en dubte les inèrcies que ens duen a cometre els seus mateixos errors.

No ens podem permetre, un cop hem descrit com el capitalisme de la contenció assimila els imaginaris simbòlics dissidents a partir d'aquesta idea irrevocable del *real*, acceptar aquest mateix imaginari sense dissidència, sense bellugar-nos de la cadira ansiosament. Una de les potències del *punk* primigeni va ser, precisament, reapropiar-se del cinisme de l'hegemonia amb expressions que capgiraven el sentit dels seus lemes —«God Save the Queen», cridaven. I quan ho feien no podíem evitar somriure—. És sorprenent que autors aparentment crítics de l'acceleracionisme, com Williams i Srnicek (2019), constantment incorporin la idea de *domini* sense posar-la en dubte, que la vinculin al terme *control*, encara que sigui per referir-se al *control popular*, i que la confonguin amb *govern*. Un govern no té per què assumir les lògiques de dominació i control. Un govern pot implicar lògiques de solidaritat o cooperació, tal com els hi retreu Antonio Negri al mateix llibre.

És curiós que aquests autors vulguin construir una nova dominació bastint una *estructura intel·lectual* que s'assembla a la de la Mont Pelerin Society neoliberal, per crear una *visió del que és bo*, sense definir què és bo i què implica. Assumeixen, a més, que hauran de crear nous mitjans de comunicació per continuar reproduint la dominació (p. 45), sense entendre que, precisament perquè els mitjans de comunicació han estat l'altaveu d'una ideologia dominant, els ha desactivat per transformar. No han entès encara que la funció fa l'òrgan? Que les infraestructures mediàtiques, com les de la IA, són *ad origine* aparells corromputs per la indústria que difonen tota mena de discriminacions? Ens cal desbordar, i això implica pensar-ho tot de bell nou.

Aixecar àgores periodístiques implica desprendre's d'una vegada per totes del materialisme que infecta el capitalisme, però també certes dissidències polítiques, i que proclama que l'ànima humana pren cos només en el treball. L'ànima humana pren cos en l'amor, que és immanència i alteritat. No podem pensar encara ara el periodisme com un treball de producció discursiva industrial, sinó com una labor mediatra, generadora de sentit i de vincles. Només des d'aquí podem imaginar la disciplina deslliurada del pes del capitalisme i de la contenció. En aquesta tesi defensem que el que dignifica la nostra labor no és el treball, sinó la cultura. La cultura defineix com transitem el món altre, defineix la nostra comesa hermenèutica del món altre, com a individus i com a comunitat. Només una part d'aquesta comesa es *materialitza* en forma de treball, entès com l'intercanvi de temps i força en un sistema econòmic específicament neoliberal. Si el periodisme no sap narrar la complexitat d'aquesta comesa, haurà fallat com a *mèdium*, com a generador de sentit; haurà fallat a la construcció simbòlica de les comunitats polítiques que hem de bastir.

Garcés (2017) afirma que «declarar-nos insubmisos a la ideologia pòstuma» (p. 29) ha de ser la tasca principal del pensament crític avui. Per això, ella proposa rescatar els ideals il·lustrats molt abans que la seva herència, la catàstrofe del projecte de modernització d'Europa, els corrompés. Abans de fer-ho, afirma Garcés, cal no oblidar, com sí que va fer la postmodernitat, «la distinció entre morir i matar, entre la finitud i l'extermini, entre la caducitat i l'assassinat» (p. 28). «Com Baudrillard intuïa, el simulacre va ocultar el crim. Ens va impedir, així, pensar que la mort que avui acceptem com l'horitzó passat i futur del nostre temps no és l'horitzó de la nostra condició moral sinó el de la nostra vocació assassina. És el crim. És l'assassinat» (p. 28). Garcés ens obliga a recordar que «no ens estem extingint, sinó que ens estan assassinant, encara que sigui selectivament» i que «el temps de l'extinció no és el mateix que el de l'extermini, com tampoc no són el mateix morir i matar» (p. 28). D'aquesta convicció neix la força del desbordament.

Per això Zafra (2017) reclama que, en un món que exposa el fracàs i l'èxit amb crueltat, ens atrevim a dir «no»: «Si entonces alguien se dice a sí mismo “no”, que no puede, que no quiere, me parece que la cosa cambia. Porque este aparente fracaso frente al mundo podría ser una oportunidad de triunfo íntimo, al reconocer que necesitamos

abandonarnos al tiempo vacío, al aburrimiento que nos permite salir del flujo del malestar y pasar de la queja a la conciencia, de la deriva a la concentración» (p. 57). «En mi hambre mando yo», li va dir el jornalier al cacic i, llançant la moneda a terra, li va rebutjar l'oprobri. Llegendes o no, ho explica Salvador de Madariaga, diplomàtic i ministre de la Segona República, al llibre *España* (1931/1979). «Los pobres que han leído no siempre pueden fingir que no acumulan rencor» (p. 58), escriu Zafra. I, tanmateix, aquest «no» té conseqüències: el rebuig, la invisibilitat, la pobresa... Com ens en deslliurarem? Rosler (2013) proposa que inventem noves pràctiques comunitàries:

[...] esto es, ocupar el espacio, ocupar la imaginación social y política de una forma análoga a aquella en la cual movimientos anteriores radicalizaron los reclamos de *libertad*, *república* e *igualdad* convirtiéndolos en proclamas por la *emancipación*, la *democracia* y la *justicia*. Florida dice “gentrifiquemos”; nosotros decimos “ocupemos”. (p. 216)

A partir del teatre èpic de Brecht i del teatre de la crueltat d'Artaud, contra la passivitat de la contemplació, en què «el espectador permanece ante una apariencia, ignorando por el proceso de producción de esa apariencia o la realidad que ella recubre» (p. 10), Rancière (2010) també exigeix *actuar* per substituir «la comunidad democrática e ignorante» per una altra comunitat, «resumida en otra performance de los cuerpos» (p. 11); una comunitat «como presencia de sí, opuesta a la distancia de la representación» (p. 12). «El teatro es una asamblea en la que la gente del pueblo toma conciencia de su situación y discute sus intereses, dice Brecht siguiendo a Piscator. Es el ritual purificador, afirma Artaud» (p. 12), arriba a afirmar Rancière.

Segons l'autor, ens cal renunciar al concepte de consens, perquè condueix les comunitats polítiques a transformar-se en comunitats ètiques, en què tot està suposadament quantificat i on el vincle social respon només com a caritat. Per això, Rancière (2011) reclama «una comunidad política» que estigui «estructuralmente dividida, no sólo dividida en grupos de intereses o de opiniones, sino dividida respecto de sí misma (p. 140). «Un pueblo político no es nunca lo mismo que la suma de la población. Es siempre una forma de simbolización complementaria respecto de cualquier recuento posible de la población y de sus partes» (p. 140). En aquesta tesi sostenim que, igual que el teatre,

les noves àgores del periodisme han de tenir cura d'aquestes comunitats emancipades, que han pres possessió de les energies pròpies. Aquesta mediació «auto-evanescente» (p. 15) de què parla Rancière per al teatre, és també la del periodisme i és, també, «la lógica misma de la relación pedagógica: en ésta, el papel atribuido al maestro consiste en suprimir la distancia entre su saber y la ignorancia del ignorante» (p. 15). Rancière confirma que:

La emancipación, por su parte, comienza cuando se cuestiona de nuevo la oposición entre mirar y actuar, cuando se comprende que las evidencias que estructuran de esa manera las relaciones mismas del decir, el ver y el hacer pertenecen a la estructura de la dominación y de la sujeción. Comienza cuando se comprende que mirar es también una acción que confirma o que transforma esa distribución de las posiciones. El espectador también actúa, como el alumno o como el docto. Selecciona, compara, interpreta. Liga lo que ve con muchas otras cosas que ha visto en otros escenarios, en otro tipo de lugares. Compone su propio poema con los elementos del poema que tiene delante. (p. 19)

Arrelar una comunitat política és el que van fer Gayà Morlà i Seró Moreno (2020) amb l'encàrrec del Museu Marítim de Barcelona (MMB) perquè coordinessin un projecte sobre dones i mar que va acabar batejat com a Dona'm la Mar. «Què hi podíem fer? Nosaltres no som artistes i, a les Drassanes Reials, la seu del MMB, l'any 2017 només hi trobàvem vaixells. Pocs homes i cap dona» (p. 5), confessen en el pròleg del llibre que en va resultar. En el dubte de les dues periodistes per incorporar les dones al museu, quan no hi tenien cap presència, va arrelar una comunitat que continua viva: no hi ha sirenes, sinó capitanes, biòlogues, pescadores, armadores, oceanògrafes, patrones i tantes altres dones de la mar. I com s'ho van fer? Com les Guerrilla Girls, aquelles artistes que es dedicaven a boicotejar les presentacions d'exposicions del museu franquícia per denunciar el patriarcat en l'art. «Més que unes màscares de goril·la, vam necessitar unes ulleres liles, un mòbil a la mà i els llibres de les mestres feministes» (p. 5), admeten ambdues.

Aviat va córrer la veu: o bé una companya els havia fet arribar la informació i els nostres telèfons o bé ho veien a Twitter. «Busqueu dones de mar?», era la pregunta que ens va començar

a arribar per WhatsApp quan vam fer la crida a través de les xarxes. Venia de números desconeguts amb fotos de perfil de postes de sol o de dones soles que s'havien fotografiat a contrallum en unes mars en calma. Moltes no sabien ni on ni quan ni per què reclutàvem dones que s'haguessin fet a la mar. Però hi volien ser. Els dèiem que buscàvem marineres, activistes, biòlogues marines, pescadores... «Dones que lluiten en silenci per ser part de l'univers aquàtic», escrivíem nosaltres des de la ignorància terrestre, assegudes en una cadira, a terra. Elles: qui sabia que no podia venir al museu enviava telèfons d'altres companyes. A vegades, quan trucaven ens deien que estaven embarcades i que no tocarien terra en els següents tres, quatre mesos. De fons, se sentia el soroll del motor del vaixell. (2020, p. 9)

A més del llibre, Dona'm la Mar van ser cinc taules rodones, espais de trobada actius en què van implicar-se més d'una cinquantena de dones de mar; va ser un informe, que es va presentar el 2019, i que recollia tots els mestratges de l'etnografia en el periodisme i reclamava capgirar el relat del MMB per incorporar-hi la perspectiva de gènere. «La xarxa es teixia sola i nosaltres anàvem preparant les preguntes, unes preguntes que ens acabarien explicant una altra història de la mar: més real, més de tothom i, sobretot, menys heroica» (p. 11), admeten ambdues autores, que alhora recorden que les dones els van demanar que expliquessin el relat de la mar «des de la quotidianitat del que els passava» (p. 15). «En cap cas pretén ser la història. És un regal que ens han fet elles i que ens permet apropar-nos a un món doblement invisible: el del mar, i les dones que l'habiten» (p. 17), conclouen.

A la web del projecte, Gayà Morlà i Seró Moreno (2018) defensen que narrar és una acció política com ho és viure. Narrar amb perspectiva de gènere, com ho fan elles, «suposa generar un coneixement que qüestiona la versió oficial». Aquest coneixement compartit, que s'encarna en uns ritus, en un *habitus*, «ens marca com vivim» i com hem viscut fins aleshores, «configura l'imaginari simbòlic de nosaltres com a col·lectivitat, com a comunitat i com a individus». Per això, recorden que narrar és «assumir un compromís polític». És també «una opció política» per denunciar les desigualtats i la subordinació: implica crear de bell nou l'agenda de temes que expliquen la vida, impulsar «narratives de la possibilitat, del canvi». «Narrar la perifèria, fugir del

centre de poder i anar cap als marges i buscar els subjectes que viuen als marges. Narrar el context», continuen. I conclouen que és necessari «ser capaços d'entendre que qui narra forma part ja de la recerca i de la narració posterior».

Hem de tractar cada ésser humà com a sagrat convocant les interseccions que posen en dubte els privilegis. El principi d'amor és aleshores un principi de justícia, d'una justícia derridaniana (Derrida, 1995a, p. 12). Simone Weil (1949/1996) a *Echar Raíces* assegurava que la modernitat havia acabat per «desalmar» el món, i per això va buscar en la vida íntima un espai que no fos colonitzat per la propaganda. L'autora entenia la democràcia com un conjunt de procediments per a la presa de decisions, i no com un procés inacabat de distribució del poder. És per això que es va entestar a replantejar la noció de finalitat col·lectiva, és a dir, com donar inspiració a un poble. Que aquest debat hagi pràcticament desaparegut del pensament polític té a veure, tal com assenyala Weil, amb un *desarrelament*, en què els vincles han estat subordinats al mercat, en què els éssers humans, travessats per precarietats de tota mena, ja no són capaços de narrar-se, de donar compte d'ells mateixos. I per narrar-se, afirmava Weil, abans cal reconèixer els deures propis, que donaran com a conseqüència uns drets. Simone Weil reclamava que ens arreléssim i ens ensenyava a fer-ho; traçava les causes del nostre desarrelament i afirmava que hi ha desarrelament sempre que hi ha conquesta (p. 51).

«Echar raíces quizá sea la necesidad más importante e ignorada del alma humana. [...] Un ser humano tiene una raíz en virtud de su participación real, activa y natural en la existencia de una colectividad que conserva vivos ciertos tesoros del pasado y ciertos presentimientos de futuro» (p. 51), afirma Weil. Però podem arrelar una comunitat política quan naveguem a la deriva? Sí, si ens coimpliquem i ens exposem, ens diu Garcés (2013). El periodisme és una disciplina de l'arrelament, entortolliga les nostres arrels rizomàtiques. Què és l'exploració dels abismes sinó un entortolligament de les paraules en l'acció? El periodisme fila la fe en el món altre. Les seves arrels pegen d'un buit, però són. Si Deleuze i Guattari (1980/2010) van assegurar que en la nova era tecnohidràulica hauríem d'abandonar les praderies cultivades del món modern i aprendre a viure en rizoma com l'herba que neix als camps d'arròs, nosaltres afirmem que hi ha arbres que creixen, també, com les males herbes. No neixen les figueres a qualsevol banda?

5. L'ÚLTIMA OBERTURA

A TALL DE TANCAMENT

5.1 Esperança i Vida: la Llarga Espera del Llop

Quan Fan Hui va haver d'enfrontar-se a AlphaGo, una versió digital del tradicional i molt popular joc de taula asiàtic Go, no se sentia segur de si mateix, però sí que se sentia més lleuger. Hui explica en el documental que narra el naixement d'AlphaGo (Kohs, 2017) que, quan et trobes davant de la màquina, és com trobar-te davant d'un mirall: al principi no vols mirar-lo directament, perquè no vols pensar que tu ets allò que et mira, però després has de mirar de cara el mirall i acceptar que tu ets allò. Aquesta tesi ha estat en moltes ocasions una mena de mirall. I no només la tesi ha estat un mirall, també ho ha estat el nostre objecte d'estudi dins d'aquest mirall negre de què hem parlat. I com va haver de fer Hui, hem hagut d'aprendre a acceptar-nos i a acceptar que juguem, no per a algú altre, sinó per a nosaltres mateixos. Només quan juguem per a nosaltres mateixos som capaços de tenir l'actitud d'espera per entendre el món altre. És una actitud d'espera del pensament. Hui ho compara amb la llarga espera del llop a la neu, en què la següent jugada desencadenarà la caça, la caça del pensament. Aquesta espera, Hui diu que és una esperança, l'esperança que caçaràs alguna cosa que et servirà. Tal com diu Steiner (2001), tenir esperança és un acte de parla, una formació de comunicació, interior o exterior. Aquesta tesi és una esperança perquè és un acte de parla. Més enllà del mirall negre, el que hi ha és l'esperança d'una vida vivible, com escriu Garcés (2017).

Al començament d'aquest llarg camí ens vam marcar l'objectiu de traçar i descriure una proposta de desbordament per al periodisme en el context del que hem batejat com a comunicació blob i capitalisme de la contenció. Érem conscients que per aconseguir-ho necessitaríem bastir una proposta conceptual i crítica que ens permetés, així mateix, identificar i *emparaular* les característiques d'aquesta comunicació blob i d'aquest capitalisme de la contenció en el que hem anomenat l'era del despotisme tecnohidràulic. Al final d'aquest recorregut creiem que hem demostrat a bastament que sí que era necessari descriure una nova forma de comunicació emergent, però ja hegemònica, que ha superat la comunicació de xarxes que fins ara havia estat el paradigma dominant. De fet, aquest model de comunicació reticular encara és l'objecte d'estudi prioritari per a una acadèmia que necessitem que vagi més enllà

d'aquest marc i presti atenció a la nova escala de control i dominació que ens conté per mitjà de la comunicació i la cultura.

Com hem demostrat al llarg d'aquestes pàgines, hi ha dues classes dominants que es disputen l'hegemonia del planeta com mai. D'una banda, la burgesia clàssica, que encara apel·la a la modernitat, al positivisme i l'objectivisme científic i té la voluntat de construir un nou ordre sota l'estat nació i les seves institucions, entre les quals hi ha els mitjans de comunicació. La seva matriu narrativa es basa en el «temps vulgar», la simulació global, un metarelat realista ingenu i un individualisme desfermat. Per altra banda, hi ha els gurús tecnològics del Silicon Valley Global, que han assumit el relativisme científic per contenir el caos per mitjà d'un temps sense procés, una hipersimulació infinita, un orbe algorítmic i un egotisme mercurial. Hem sostingut en aquestes pàgines que aquesta nova classe dominant emergent, potser encara més cruel que l'anterior, és la que està guanyant l'hegemonia.

El despotisme tecnohidràulic és la infraestructura política i econòmica que sosté aquest Silicon Valley Global sobre el capitalisme de la contenció i la comunicació blob. El despotisme tecnohidràulic s'inspira en l'antiga tradició hidràulica oriental i la fusiona amb un neoliberalisme anarcocapitalista per bastir el seu control. Sobre la base d'una permacrisi que obliga a una mobilització constant, el despotisme tecnohidràulic basa la seva violència en el precariat com a nova forma de treball basada en els relleus, la temporalitat i la descentralització; en el cognitariat com la classe que fa possible la intensificació de la producció de continguts; i en la plataforma com l'aparell discursiu que permet interaccions vicàries a escala global i infinita. El fruit d'aquesta nova escala de dominació del despotisme tecnohidràulic cristal·litza en el capitalisme de la contenció, que sofistica la vigilància fins a superar-la, i que completa la contenció de la contingència, la tirania de les eleccions i el segrest de l'esdeveniment. Tot aquest dispositiu ideològic s'encarna en una cultura de la contenció i la comunicació blob, que hem definit com l'arquitectura comunicativa de l'algoritme, la intel·ligència artificial i la plataforma que se sosté sobre un orbe algorítmic. Tots els processos de la comunicació humana estan engabiats en una mena de malla mercurial que ens embolcalla i aïlla, que promou interaccions vicàries i narratives autoreferencials, basada en les recompenses i les gratificacions i que deshumanitza els éssers humans i allunya la tecnologia del seu abast, de tal forma que no ens en podem apropiat.

És per això que considerem imprescindible desbordar els dics de la contenció i de la malla mercurial de la comunicació blob, proposant una nova forma de comunicació des de les heterodòxies, que permeti alliberar un periodisme-altre capaç de confrontar aquesta nova classe dominant i la seva matriu narrativa. Els mitjans de comunicació, que eren i encara són la institució discursiva de la burgesia i dels estats nació, no disposen d'eines ni capacitat per combatre aquesta nova escala de dominació, perquè han reduït el periodisme a una mena de pràctica industrial obsoleta que només respon als interessos d'unes classes dominants en declivi. El periodisme no només s'ha d'emancipar del nou ordre caòtic de la contenció, sinó també de les urpes del model burgès clàssic i industrial que el va engendrar. El periodisme ha de matar el pare i l'avi alhora.

Aquesta nova forma de comunicació, que en aquestes pàgines hem batejat com a comunicació d'espiral, es fonamenta en un temps com a procés, en el món altre que reconeix la diferència i la incertesa com a ferments en lloc d'obstacles, en les narracions com a vehicles dels relats i en les mediacions com la condició elementalment humana de la comunicació. La comunicació d'espiral és *praxis* i *lexis*, llenguatge en acció i acció del llenguatge, imprescindible per a una vida política. Aquesta comunicació d'espiral només es pot invocar des de les heterodòxies culturals, és a dir, des dels marges, des de l'evanescència i la incertesa, des de l'inacabament, des de la repolitització de l'art i dels discursos i des de l'estetització de la revolta. Per bé que hem descrit el desbordament partint del llegat del marxisme, l'hem desvinculat del materialisme més ortodox i els seus llenguatges, amb conceptes com *estructura*, *autonomia*, *sistema* i *revolució* en tant que esdeveniment epifenòmic, i l'hem acostat a les tesis llibertàries. El desbordament és una força que emergeix incontrolable i imparable, però que no és una ruptura sobtada de l'ordre establert, sinó la continuïtat d'un caos emergent, el de la revolta permanent i silenciosa que no es pot aturar, que és immanent.

Sobre la comunicació d'espiral i les heterodòxies culturals, proposem un periodisme-altre, alliberat de la contenció i la comunicació blob, però també de les lògiques modernes de la burgesia clàssica que se'l va apropiat en la seva concepció. Aquest periodisme-altre entén el temps com un procés, en què podem desenterrar els espectres del món altre, invocant-les en un present que sí que fa de juntura entre passat i

futur, entre memòria i imaginació, de tal manera que sí que ens el podem apropiari. És un temps de la immanència, més que de la transcendència, perquè no concep ni principis ni finals, sinó només un camí que hem de recórrer tots plegats acceptant les nostres diferències. Aquesta immanència permet canvis sense ruptura i ens capacita per a la reparació individual i comunitària. Un periodisme de la immanència és un periodisme que entén la seva labor com un procés inacabat que es completa en comunitat.

En aquest temps circular, el periodisme només pot pensar el nou espai del món altre a través de circumstàncies, i no pas per mitjà de narracions d'esdeveniment epifenòmic que responen a un paradigma realista ingenu que en aquesta tesi hem demostrat que està superat i a més no compartim, perquè pressuposa que hi ha una realitat preexistent que pot ser narrada de manera objectiva, una fal·làcia que hem mirat de desmuntar, i que el relativisme algorítmic ha deixat en evidència. La circumstància, doncs, ja no respon a les lògiques de ruptura i sorpresa d'aquest esdeveniment, sinó a l'esglai i la continuïtat d'una comunitat que, per mitjà de moments significatius, construeix ocasions de transformació i canvi. Això significa abandonar la idea que el periodisme ha de narrar els esdeveniments a través de fets empírics o socials. Hem defensat en aquestes pàgines que el periodisme, de fet, hauria de ser un periodisme de l'adveniment, és a dir, capaç d'intuir i revelar el que està per venir. Aquesta tasca mediatra només pot fer-se reconeixent l'alteritat.

Per això, hem explicat que el periodisme només podrà desbordar el despotisme tecnohidràulic si abandona el marc del realisme, sigui ingenu o fenomenològic. El concepte de veritat única i irrevocable, que va ser útil al món modern burgès per bastir la seva hegemonia, ja no és eficaç per narrar el món en comú. Tampoc ho és la versemblança del realisme fenomenològic que tan eficaç va ser per desmuntar l'objectivisme positivista. En l'escenari del relativisme algorítmic, hem de poder combatre la contenció de la comunicació blob per mitjà d'una veritat alterítmica i d'un pacte de l'alteritat, és a dir, que allò que el periodista narra no és a la representació del món, sinó la relació que manté amb el món altre i que s'hi fusiona. Aquesta veritat alterítmica convoca un humanisme que confronta la veritat algorítmica, perquè exigeix una aliança d'aprenents que converteix la incertesa en una aliada, i no en una condemna.

Aquesta veritat alterítmica només és possible des d'un periodisme que es funda en el dubte, i no en les certeses. Proposem abandonar el concepte de mimesi del realisme fenomenològic, que va discutir eficaçment la simulació global d'arrel realista ingènua, pel nou concepte de rizomesi, que és una possibilitat de coneixement que sí que pot combatre la hipersimulació. La rizomesi és la manera de presentar, més que de representar, la relació amb el món altre, i que dona com a resultat una creació que ja no s'assembla al *referent*, perquè no ho pretén de cap manera. La rizomesi narra i crea vincles, i no fets. Per això, però, cal que els periodistes convoquin un *pensament dens*, és a dir, que explorin el món altre amb una *mirada densa* i *reflexiva* per fomentar una *lectura densa*. Els periodistes abandonen, així, l'autoria moderna que s'erigeix sobre un pedestal, per convertir-se en agents de transformació i canvi, que ajuden a narrar la relació que mantenim amb aquest món altre i, per tant, a modificar-la.

En l'actual context tecnohidràulic, l'algoritme permet els programadors ordenar el caos per predir-lo. En canvi, el periodisme que defensem en aquesta tesi és un periodisme alterítmic, és a dir, que permet copsar el caos per mitjà del caos. Voler *ser altre* sempre implica una alteració de l'ego i, per tant, un discórrer, un discurs. Resseguir els alteritmes, en conseqüència, és descriure els canvis que es donen quan pensem en el nosaltres. El periodisme és alterítmic, perquè ressegueix les alteracions a través dels alteritmes, endevina el que està per venir, *preveu* més que no pas *prediu*. Sobre aquesta previsió el periodisme pot sostenir un ecosistema, una comunitat política, que aprèn a viure vivint, transitant els seus propis discursos i narracions. Per fer-ho, el periodista s'ha de saber ignorant, i no sabedor de totes les certeses. Aquesta actitud és la que li permet ensenyar les comunitats de què forma part, unes comunitats que hauran d'aprendre a aprendre. Aprendre a aprendre és donar compte d'un mateix, i això només és possible en el llenguatge i en l'acció, és a dir, reconeixent la vida com una acció política. Cal que el periodisme arreli una comunitat política.

5.2 L'Error Fèril, la Jugada d'un Déu

El campió mundial d'escacs Garri Kaspàrov, el primer home que es va enfrontar amb un robot, programat per IBM, va dir que un bon humà —només un *bon* humà— i una màquina serien una combinació perfecta. Kapuściński també va deixar escrit que només una bona persona podia

ser una bona periodista. Per això en aquesta tesi, pensant de quina manera combatre l'algoritme, hem intentat d'alguna manera ser més humans, ser millors. I com afirmava el dissenyador en cap d'AlphaGo Demis Hassabis, potser sí que l'algoritme ens ajuda a ser més humans perquè ens confronta amb el que som, amb el que volem ser i amb el que hem estat alhora. Aquestes darreres pàgines les hem pensat com una obertura, és a dir, com la jugada d'escacs que inicia la partida. Com que és la primera és l'última; no n'hi ha hagut cap altra abans i, de moment, no n'hi ha cap altra per davant. És l'última obertura.

Potser aquesta tesi està plena de bones intuïcions, però també, ben segur, d'una bona pila d'errors. Les lliçons més valuoses neixen dels errors. D'això se n'adona Lee Sedol, el millor jugador de Go del món, quan després de Fan Hui s'enfronta a cinc partides amb AlphaGo. Abans, ell entenia el joc com sempre s'havia entès, i com s'ensenyava de generació en generació, durant mil·lennis, com un abastar amb les fitxes el màxim de territori, assegurar petits trossets i comptar de cap. Després de jugar amb AlphaGo, en canvi, la seva humanitat es va expandir; va trobar la raó per la qual juga. Va descobrir que AlphaGo ens permetia saber alguna cosa que no sabem de nosaltres mateixos, i que ell creu que és la bellesa de la humanitat. Una bellesa que es funda en l'error, en la imperfecció. Una imperfecció que és tan imperfecta que ens condueix a fer jugades com les d'un déu. En aquelles cinc partides, Lee Sedol va fer la que es coneix com *la jugada de déu*, una possibilitat entre deu mil. Davant del moviment de Sedol, AlphaGo es va bloquejar i va perdre, perquè les màquines no estan capacitades per comprendre l'error ni per ajudar-se de l'error com ho fan els humans. Gràcies a aquell moviment, AlphaGo va ser capaç de crear un moviment igual d'excel·lent, tant que els programadors creien que s'havia col·lapsat. Gràcies a AlphaGo, Lee Sedol va guanyar durant mesos totes les partides que va disputar. Ser humà és ser conscient d'un error i ser capaç de viure'l. L'error és, segons Gianni Rodari, una obertura des d'on crear, des d'on pensar, des d'on narrar. Sobre els errors d'aquesta tesi, igual que va fer Lee Sedol, trobarem camins per a noves obertures, que seran les últimes.

5.3 Glossari per al Desbordament

Fem un gir més en aquesta helicoide virtuosa que hem anat esbossant. Fem l'última obertura. No volem abandonar aquest treball sense presentar una eina que ajudi a identificar i combatre el terror sense forma de la comunicació blob i del capitalisme de la contenció. Recollim en aquest glossari tots els neologismes que hem emprat per *emparaular* l'actual context cultural i comunicatiu. Volem que tracin un mapa d'esperança per a les reflexions que han de venir.

Concepte	Definició
Àgora	Institució simbòlica en què entenem que caldrà exercir el periodisme per afrontar els reptes de la comunicació blob i el capitalisme de la contenció a partir de comunitats de pràctica. L'àgora ha de ser un un medi on impulsar la trobada radical amb l'altre, on explorar els abismes que ens fan iguals en la diferència, un ecosistema vulnerable i fràgil basat en el suport mutu, en la desobediència i en el desbordament. L'àgora és un ecosistema de cultura i política, de <i>lexis</i> i <i>praxis</i> .
Alteritme	L'alteritme i la seva qualitat es contraposen a l'algoritme i l'algorítmic. La paraula alteritme, en llatí clàssic, es feia servir per designar l'alteració d'un ordre, sigui el ritme del cor o d'un motor. Etimològicament, <i>alterar</i> significa que es <i>torna altre</i> , és a dir, un canvi que transforma i ens busca problemes. Així, si l'algoritme permet els programadors ordenar el caos per predir-lo, en canvi, l'alteritme és tota acció que permet copsar el caos per mitjà del caos. Voler ser altre sempre implica una alteració de l'ego i, per tant, un discórrer, un discurs de l'alteritat.
Capitalisme de la contenció	El capitalisme de la contenció és el sistema econòmic amb què el despotisme tecnohidràulic imposa una escala de control que ens conté amb tota la violència algorítmica. El capitalisme de la contenció basa aquesta dominació sobre el mite de la crisi permanent, sobre el maxiflicte i l'explotació a gran escala de les eleccions tiranitzades i la informercaderia del precariat i el cognitariat.
Circumstància	<i>En el periodisme</i> . La circumstància ha de ser l'espai on complir la funció de mediació del

Concepte	Definició
	periodisme. La circumstància és obertura radical, perquè pot ser esdeveniment fixat i legitimitat per una comunitat o no, però té la potència transformadora de tot el que pot esdevenir-se. La funció del periodisme-altre ha de ser crear circumstàncies que permetin convertir la incertesa en una aliada, compartir veritats en minúscules per mitjà de l'esglai i motivar moments que esdevinguin una ocasió per transformar el món altre. La circumstància es pot cultivar, mentre que l'esdeveniment tan sols ens condemna al que ja hi ha.
Comunicació blob	La comunicació blob és la infraestructura que reté totes les mediacions humanes en una malla o gàbia mercurial sostinguda per algoritmes, que es dediquen a rastrejar els processos de la comunicació per contenir la contingència, tiranitzar les eleccions i segrestar l'esdeveniment simbòlic discursiu. La comunicació blob és l'aparell comunicatiu que sosté el despotisme tecnohidràulic.
Comunicació d'espiral	La comunicació d'espiral és una proposta per entendre la comunicació més enllà dels discs de la contenció algorítmica i allunyada, alhora, dels postulats del realisme objectivista. La comunicació d'espiral entén el temps de la humanitat com a circular, es dona en el món altre, espai de l'alteritat radical, es basteix gràcies a les narracions i només és possible a través de mediacions.
Cultura de la contenció	La cultura de la contenció és el resultat de les coordenades hermenèutiques que s'entrellacen amb la comunicació blob i que sostenen el capitalisme de la contenció en l'era del despotisme tecnohidràulic. Així doncs, la cultura de la contenció es defineix a través d'un temps sense procés, de la hipersimulació, de l'orbe algorítmic i de l'egotisme mercurial.
Contenció de la contingència	La contenció de la contingència és l'acció que engega el capitalisme de la contenció per abocar els éssers humans a la sensació irrevocable de viure una era pòstuma, i que ens impossibilita donar compte de nosaltres mateixos. La ubiqüitat i l'omnipresència dels algoritmes són dos dels aparells que permeten aquesta opressió.

Concepte	Definició
Criptosfera	La criptosfera és la semiosfera del despotisme tecnohidràulic. En ella, les imatges són abismals, perquè es viralitzen de manera fantasmal i reverberen en la malla mercurial. A través de les plataformes, la criptosfera convoca aures <i>distractives</i> que, per mitjà de gratificacions i recompenses, ens aboquen a la fatiga i la depressió. En la criptosfera, els productors de les imatges abismals ja no són professionals, sinó <i>influencers</i> .
Despotisme tecnohidràulic	El despotisme tecnohidràulic és el nou aparell polític de dominació que es disputa l'hegemonia amb les democràcies liberals de la burgesia clàssica. El despotisme tecnohidràulic se sosté sobre dos pilars: la comunicació blob i el capitalisme de la contenció. El despotisme tecnohidràulic ha fusionat el pitjor dels despotismes d'inspiració asiàtica que va descriure Wittfogel i el capitalisme. Fonamenta la seva violència en una mena concreta i nova divisió del treball basada en els relleus, la temporalitat i la descentralització, una intensificació del cultiu desterritorialitzada i una cooperació a gran escala per mitjà de l'orbe algorítmic de la malla mercurial.
Ecologia del dubte	L'ecologia del dubte són totes aquelles accions destinades a sostenir, en el periodisme, la incertesa i el suspens com a ferments per mantenir una actitud desperta davant del món altre. El dubte és el que ens permet narrar-nos sense les corretges de la veritat en majúscula, és l'única i tota actitud que permet una obertura, perquè ens fa habitar en l'espera, en el «què passarà ara?» que inaugura tots els possibles. L'ecologia del dubte reclama que el periodisme sostingui el dubte fins a les últimes conseqüències per mitjà de la rizomesi i del llenguatge dens.
Egotisme mercurial	L'egotisme mercurial és la nova ideologia del capitalisme de la contenció, que ha substituït l'individualisme modern. Aquest egotisme mercurial ha pervertit, com assegura Žižek, l' <i>amour-de-soi</i> —l'amor cap a un mateix— que, segons Rousseau, necessita qualsevol consciència civilitzada. L'ego mercurial és la projecció freda, insípida i despietada de l'individu. L'ego no cerca cap fusió amb la

Concepte	Definició
	col·lectivitat, sinó que s'expressa en la falla corrompuda de Narcís. Així ha nascut una humanitat interconnectada i hipermòbil que, d'ara endavant, s'hibridarà amb els sistemes de la intel·ligència artificial. En la hipersimulació, l'ego s'hi exalta de tal forma que ens obliga a actuar per impuls, amb hedonisme i megalomania. Per això sentim un aïllament extrem que ens aboca a la desconfiança i, finalment, a l'absència d'empatia que deshumanitza i cosifica els altres, motiu pel qual ens hi acabem relacionant amb violència. L'egotisme mercurial ens condueix a refugiar-nos en la fantasia i a buscar l'estímul constant. Aquest aïllament extrem, finalment, ens aboca a l'egosintonia, és a dir, a sentir que no podem canviar res, el que ens obliga a dur un estil de vida parasitari.
Elecció tiranitzada	L'elecció tiranitzada és la conseqüència de la màxima segons la qual a l'ésser humà se l'ha d'obligar a escollir. Avui dia, per tal de mantenir closa la contingència, el capitalisme de la contenció ha propagat com mai el consumisme i ha consumat la tirania de les nostres eleccions. Aquesta màxima no ens dona la possibilitat de fer tot el que podem amb el que tenim, ens incapacita per pensar el nostre propòsit íntim, no serveix per a la transformació o per a l'emancipació de la condició humana, sinó només perquè continuem consumint.
«Escullo Escollir»	El contrari de la tirania de les eleccions és la tautologia «Escullo escollir». Mentre que, en el capitalisme de la contenció, l'hiperconsumisme ens exigeix que siguem nosaltres mateixos en tant que consumim, però no ens reclama cap consciència prèvia, l'«Escullo escollir», en canvi, sí que ens convida a acceptar la nostra condició humana. L'«Escullo escollir» ens reclama explorar la nostra natura efímera i esborradissa mentre fem, encara que això ens dugui sovint a l'abisme.
Excedent electiu	L'excedent electiu és la diferència entre el valor de la informercaderia produïda per les comunitats dins del capitalisme de la contenció en un període de temps determinat i el valor de la part d'aquesta infomercaderia necessària per sostenir el sistema de la contenció.

Concepte	Definició
Gàbia mercurial	La gàbia mercurial és la malla metavèrsica que ha construït la comunicació blob per contenir totes les mediacions humanes per mitjà d'algoritmes.
Hipersimulació	La hipersimulació és l'espai en què els individus som continguts en l'era del despotisme tecnohidràulic. L'última forma d'hipersimulació que els gurús tecnològics han proposat és l'anomenat metavers. Perquè aquesta hipersimulació sigui completa cal que sigui persistent, és a dir, que no s'acabi ni es reiniciï; que tingui una escala massiva i una tecnologia embolcalladora; i que pugui organitzar dins seu una economia digital que la sostingui —la <i>blockchain</i> sembla respondre a aquesta exigència—.
Imatges abismals	En el capitalisme de la contenció, les imatges sobretot ens inquieten, perquè són vives però estan mortes. De la mateixa manera passa amb els textos i els discursos: s'acceleren, se centrifuguen, s'expandeixen i ens impacten, viuen en la viralitat. Les imatges abismals són imatges espectrals, pensades per a la distracció i per al consum.
Immanència	<i>En el periodisme.</i> Fer-se immanent en l'energia de l'univers és donar-se a l'altre acceptant que compartim el mateix flux, però que som ben diferents. Per això no creiem que el periodisme hagi d'engegar cap moviment de transcendència, entesa com a direcció històrica universal, sinó un joc d'immanències. La immanència és un moviment vibratori guiat per un procés incert, canviant, i que invoca el temps circular. La immanència no s'explica per causa-efecte, sinó per un conjunt de possibilitats incomptables. Hi ha, en la immanència, un flux que ens guia i que, d'una manera orgànica, ens ajuda a anticipar el que vindrà. En la immanència no existeix, per tant, la predicció, sinó la previsió.
Llenguatge balmàtic	El periodisme alterítmic convoca sempre un llenguatge balmàtic, ple de silencis, ple de conques, un llenguatge fondo que remet a la immanència, que ens remou subterràniament. Davant de les preguntes que ens imposa el capitalisme de la contenció, és indispensable

Concepte	Definició
	que considerem el periodisme sobretot com una disciplina del sagrament, que és capaç d'invocar els espectres, les ombres; d'explorar els buits. El llenguatge balmàtic és aquell que ens permet explorar aquests silencis.
Maxiflicte	El maxiflicte és la sofisticació del conflicte que, fins ara, els <i>mass media</i> empraven per ordenar el xoc en les societats governades pel capitalisme neoliberal. Amb el risc, el maxiflicte sosté la disrupció del mite de la permacrisi que ens aboca a la incertesa i la precarietat. En el maxiflicte, el conflicte no desapareix mai; ja no és cap motor primigeni que impulsi les crisis cícliques, sinó la natura aniquiladora de tota àgora, que ens manté en l'aïllament permanent. El maxiflicte és el refinament últim del conflicte: si el segon ens duia al capitalisme del desastre, la seva evolució ens duu a un capitalisme del col·lapse.
Novíssims moviments socials	Els nous moviments socials van néixer a la dècada dels seixanta i setanta del segle XX, i van desembocar en els batejats com a nous-nous moviments socials, sorgits a finals dels noranta amb les lluites antiglobalització. A partir de la segona dècada dels dos mil, aquests nous-nous moviments socials han mutat en el que anomenarem novíssims moviments socials, que estan alterats per les lògiques de la cultura digital i reivindiquen, no tant lluites contra les desigualtats de les classes populars, sinó respostes a un malestar sociocultural del nou precariat.
Orbe algorítmic	L'orbe algorítmic és la matèria de què està feta la gàbia mercurial de la comunicació blob. El metarelat que dona sentit a l'orbe algorítmic és el de la permacrisi. El llenguatge que el conforma són els algoritmes. I les imatges abismals esdevenen els elements que donen versemblança a la hipersimulació.
Periodisme de l'adveniment	La nova àgora periodística no hauria d'emprar l'esdeveniment empíric clàssic, sinó noves maneres de convocar el món altre que ens permetin coimplicar-nos amb les comunitats de què formem part. Reivindiquem un periodisme de l'adveniment, és a dir, un periodisme emancipat de les lògiques de la indústria

Concepte	Definició
	mediàtica i de la contenció, que es concentra a cultivar una espera per quan arribi l'inesperat, a narrar el que ha d'arribar, i no el que ja hi ha. Per això, al periodisme de l'adveniment li cal la creació de circumstàncies.
Periodisme fosc	El periodisme fosc és aquell que fa ús de les eines construïdes sobre recursos algorítmics per produir i gestionar continguts digitals per als mitjans de comunicació al servei, no de les audiències, sinó de la recopilació de bases de dades dels usuaris amb finalitats merament comercials.
Periodisme lisèrgic	El periodisme lisèrgic és aquell periodisme emancipador que ha crescut al marge de la indústria. Lisèrgic perquè desborda, perquè va a la cerca de l'experiència al·lucinatòria, a prop de la sinestèsia, de l'escolta profunda i de la creació d'espacialitats i temporalitats alternatives. El periodisme lisèrgic convoca la tradició heterodoxa del periodisme.
Periodista ignorant	El periodisme és una sort d'ensenyament i aprenentatge, en què el mestre és un periodista ignorant, parafrasejant Rancière, que haurà d'ensenyar la resta d'aprenents a comprendre el que també ell està provant de comprendre. El periodisme és una escola d'aprenents sense jerarquies ni apriorismes i els periodistes ignorants són part d'aquesta aliança dels iguals.
Rizomesi	La rizomesi, com a exercici de presentació, i no pas de representació, neix en les circumstàncies i convoca una veritat alterítimica, una veritat en minúscules que sí que podem confrontar a la veritat algorítmica que ens aboca a la incertesa com a condemna. La rizomesi és una potència radicalment oberta del pensament, que s'entrellaça en totes dimensions, desmuntable, alterable, susceptible de ser modificada.
Segrest de l'esdeveniment	En el capitalisme de la contenció, l'esdeveniment ha estat segrestat pel despotisme tecnohidràulic. Si l'esdeveniment s'ha entès com un recurs tan emancipador com institucionalitzador, el periodisme industrial serà el gran constructor d'esdeveniments, els quals,

Concepte	Definició
	de mica en mica, deixaran d'impulsar-nos amb coherència i honestat en el nostre trajecte vital. En l'esdeveniment, doncs, cristal·litzaran un relat i unes narracions del que el poder hegemònic considera veritat i realitat. L'esdeveniment anirà quedant reclus. En l'era del capitalisme de la contenció, el segrest de l'esdeveniment es consuma per obra i gràcia de la intel·ligència artificial.
Temps circular	El periodisme hauria de conjurar un temps circular per transitar la comunicació d'espiral que ens conforma. Aquest temps circular s'arrela en la immanència, no en la transcendència; s'arrela en l'alteritat, no en l'egotisme; s'arrela en el llenguatge, no en les dades; s'arrela en les mediacions, no en les interaccions. El temps circular que proposem per al periodisme fa presents les absències, engega un sagrament amb el món altre per mitjà de narracions. El temps circular que suggerim pel periodisme ens exigeix confluïr, ser juntura entre l'absent i el present i ens exigeix concebre'l com a procés.
Temps sense procés	El temps sense procés és el temps de la contenció: no s'esgota, no fa concessions, només serveix per a la privatització, l'apatia i el fàstic. El capitalisme de la contenció ha acabat posseint el <i>present continu</i> i ens impedeix construir cap ocasió, cap possibilitat, perquè ens obliga a concebre el passat i el futur com a antagònics, i no com una confluència d'energies en transformació en aquest mateix aquí i ara.
Veritat alterítmica	El periodisme hauria de convocar una veritat alterítmica, és a dir, una veritat en minúscules que no busca representar una mirada subjectiva sobre els fets socials, sinó que vol expressar la relació amb el món altre, els buits i les absències d'aquest món altre. D'aquesta manera, la veritat alterítmica s'emancipa del pacte de versemblança del realisme fenomenològic —i desmunta el realisme ingenu—, perquè proposa un pacte d'alteritat, és a dir, que allò que el periodista narra és la relació que manté amb el món altre i que s'hi fusiona.

6. BIBLIOGRAFIA

6.1 Bibliografia Teòrica

- Acevedo, C.; Campabadal, P.; Colectivo Todoazen; Costa, J.; Echevarría, I.; Fernández-Savater, A.; García Aristegui, D.; García Rubio, I.; Gopegui, B.; Lenore, V.; León, C.; López, I.; Martínez, G.; Minchinela, R.; Muñoz, P.; Nanclares, S.; Otero, M.; Torné, G. i Zapata, G. (2012). *CT o la Cultura de la Transición. Crítica a 35 Años de Cultura Española*. Penguin Random House.
- Adorno, T. W i Horkheimer M. (1998). *Dialéctica de la Ilustración*. Editorial Trotta. (Treball original publicat el 1969)
- Agustí d'Hipona (2007). *Confessions*. Edicions Proa. (Obra original del ca. 397)
- Almond, G. i Verba, S. (1963). *The Civic Culture. Political Attitudes and Democracy in Five nations*. Princeton University Press.
- Ardenne, P. (2006). *Un Arte Contextual*. Cendeac.
- Arendt, H. (2005). *La Condición Humana*. Ediciones Paidós. (Treball original publicat el 1958)
- Aristòtil. (1974). *Poética* (Ed. i Trad. Valentín García Yebra). Editorial Gredos. (Obra original del ca. 335 aC)
- Aristòtil. (1994). *Metafísica*. Editorial Gredos. (Obra original del ca. 335 aC)
- Badiou, A. (1999). *El Ser y el Acontecimiento*. Ediciones Manantial. (Treball original publicat el 1988)
- Bakhtín, M. (1985). *Estética de la Creación Verbal*. Siglo XXI. (Treball original publicat el 1929)
- Barthes, R. (1990). *La Cámara Lúcida. Nota sobre la Fotografía*. Ediciones Paidós. (Treball original publicat el 1980)
- Barthes, R. (1994). *El Susurro del Lenguaje. Más Allá de la Palabra y de la Escritura*. Ediciones Paidós. (Treball original publicat el 1984)
- Barthes, R. (1999). *Mitologías*. Siglo XXI. (Treball original publicat el 1957)
- Barry, B. (1988). *Sociologists, Economists and Democracy*. University of Chicago Press. (Treball original publicat el 1970)
- Bassols, M i Torrent, A. M. (1997). *Models Textuals*. Eumo.

- Bateson, G. (1998). *Pasos hacia una Ecología de la Mente*. Editorial Lohlé-Lumen. (Treball original publicat el 1972)
- Bateson, G. (2002). *Espíritu y Naturaleza*. Amorrortu editores. (Treball original publicat el 1979)
- Baudrillard, J. (1978). *Cultura y Simulacro*. Editorial Kairós.
- Baudrillard, J. (2009). *La Sociedad de Consumo. Sus Mitos y sus Estructuras*. Siglo XXI. (Treball original publicat el 1970)
- Bauman, Z. (2002). *Modernidad Líquida*. Fondo de Cultura Económica.
- Beck, U. (1998). *La Sociedad del Riesgo. Hacia una Nueva Modernidad*. Ediciones Paidós. (Treball original publicat el 1986)
- Bellemare, M. L. (2020). *Techno-Capitalist-Feudalism*. Blacksatint Publications Ltd.
- Benjamin, W. (2008). *Tesis sobre la Historia y Otros Fragmentos*. Editorial Itaca. (Treball original publicat el 1940)
- Benjamin, W. (2008). *El Narrador*. Ediciones Metales Pesados. (Treball original publicat el 1936)
- Berardi, F. (2019b). *Futurabilidad. La Era de la Impotencia y el Horizonte de la Posibilidad*. Caja Negra Editora.
- Berardi, F. (2003). *La Fábrica de la Infelicidad*. Traficantes de sueños.
- Berger, P. L.; Luckmann T. (2003). *La Construcción Social de la Realidad*. Amorrortu editores. (Treball original publicat el 1966)
- Berger, P. L. i Luckmann T. (1997). *Modernidad, Pluralismo y Crisis de Sentido*. Ediciones Paidós.
- Bergson, H. (2006). *Materia y Memoria*. Editorial Cactus. (Treball original publicat el 1896)
- Berrio, J. (2009). *La Cultura i les seves Mediacions*. UAB.
- Bishop, C. (Ed.) (2006). *Participation*. The MIT Press.
- Bolter, J. D. i Grusin, R. (2000). *Remediation: Understanding New Media*. The MIT Press.
- Borja-Villel, M. (2019). *Campos Magnéticos. Escritos de Arte y Política*. Arcàdia.
- Borrat, H. (1989). *El Periódico, Actor Político*. Editorial Gustavo Gili.
- Bourdieu, P. (2001). *¿Qué Significa Hablar?* Ediciones Akal.
- Bourriaud, N. (2008). *Estética Relacional*. Adriana Hidalgo Editora.
- Blanchot, M. (2008). *La Conversación Infinita*. Arena Libros. (Treball original publicat el 1969)

- Brecht, B. (2004). *Escritos sobre Teatro*. Alba Editorial. (Treball original publicat entre el 1933 i el 1947)
- Blumer, H. (1982). *El Interaccionismo Simbólico: Perspectiva y Método*. Hora. (Treball original publicat el 1969)
- Brea, J. L. (2010). *Las Tres Eras de la Imagen*. Ediciones Akal.
- Bunge, M. (1985) *Realismo y Relativismo*. Alianza Editorial.
- Burguet, F. (2004). *Les Trampes dels Periodistes*. Edicions 62.
- Cagé, J. (2015). *Salvar los Medios de Comunicación*. Anagrama.
- Carrillo, N. (2013). *El Periodismo Volátil, ¿Cómo Atrapar la Información Política que se nos Escapa?* Editorial UOC.
- Casasús, J. M. (1996). *Periodisme Català que Ha Fet Història*. Proa.
- Casasús, J. M., i Núñez Ladeveze, L. (1991). *Estilo y Géneros Periodísticos*. Ariel.
- Cassirer, E. (1993). *Antropología Filosófica. Introducción a una Filosofía de la Cultura*. Fondo de Cultura Económica. (Treball original publicat el 1944)
- Castells, M. (2006). *La Sociedad Red: una Visión Global*. Alianza Editorial.
- Castells, M. (2017). *La Era de la Información: La Sociedad Red, Vol. 1*. Alianza Editorial. (Treball original publicat el 1996)
- Chillón, A. (2014). *La Palabra Facticia. Literatura, Periodismo y Comunicación*. Aldea Global.
- Claramonte, J. (2010). *La República de los Fines*. Cendeac.
- Crawford, K. (2021). *Atlas of AI. Power, Politics, and the Planetary Costs of Artificial Intelligence*. Yale University Press.
- Costa, J. (2018). *Cómo Acabar con la Contracultura*. Taurus.
- Couldry, N. (2021). *Els Mitjans. Per què Són Importants*. Edicions Saldonar.
- Debray, R. (1994). *Vida y Muerte de la Imagen*. Ediciones Paidós.
- Debord, G. (1999). *La Sociedad del Espectáculo*. Pre-Textos. (Treball original publicat el 1967)
- De Certeau, M. (1999). *La Cultura en Plural*. Ediciones Nueva Visión.
- De Certeau, M. (2000). *La Invención de lo Cotidiano. I. Artes de Hacer*. Universidad Iberoamericana.
- Deleuze, G. (1989). *Lógica del Sentido*. Ediciones Paidós. (Treball original publicat el 1969).
- Deleuze, G. i Guattari, F. (2010). *Mil Mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia*. Pre-Textos. (Treball original publicat el 1980)

- Derrida, J. (1995a). *Espectros de Marx. El Estado de la Deuda, el Trabajo del Duelo y la Nueva Internacional*. Editorial Trotta.
- Derrida, J. (1995b). *Dar (el) Tiempo*. Ediciones Paidós.
- Derrida, J. (2005). *Tiempo y Presencia*. Universidad Diego Portales. (Treball original publicat el 1972)
- Dilthey, W. (1949). *Introducción a las Ciencias del Espíritu*. Fondo de Cultura Económica. (Treball original publicat el 1883)
- Drucker, P. F. (1993). *La Sociedad Postcapitalista*. Apóstrofe.
- Duch, Ll. (1995) *Mite i Cultura*. Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Duch, Ll. (1997). *Reflexions sobre el Futur del Cristianisme*. Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Duch, Ll. (2010). *Religió i Comunicació*. Fragmenta Editorial.
- Duch, Ll. (2017). *L'Exili de Déu*. Fragmenta Editorial.
- Duch, Ll. (2019). *Vida Cotidiana y Velocidad*. Herder.
- Duch, Ll. i Chillón, A. (2012). *Un Ser de Mediaciones. Antropología de la Comunicación, Vol. 1*. Herder Editorial.
- Duch, Ll. i Chillón, A. (2016). *Sociedad Mediática y Totalismo. Antropología de la Comunicación, Vol. 2*. Herder Editorial.
- Eagleton, T. (2017). *Cultura*. Taurus.
- Eco, U. (1984). *Apocalípticos e Integrados*. Lumen.
- Eco, U. (2000). *Tratado de Semiótica General*. Lumen. (Treball original publicat el 1976).
- Esquerre, A. i Boltanski, L. (2022). *Enriquecimiento: una Crítica de la Mercancía*. Anagrama.
- Espada, A. i Hernández Busto, E. (Ed.) (2009). *El Fin de los Periódicos*. Duomo Ediciones.
- Espluga, E. (2021). *No Seas Tú Mismo. Apuntes sobre una Generación Fatigada*. Ediciones Paidós.
- Fernández Mallo, A. (2018). *Teoría General de la Basura (Cultura, Apropiación, Complejidad)*. Galaxia Gutenberg.
- Finn, E. (2018). *La Búsqueda del Algoritmo. Imaginación en la Era de la Informática*. Alpha Decay.
- Fisher, M. (2018a). *Realismo Capitalista: ¿No Hay Alternativa?* Caja Negra Editora.
- Fisher, M. (2018b). *Los Fantasmas de mi Vida*. Caja Negra Editora.

- Fisher, M. (2021). *K-Punk - Volumen 3. Escritos Reunidos e Inéditos (Reflexiones, 'Comunismo Ácido' y Entrevistas)*. Caja Negra Editora.
- Florida, R. (2010). *La Clase Creativa: la Transformación de la Cultura del Trabajo y el Ocio en el Siglo XXI*. Ediciones Paidós. (Treball original publicat el 2002)
- Fontcuberta, J. (2020). *La Furia de las Imágenes*. Galaxia Gutenberg.
- Fontcuberta, M. (2011). *La Noticia*. Ediciones Paidós.
- Fontdevila, O. (2018). *El Arte de la Mediación*. Consonni.
- Foster, H. (2001). *El Retorno de lo Real. La Vanguardia a Finales de Siglo*. Ediciones Akal.
- Foucault, M. (1997). *El Pensamiento del Afuera*. Pre-Textos. (Treball original publicat el 1966)
- Foucault, M. (2009). *Vigilar y Castigar*. Siglo XXI. (Treball original publicat el 1975)
- Frank, T. (2011). *La Conquista de lo Cool*. Alpha Decay.
- Freud, S. (2017). *El Malestar en la Cultura*. Ediciones Akal. (Treball original publicat el 1921)
- Friedman, M. (2022). *Capitalismo y Libertad*. Deusto. (Treball original publicat el 1962)
- Fukuyama, F. (1992). *El Fin de la Historia y el Último Hombre*. Planeta.
- Gadamer, H. G. (1999). *Verdad y Método I*. Ediciones Sígueme (Treball original publicat el 1975).
- Gane, N. i Beer, D. (2008). *New Media: The Key Concepts*. Berg.
- Garcés, M. (2002). *En las Prisiones de lo Posible*. Edicions Bellaterra.
- Garcés, M. (2013). *Un Mundo Común*. Edicions Bellaterra.
- Garcés, M. (2017). *Nova Il·lustració Radical*. Anagrama.
- Garcés, M. (2020). *Escola d'Aprenents*. Galàxia Gutenberg.
- García Canclini, N. (1989). *Las Culturas Populares en el Capitalismo*. Nueva Imagen.
- García Canclini, N. (2000). *La Globalización Imaginada*. Ediciones Paidós.
- García Canclini, N. (2014). *El Mundo Entero como Lugar Extraño*.
- Genette, G. (1989). *Figuras III*. Lumen.
- Gifreu, J. (1991). *Estructura General de la Comunicació Pública*. Pòrtic.

- Goffman, E. (1997). *La Presentación de la Persona en la Vida Cotidiana*. Amorrortu editores (Treball original publicat el 1959)
- Goffman, K. (2004). *Counterculture Through the Ages*. Villard Books.
- Goldsmith, K. (2015). *Escritura No-Creativa. La Gestión del Lenguaje en la Era Digital*. Tumbona Ediciones.
- Gómez Mompert, J. L. (1992). *La Gènesi de la Premsa de Masses a Catalunya (1902-1923)*. Pòrtic.
- Gomis, Ll. (1987). *El Medio Media*. Editorial Mitre.
- Gomis, Ll. (1989). *Teoría de la Noticia*. Universitat Autònoma de Barcelona
- González, J. A. (1994). *Más [+] Cultura [s]. Ensayos sobre Realidades Plurales*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Gorz, A. (2012). *Ecológica*. Clave Intelectual.
- Grijelmo, A. (2008). *El Estilo del Periodista*. Taurus.
- Grossberg, L. (1992). *We Gotta Get Out of This Place. Popular Conservatism and Postmodern Culture*. Routledge.
- Grossberg, L. (2010). *Estudios Culturales en Tiempo Futuro. Cómo es el Trabajo Intelectual que Requiere el Mundo de Hoy*. Siglo XXI.
- Groys, B. (2016). *Arte en Flujo. Ensayos sobre la Evanescencia del Presente*. Caja Negra Editora.
- Guillamet, J. (1994). *Història de la Premsa, la Ràdio i la Televisió a Catalunya (1641-1994)*. La Campana.
- Guillamet, J. (2003). *Història del Periodisme: Notícies, Periodistes i Mitjans de Comunicació*. Aldea Global.
- Guillamon, J. (2019). *La Ciutat Interrompuda*. Anagrama.
- Guillén, C. (1985). *Entre lo Uno y lo Diverso*. Crítica.
- Habermas, J. (1981). *Historia y Crítica de la Opinión Pública*. Editorial Gustavo Gili (Treball original publicat el 1962)
- Habermas, J. (1992). *Teoría de la Acción Comunicativa*. Taurus. (Treball original publicat el 1981)
- Halbwachs, M. (2004). *La Memoria Colectiva*. Prensas Universitarias de Zaragoza. (Treball original publicat el 1950)
- Hallin, D. C. i Mancini, P. (2004). *Comparing Media Systems. Three Models of Media and Politics*. Cambridge University Press.
- Han, B. (2019). *Ausencia. Acerca de la Cultura y la Filosofía del Lejano Oriente*. Caja Negra Editora.
- Han, B. (2021). *No-Cosas*. Taurus.

- Han, B. (2022). *Infocràcia*. La Magrana.
- Haraway, D. (1995). *Ciencia, Cyborgs y Mujeres. La Reinención de la Naturaleza*. Ediciones Cátedra.
- Hari, J. (2022). *Stolen Focus: Why You Can't Pay Attention*. Crown Publishing.
- Harvey, D. (2007). *Breve Historia del Neoliberalismo*. Ediciones Akal.
- Hayek, F. (2011). *Camino de Servidumbre*. Alianza Editorial. (Treball original publicat el 1944)
- Heidegger, M (1986). *El Ser y el Tiempo*. Fondo de Cultura Económica. (Treball original publicat el 1927)
- Herrick, D. (2012). *Media Management in the Age of Giants. Business Dynamics of Journalism*. University of New Mexico Press.
- Hessel, S. (2012). *Indigneu-vos! Destino*.
- Hester, H. (2018). *Xenofeminismo. Tecnología de Género y Políticas de Reproducción*. Caja Negra Editora.
- Hito, S. (2014). *Los Condenados de la Pantalla*. Caja Negra Editora.
- Hito, S. (2015). *Duty-Free Art*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Hobbes, T. (1989). *Leviatán* (Trad. Carlos Mellizo). Alianza Editorial. (Treball original publicat el 1651)
- Home, S. (2002). *El Asalto a la Cultura*. Virus Editorial. (Treball original publicat el 1988)
- Horta, G. (2004). *Cos i Revolució. L'Espiritisme Català o les Paradoxes de la Modernitat*. Edicions de 1984.
- Illouz, E. (2007). *Intimididades Congeladas. Las Emociones en el Capitalismo*. Katz Editores.
- Jarvis, J. (2015). *El Fin de los Medios de Comunicación de Masas. ¿Cómo Serán las Noticias del Futuro?* Gestión 2000.
- Jameson, F. (1991). *El Posmodernismo o la Lógica Cultural del Capitalismo Avanzado*. Ediciones Paidós.
- Juglar, C. (1862). *Des Crises Commerciales et de leur Retour Périodique. En France, en Angleterre et aux États-Unis*. Guillaumin et Cie, Libraires-Éditeurs.
- Jullien, F. (2005). *Del "Tiempo"*. Arena Libros.
- Jullien, F. (2008). *La Gran Imagen no Tiene Forma*. Alpha Decay.
- Jung, C. G. (2009). *Arquetipos e Inconsciente Colectivo*. Ediciones Paidós. (Treball original publicat el 1959)

- Kant, E. (2007). *Crítica de la Razón Pura* (Ed. Mario Caimi). Editorial Losada. (Treball original publicat el 1781)
- Kholeif, O. (Ed.) (2014). *You Are Here. Art After the Internet*. Cornerhouse, SPACE.
- Klemperer, V. (2001). *LTI. La Lengua del Tercer Reich: Apuntes de un Filólogo*. Minúscula. (Treball original publicat el 1947)
- Klein, N. (2007). *La Doctrina del Shock*. Ediciones Paidós.
- Khun, T. (2004). *La Estructura de las Revoluciones Científicas*. Fondo de Cultura Económica. (Treball original publicat el 1962)
- Kovach, B. i Rosenstiel, T. (2012). *Los Elementos del Periodismo*. Aguilar.
- Kropotkin, P. A. (2021). *El Suport Mutu*. Virus Editorial. (Treball original publicat el 1902)
- Lacan, J. (2006). *El Seminario de Jacques Lacan, Libro 10, la Angustia*. Ediciones Paidós.
- Lanier, J. (2011). *Contra el Rebaño Digital. Un Manifiesto*. Debate.
- Lanier, J. (2018). *Diez Razones para Borrar tus Redes Sociales de Inmediato*. Penguin Random House Grupo Editorial.
- Latar, N. L. (2018). *Robot Journalism: Can Human Journalism Survive?* World Scientific Publishing.
- Lefebvre, H. (2013). *La Producción del Espacio*. Capitán Swing. (Treball original publicat el 1974)
- Leibniz, G. W. (1981). *Monadología*. Pentalfa Ediciones. (Treball original publicat el 1714)
- Lessig, L. (2004). *Free Culture*. The Penguin Press.
- Lévinas, E. (1993). *El Tiempo y el Otro*. Ediciones Paidós. (Treball original publicat el 1979)
- Lévinas, E. (2000). *De la Existencia al Existente*. Taurus. (Treball original publicat el 1947)
- Levi-Strauss, C. (1995). *Antropología Estructural*. Ediciones Paidós. (Treball original publicat el 1974)
- Lévy, P. (1997). *Cibercultura*. Anthropos.
- Lippard, L. R. (2004). *Seis Años: la Desmaterialización del Objeto Artístico de 1966 a 1972*. Ediciones Akal. (Treball original publicat el 1973)
- Lipovetsky, G. (2009). *Pantalla Global*. Anagrama.
- Lipovetsky, G. (2010). *La Cultura-Mundo. Respuesta a una Sociedad Desorientada*. Anagrama.

- Lipovetsky, G. (2015). *La Estetización del Mundo. Vivir en la Época del Capitalismo Artístico*. Anagrama.
- Lipovetsky, G. (2016). *De la Ligereza. Hacia una Civilización de lo Ligero*. Anagrama.
- Lladó, A. (2019). *La Mirada Lúcida*. Anagrama.
- Lledó, E. (1999). *El Silencio de la Escritura*. Espasa Calpe.
- López Petit, S. (2000). *El Infinito y la Nada. El Querer Vivir como Desafío*. Edicions Bellaterra.
- López Petit, S. (2014). *Hijos de la Noche*. Edicions Bellaterra.
- Lynch, E. (2006). *La Lección de Sheherezade*. Anagrama. (Treball original publicat el 1986)
- Lynch, E. (2007). *Filosofía y/o Literatura*. Fondo de Cultura Económica.
- Lyon, W. (2014). *La Escritura Transparente*. Libros del K.O.
- Lyotard, J. F. (2000). *La Condición Postmoderna*. Ediciones Cátedra. (Treball original publicat el 1979)
- Mandel, E. (1986). *Las Ondas Largas del Desarrollo Capitalista. La Interpretación Marxista*. Siglo XXI.
- Mandel, E. (1972). *El Capitalismo Tardío*. Ediciones Era.
- Manen, M. (2012). *Salir de la Exposición (Si Es que alguna Vez Habíamos Entrado)*. Consonni.
- Marchese, A i Forradellas, F. (2013). *Diccionario de Retórica, Crítica y Terminología Literaria*. Editorial Ariel. (Treball original publicat el 1978).
- Marcuse, H. (1993). *El Hombre Unidimensional*. Editorial Planeta. (Treball original publicat el 1954)
- Marín, E. i Tresserras, J. M. (1994). *Cultura de Masses i Postmodernitat*. Edicions 3i4.
- Marina, J. A. (2004). *La Inteligencia Fracasada. Teoría y Práctica de la Estupidez*. Anagrama.
- Martín-Barbero, J. (1991). *De los Medios a las Mediaciones. Comunicación, Cultura y Hegemonía*. Editorial Gustavo Gili.
- Martín Vivaldi, G. (1986). *Géneros Periodísticos*. Paraninfo.
- Martínez Albertos, J. L. (1978). *La Noticia y los Comunicadores Públicos*. Pirámide.
- Martínez Albertos, J. L. (1983). *Curso General de Redacción Periodística*. Mitre.
- Martínez Albertos, J. L. (1989). *El Lenguaje Periodístico*. Paraninfo.

- Marx, K. (2018a). *El Capital (Volum I)* (Trad. Moners, J; Rev. Sacristán, M.). Tigre de Paper. (Treball original publicat el 1867)
- Marx, K. (2018b). *El Capital (Volum III)* (Trad. Moners, J; Rev. Sacristán, M.). Tigre de Paper. (Treball original publicat el 1867)
- Mattelart, A. (1996). *La Comunicación-Mundo. Historia de las Ideas y de las Estrategias*. Siglo XXI.
- McLuhan, M. i Powers, B. R. (1995). *La Aldea Global. Transformaciones en la Vida y los Medios de Comunicación Mundiales en el Siglo XXI*. Editorial Gedisa.
- McLuhan, M. (1996). *Comprender los Medios de Comunicación. Las Extensiones del Ser Humano*. Ediciones Paidós. (Treball original publicat el 1965)
- Mead, G. H. (1982). *Espíritu, Persona y Sociedad*. Ediciones Paidós. (Treball original publicat el 1934)
- Meyer, P. (2009). *The Vanishing Newspaper: Saving Journalism in the Information Age*. University of Missouri Press.
- Mitchell, W. J. (2003). *Me + +: The Cyborg Self and the Networked City*. The MIT Press.
- Montero, M. D. (1994). *La Informació Periodística i la seva Influència Social*. UAB.
- Morozov, E. (2011). *The Net Desilusion. The Dark Site of Internet Freedom*. Public Affairs.
- Mosco, V. (2017). *Becoming Digital. Toward a Post-Internet Society*. Emerald Publishing Limited.
- Nancy, J. L. (2006). *Ser Singular Plural*. Arena Libros. (Treball original publicat el 1996)
- Negroponte, N. (1995). *Ser Digital*. Ediciones B.
- Nietzsche, F. (2008). *Fragmentos Póstumos, Vol. IV (1885-1889)*. Tecnos.
- Nietzsche, F. (2010). *Sobre Verdad y Mentira en Sentido Extramoral y otros Fragmentos de Filosofía del Conocimiento*. Tecnos. (Treball original publicat el 1896)
- Niño-Becerra, S. (2022). *Futur, Quin Futur? Pòrtic*.
- Núñez Ladeveze, L. (1991). *Manual para Periodismo*. Ariel
- Odell, J. (2021). *Cómo no Hacer Nada. Resistirse a la Economía de la Atención*. Ariel.

- Offe, C. (1992). *Partidos Políticos y los Nuevos Movimientos Sociales*. Ediciones Fundación Sistema.
- Ollé, M. (2022). *Plagia Millor!* Edicions del Periscopi i Bloom.
- Ordine, N. (2014). *La Utilidad de lo Inútil. Manifiesto*. Acantilado.
- Ortega y Gasset, J. (2010). *La Rebelión de las Masas*. La Guillotina. (Treball original publicat el 1930)
- Ortega, A. (2013). *Demagogia y Propaganda en Arte según Antonio Ortega*. Biel Books.
- Parikka, J. (2015). *A Geology of Media*. University of Minnesota Press.
- Pariser, E. (2011). *The Filter Bubble: How the New Personalized Web Is Changing What We Read and How We Think*. Penguin Books.
- Parisi, L. (2013). *Contagious Architecture. Computation, Aesthetics, and Space*. The MIT Press.
- Pavlik, J. V. (2019). *Journalism in the Age of Virtual Reality: How Experiential Media Are Transforming News*. Columbia University Press.
- Peirano, M. (2019). *El Enemigo Conoce el Sistema*. Debate.
- Pérez Colomé, J. (2011). *Cómo Escribir Claro*. Editorial UOC.
- Piketty, T. (2013). *Le Capitale au XXIè Siècle*. Éditions du Seuil.
- Plant, S. (1998). *Ceros + Unos. Mujeres Digitales + La Nueva Tecnocultura*. Destino.
- Plató (2013). *La República o El Estado* (Ed. Miguel Candel) (Trad. Patricio de Azcárate). Espasa Libros. (Obra original del ca. 370 aC)
- Popper, K. (2010). *La Sociedad Abierta y Sus Enemigos*. Ediciones Paidós. (Treball original publicat el 1945)
- Postman, N. (1991). *Divertirse hasta Morir. El Discurso Público en la Era del «Show Business»*. Ediciones de la Tempestad.
- Proudhon, P. J. (1980). *Sobre el Principio del Arte y sobre su Destinación Social*. Aguilar Ediciones. (Treball original publicat el 1865)
- Proudhon, P. J. (2005). *¿Qué es la Propiedad? Utopía Libertaria*. (Treball original publicat el 1840)
- Ramírez, M. (2022). *El Periódico. 25 Años de Auge y Catarsis del Periodismo en Internet*. Debate.
- Ramonet, I. (1998). *La Tiranía de la Comunicación*. Editorial Debate.
- Ramonet, I. (2011). *La Explosión del Periodismo*. Clave Intelectual.

- Ramonet, I. (2009). *La Catástrofe Perfecta: Crisis del Siglo y Refundación del Porvenir*. Icaria Editorial i Público.
- Rancière, J. (2007). *El Maestro Ignorante*. Libros del Zorzal.
- Rancière, J. (2010). *El Espectador Emancipado*. Ellago Ediciones.
- Rancière, J. (2011). *El Malestar en la Estética*. Capital Intelectual.
- Ricoeur, P. (1996). *Tiempo y Narración III. El Tiempo Narrado*. Siglo XXI. (Treball original publicat el 1985)
- Rincón O. (2006) *Narrativas Mediáticas. O Cómo se Cuenta la Sociedad del Entretenimiento*. Editorial Gedisa.
- Rodrigo, M. (1996). *La Construcción de la Noticia*. Ediciones Paidós.
- Rodrigo, M. (2001). *Teorías de la Comunicación*. Aldea Global.
- Rosler, M. (2013). *Clase Cultural. Arte y Gentrificación*. Caja Negra Editora.
- Rowan, J. (2010). *Emprendizajes en Cultura*. Traficantes de Sueños.
- Rowan, J. (2016). *Cultura Libre de Estado*. Traficantes de Sueños.
- Rusiñol, P (Ed.), Reality News i Mongolia. (2013). *Papel Mojado*. Debate.
- Sacristán, M. (Ed.) (2013). *Antonio Gramsci. Antología*. Ediciones Akal.
- Sadin, E. (2017). *La Humanidad Aumentada: la Administración Digital del Mundo*. Caja Negra Editora.
- Sadin, E. (2020). *La Inteligencia Artificial o el Desafío del Siglo*. Caja Negra Editora.
- Sadin, E. (2022). *La Era del Individuo Tirano*. Caja Negra Editora.
- Sartori, G. (1998). *Homo Videns. La Sociedad Teledirigida*. Taurus.
- Saussure, F. (2005). *Curso de Lingüística General*. Editorial Losada. (Treball original publicat el 1916)
- Scavino, D. (2022). *Máquinas Filosóficas*. Anagrama.
- Schopenhauer, A. (2016). *El Mundo como Voluntad y Representación I*. Editorial Trotta. (Treball original publicat el 1819)
- Schumpeter, J. A. (1996). *Capitalismo, Socialismo y Democracia*. Ediciones Folio. (Treball original publicat el 1942).
- Scolari, A. (2008). *Hipermediaciones*. Editorial Gedisa.
- Sennett, R. (1978). *El Declive del Hombre Público*. Ediciones Península.
- Sennett, R. (2014). *L'Espai Públic. Un Sistema Obert, un Procés Inacabat*. Arcàdia.
- Serrano, S. (2003). *El Regal de la Comunicació*. Ara Llibres.

- Sfez, L. (1991). *La Communication*. Presses Universitaires de France.
- Sfez, L. (1995). *Crítica de la Comunicación*. Amorrortu editores.
- Shannon, C. i Weaver, W. (1964). *The Mathematical Theory of Communication*. The University of Illinois Press. (Treball original publicat el 1948)
- Sontag, S. (2004). *Ante el Dolor de los Demás*. Alfaguara.
- Sontag, S. (2006). *Sobre la Fotografía*. Alfaguara. (Treball original publicat el 1977)
- Sokal, A. i Bricmont, J. (1999). *Impostures Intel·lectuals*. Empúries.
- Srnicek, N. (2018). *Capitalismo de Plataformas*. Caja Negra Editora.
- Stalder, F. (2017). *The Digital Condition*. Polity Press.
- Stallman, R. (2004). *Software Libre para una Sociedad Libre*. Traficantes de sueños.
- Standing, G. (2011). *The Precariat. The New Dangerous Class*. Bloomsbury Academic.
- Standing, G. (2014). *Precariado. Una Carta de Derechos*. Capitán Swing.
- Starr, P. (2004). *The Creation of the Media. Political Origins of Modern Communication*. Basic Books.
- Steiner, G. (1991). *Presencias Reales: ¿Hay Algo en los que Decimos?*. Destino.
- Steiner, G. (2001). *Gramáticas de la Creación*. Ediciones Siruela.
- Steiner, G. (2008). *Recordar el Futur*. Arcàdia.
- Sunstein, C. R. (2001). *Echo Chambers: Bush v. Gore, Impeachment, and Beyond*. Princeton University Press.
- Taibo, C. (2011). *El Decrecimiento Explicado con Sencillez*. Los libros de la Catarata.
- Taylor, A. (2014). *The People's Platform: Taking Back Power and Culture in the Digital Age*. Random House Canada.
- Taylor, R. L. (1978). *Art, an Enemy of the People*. The Harvester Press.
- Terranova, T. (2004). *Network Culture. Politics for the Information Age*. Pluto Press.
- Teruel, E. (1997). *Retòrica, Informació i Metàfora. Anàlisi Aplicada als Mitjans de Comunicació de Massa*. Aldea Global.
- Thompson, J. B. (1998). *Los Media y la Modernidad: una Teoría de los Medios de Comunicación*. Ediciones Paidós.

- Timoteo Álvarez, J. (1989). *Historia de los Medios de Comunicación en España*. Ariel.
- Todorov (2008). *La Vida en Común*. Taurus. (Treball original publicat el 1995)
- Truffaut, F. (1974). *El Cine según Hitchcock*. Alianza Editorial.
- Vattimo, G. (1986). *El Fin de la Modernidad*. Editorial Gedisa.
- Vidal Castell, D. (2005). *El Malson de Chandos*. Aldea Global.
- Virilio, P. (1997). *El Cíbermundo, la Política de lo Peor. Entrevista con Philippe Petit*. Ediciones Cátedra.
- Virilio, P. (1998). *La Máquina de Visión*. Ediciones Cátedra.
- Virilio, P. (2006). *Velocidad y Política*. La marca editora. (Treball original publicat el 1977)
- Wajcman, J. (2017). *Esclavos del Tiempo. Vidas Aceleradas en la Era del Capitalismo Digital*. Ediciones Paidós.
- Warren, C. N. (1975). *Géneros en Periodismo Informativo*. ATE.
- Watson, J. D. (1993). *La Doble Hélice. Un Relato Autobiográfico del Descubrimiento del ADN*. Salvat Editores. (Treball original publicat el 1968).
- Watzlawick, P.; Helmick, J. i Jackson, D. (1985). *Teoría de la Comunicación Humana*. Editorial Herder. (Treball original publicat el 1967)
- Watzlawick, P. (1986). *¿Es Real la Realidad?* Editorial Herder. (Treball original publicat el 1976)
- Weil, S. (1996). *Echar Raíces*. Editorial Trotta. (Treball original publicat el 1949)
- Werlich, E. (1975). *Typologie der Texte*. Quelle & Meyer.
- Weston, A. (2001). *Las Claves de la Argumentación*. Editorial Ariel.
- Wiener, N. (1988). *Cibernética y Sociedad*. Editorial sudamericana. (Treball original publicat el 1958)
- Williams, R. (1994). *Sociología de la Cultura*. Ediciones Paidós. (Treball original publicat el 1981)
- Williams, R. (2001). *Cultura y Sociedad. 1780-1950. De Coleridge a Orwell*. Nueva Visión. (Treball original publicat el 1958)
- Wittfogel, K. A. (1966). *Despotismo Oriental*. Ediciones Guadarrama.
- Wittgenstein, L. (2009). *Tractatus Logico-Philosophicus. Investigaciones Filosóficas sobre la Certeza*. Editorial Gredos. (Treball original publicat el 1921)
- Zafra, R. (2011). *Un Cuarto Propio Conectado*. Fórcola Ediciones.

- Zafra, R. (2017). *El Entusiasmo. Precariedad y Trabajo Creativo en la Era Digital*. Anagrama.
- Zafra, R. (2021). *Frágiles*. Anagrama.
- Zambrano, M. (2006). *Filosofía y Poesía*. Fondo de Cultura Económica. (Treball original publicat el 1939)
- Žižek, S. (2014). *Acontecimiento*. Sexto Piso.
- Žižek, S. (1992). *El Sublime Objeto de la Ideología*. Siglo XXI.
- Zuboff, S. (1982). *In The Age Of The Smart Machine: The Future Of Work And Power*. Basic Books.
- Zuboff, S. (2004). *The Support Economy: Why Corporations Are Failing Individuals and the Next Episode of Capitalism*. Penguin Books.
- Zuboff, S. (2020). *La Era del Capitalismo de la Vigilancia*. Ediciones Paidós.

6.2 Capítols de Llibre

- Alzamora, G. i Braga, C. (2014). Las Redes Sociales, Armas de Protesta. Twitter y Facebook en las Protestas de Movimientos Sociales en España y Brasil. A: Ferré Pavia, C. (Ed.), *El Uso de las Redes Sociales: Ciudadanía, Política y Comunicación. La Investigación en España y Brasil* (p. 16-27). InCom-UAB.
- Avanessian, A. i Reis, M. (2019). Introducción. A: DD. AA. *Aceleracionismo. Estrategias para una Transición hacia el Postcapitalismo* (p. 9-32). Caja Negra Editora.
- Berardi, F. (2019a). El Aceleracionismo Cuestionado desde el Punto de Vista del Cuerpo. A: DD. AA. *Aceleracionismo. Estrategias para una Transición hacia el Postcapitalismo* (p. 69-76). Caja Negra Editora.
- Brophy, E. i de Peuter, G. (2007). Immaterial Labor, Precarity, and Recomposition. A: McKercher, C. i Mosco, V. (Ed.). *Knowledge Workers in the Information Society* (p. 177-192). Lexington Books.
- Calvino, I. (1983). Cibernética y Fantasmas. A: *Punto y Aparte. Ensayos sobre Literatura y Sociedad* (p. 214-234). Editorial Bruguera. (Conferència original pronunciada el 1967)
- Fontcuberta, J. (2016). Desfossilizar la verdad. A: Marzo, J. L. (Ed.). *Fake. No es Verdad, No es Mentira* (p. 88-103). Institut Valencià d'Art Modern.

- Habermas, J. (1985). La Modernidad, un Proyecto Incompleto. A: Foster, H. (Ed.). *La Posmodernidad* (p. 19-36). Editorial Kairós.
- Kosuth, J. (2008). Artist as Anthropologist. A: Johnstone, S. (Ed.). *The Everyday: Documents of Contemporary Art* (p. 182-184). The MIT Press.
- Lasswell, H. (1986). Estructura y Función de la Comunicación en la Sociedad. A: Moragas, M. (Ed.), *Sociología de la Comunicación de Masas* (p. 158-172). Editorial Gustavo Gili. (Treball original publicat el 1955).
- Lazarsfeld, P. i Merton, R. (1986). Comunicación de Masas, Gustos Populares y Acción Social Organizada. A: Moragas, M. (Ed.), *Sociología de la Comunicación de Masas* (p. 137-157). Editorial Gustavo Gili. (Treball original publicat el 1948)
- Lijphart, A. (1980). The Structure of Inference. A: Almond, G. i Verba S. (Ed.), *The Civic Culture Revisited* (p. 37-56). Little, Brown & Co.
- Marías, J. (2007). Lo que no Sucede y Sucede. A: *Literatura y Fantasma* (p. 103-108). Debolsillo. (Discurs original pronunciat el 1995)
- Marx, K. (2017). Reflexiones de un Joven en la Elección de una Profesión. A: C. Bértolo (Ed.). *Llamando a las Puertas de la Revolución. Antología* (p. 84-88). Penguin Random House. (Treball original publicat el 1835)
- Marín Jorge, M. (1993). El Discurso de la Información. A: Grupo Andaluz de Pragmática (Ed.), *Estudios Pragmáticos: Lenguaje y Medios de Comunicación* (p. 11-27). D. L.
- Pekonen, K. (1987). Symbols and Politics as Culture in the Modern Situation: The Problem and Prospects of the 'New'. A: Gibbins, J. R. (Ed.). *Contemporary Political Culture: Politics in Postmodern World* (p. 127-143). Sage.
- Williams, A. i Srnicek, N. (2019). Manifiesto por una Política Aceleracionista. A: DD.AA. *Aceleracionismo. Estrategias para una Transición hacia el Postcapitalismo* (p. 33-48). Caja Negra Editora.
- Wright, C. R. (1986). Análisis Funcional y Comunicación de Masas. A: Moragas, M. (Ed.), *Sociología de la Comunicación de Masas*

- (p. 173-189). Editorial Gustavo Gili. (Treball original publicat el 1964)
- Xklovski, V. (1970). El Arte como Artificio. A: Todorov, T. (Ed.), *Teoría de la Literatura de los Formalistas Rusos* (p. 55-70). Siglo XXI. (Treball original publicat el 1917)

6.3 Articles, Tesis, Informes i Altres Materials Acadèmics

- Ahmed, N. (Ed.) (2022). *Las Desigualdades Matan*. Intermon Oxfman.
<https://www.oxfamintermon.org/es/publicacion/las-desigualdades-matan>
- Alexopoulou, A. (2011). Tipología textual y comprensión lectora en E/LE. *Revista Nebrija*, (9), 102-124.
<https://revistas.nebrija.com/revista-linguistica/article/view/158>
- Almiron Roig, N. (2007). El deute de Sogecable i Prisa: anàlisi i gènesi d'una estratègia empresarial global d'alt risc. *Quaderns del CAC*, (29), 105-116.
https://www.cac.cat/sites/default/files/2019-01/Q29_Almiron.pdf
- Almiron Roig, N. (2008). Conglomerats de comunicació al segle XXI: financiarització i dèficit democràtic. *L'Espill*, (28), 60-74.
- Álvarez-Peralta, M., i G. Franco, Y. (2018). Independencia periodística y fondos públicos: la publicidad institucional como distorsión de la competencia en el mercado informativo. *Historia y Comunicación Social*, 23(2), 285-305.
<https://doi.org/10.5209/HICS.62258>
- Andreessen, M i Horowitz, B. (Ed.) (2022). *How to Win the Future: An Agenda for the Third Generation of the Internet*. a16z.
<https://a16z.com/wp-content/uploads/2022/01/WEB3-Policy-Handbook-PxP.pdf>
- Asociación de la Prensa de Madrid. (2019). *Informe Anual de la Profesión Periodística 2019*.
<https://www.apmadrid.es/publicaciones/informe-anual-de-la-profesion/>
- Berrio, J. (2000). Algunes Reflexions sobre les Matèries Teòriques del Departament de Periodisme. A: DD. AA. *Universitat i Periodisme. Actes de les Jornades sobre Continguts Acadèmics i Docència a la Llicenciatura de Periodisme* (p. 163-169). UAB.

- Besalú Casademont, R. (2021). La televisió i les plataformes audiovisuals. A: Civil, M. i López, B. (Ed.), *Informe de la Comunicació a Catalunya 2019-2020* [Informe] (p. 121-146). Generalitat de Catalunya, (Lexikon Informes; 7).
<https://ddd.uab.cat/record/245278>
- Blumler, J. G. i Kavanagh, D. (1999). The Third Age of Political Communication: Influences and Features. *Political Communication*, (16), 209-230.
<https://doi.org/10.1080/105846099198596>
- Borrat, H. (1989). El periódico, actor del sistema político. *Anàlisi*, (12), 67-80. <https://ddd.uab.cat/record/32951>
- Borrat, H. (2000). El primado del relato. *Anàlisi*, (25), 41-60.
<https://ddd.uab.cat/record/807>
- Casamajó, G. (2002). Les veus del ventríloc. Proposta de fonamentació teòrica i metodològica per a l'estudi de la presència de l'autor en el relat periodístic escrit [Tesina, Departament de Periodisme i Ciències de la Comunicació, UAB]. Repositori UAB.
- Claramunt, À. (2019). La premsa anarquista catalana (1881-1910) [Tesi doctoral, Departament de Mitjans, Comunicació i Cultura, UAB]. Repositori TDX. <http://hdl.handle.net/10803/668002>
- Corbella, J. M. (2021). La premsa. A: Civil, M. i López, B. (Ed.), *Informe de la Comunicació a Catalunya 2019-2020* (p. 67-92). Generalitat de Catalunya, (Lexikon Informes; 7).
<https://ddd.uab.cat/record/245276>
- Debord, G. (1989). Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale. *Inter*, (44), 1-11.
<https://id.erudit.org/iderudit/46876ac>
- Díaz Noci, J. (2004). Los géneros ciberperiodísticos: una aproximación teórica a los cibertextos, sus elementos y su tipología [Comunicació]. A: Gago Mariño, M. et al. (Ed.), *Tendencias en el ciberperiodismo iberoamericano: ponencias do Congreso Iberoamericano de Xornalismo Digital* (p. 47-69). Universidad de Santiago de Compostela.
- Díez, M. (2015). Els grups de comunicació. A: Civil, M.; Corbella, J. M.; Ferré, C. i Sabaté, J. (Ed.), *Informe de la Comunicació a Catalunya 2013-2014* (p. 45-59). Generalitat de Catalunya.
<https://ddd.uab.cat/record/214083>

- Donohue, G., Tichenor, P. i Olien, C. (1995). A Guard Dog Perspective on the Role of Media. *Journal of Communication*, 45(2), 115-132.
<https://doi.org/10.1111/j.1460-2466.1995.tb00732.x>
- Duch, Ll. (2002). Antropologia de la Comunicació. *Anàlisi*, (29), 21-41.
<https://ddd.uab.cat/pub/analisi/02112175n29/02112175n29p21.pdf>
- Duch, Ll. (2000) Mite i narració. *Anàlisi*, (25), 153-169.
<https://ddd.uab.cat/record/799>
- Espinet, F; Gómez Mompart, J. L.; Tresserras, J. M; Marín, E. (1993). Evolució dels estudis d'història de la premsa a Catalunya: 1939-1993. *Anàlisi*, (15), 129-148.
<https://ddd.uab.cat/record/32865>
- Fanals Gubau, L. (2021). Precarietat laboral i ètica periodística: una anàlisi de la relació entre condicions de treball i deontologia professional a Catalunya [Tesi doctoral, Departament de Comunicació, UPF]. Repositori TDX.
<http://hdl.handle.net/10803/670815>
- Fernández Alonso, I. i Badia Masoni, Q. (2021). Políticas de medios y clientelismo: beneficiarios de las campañas de publicidad institucional de la Generalitat de Cataluña (2007-2018). *Revista de Estudios Políticos*, (191), 325-346.
<https://doi.org/10.18042/cepc/rep.191.11>
- Fernández Alonso, I. (2021). Políticas de comunicación de los gobiernos catalanes en los años del procés independentista (2012-2020). *Araucaria: Revista Iberoamericana de Filosofía, Política, Humanidades y Relaciones Internacionales*, 23(47), 295-314.
<https://doi.org/10.12795/araucaria.2021.i47.14>
- Fernández Alonso, I.; Guimerà Orts, J. A. i Fernández Viso, A. (2011). Impacto de la crisis económica en las políticas de comunicación de la Generalitat de Cataluña. *Derecom*, (18).
<https://ddd.uab.cat/record/184714>
- Flew, T., Spurgeon, C., Daniel, A. i Swift, A. (2012). The promise of computational journalism. *Journalism Practice*, 6(2), 157-171.
<https://doi.org/10.1080/17512786.2011.616655>
- Garcés, M. i López Petit, S. (2006). El 11-M y la nueva politización. *Vida y Política*, (1-2), 15-22.
http://espaiblanco.net/?page_id=518

- Garde, C. (2015). 'Neoperiodismes', cap a una praxi periodística relacional. Alternativa, transició o canvi de paradigma? [Treball de Final de Màster, Departament de Mitjans, Comunicació i Cultura, UAB]. Repositori UAB.
- Garde, C. (2021). Atrapats dins la gàbia de miralls: la comunicació de xarxes en temps de covid-19. Una proposta de glossari per revertir les inèrcies del capitalisme de la vigilància [Comunicació]. *IV Congrés Internacional de Recerca en Comunicació de la Societat Catalana de Comunicació de l'Institut d'Estudis Catalans (SCC-IEC), Barcelona*.
- Garde, C. i Vidal Castell, D. (2022). El temps circular: noves maneres de narrar l'experiència. La dramàtúrgia acumulativa de La Conquesta del Pol Sud [en línia]. *Artnodes*, (29), 1-10. <https://doi.org/10.7238/artnodes.v0i29.393042>
- Gayà Morlà, C. (2015). El Periodismo de Interacción Social, una propuesta de dinamización del campo periodístico. La aplicación en el caso de las tripulaciones abandonadas en el Mediterráneo [Tesi doctoral, Departament de Mitjans, Comunicació i Cultura, UAB]. Repositori TDX. <http://hdl.handle.net/10803/313453>
- Gayà Morlà, C., Garde, C. i Seró Moreno, L. (2021). La mirada reflexiva, aportaciones epistemológicas al periodismo literario ante al espejismo del metarrelato de la era digital. *Doxa Comunicación. Revista Interdisciplinar De Estudios De Comunicación Y Ciencias Sociales*, (34), 273-289. <https://doi.org/10.31921/doxacom.n34a1477>
- Gayà Morlà, C., Rizo García, M. i Vidal Castell, D. (2022). Comunicación, cultura y relato. Una propuesta para repensar las bases teóricas de la comunicación participativa. *Estudios sobre las culturas contemporáneas*, (55), 11-28.
- Gayà Morlà, C. i Vidal Castell, D. (2021) Noves formes narratives, *storytelling* i periodisme [Materials de l'assignatura]. UOC.
- Giró, X. (1999). Anàlisi crítica del discurs sobre nacionalisme i identitat als editorials de la premsa diària publicada a Catalunya des de la transició fins al govern del PP (1977-1996) [Tesi doctoral, Departament de Periodisme i Ciències de la Comunicació, UAB]. Repositori TDX. <http://hdl.handle.net/10803/4206>
- Giró, X. (2008). Enfoques críticos en el análisis del discurso mediático sobre conflictos [Comunicació]. *Congreso Internacional*

Fundacional AE-IC, I+C Investigar la Comunicación, Santiago de Compostela.

- Hermida, A. (2010). Twittering the news: The emergence of ambient journalism. *Journalism Practice*, 4(3), 297-308.
<https://doi.org/10.1080/17512781003640703>
- López, B. (2021). Epíleg: del virus al bit. A: Civil, M. i López, B. (Ed.) (2021). *Informe de la comunicació a Catalunya 2019-2020* (p. 257-270). Generalitat de Catalunya, (Lexikon Informes; 7).
<https://ddd.uab.cat/record/247516>
- Lynch, E. (2000). Discurso interrumpido. *Anàlisi*, (25), 95-108.
<https://ddd.uab.cat/record/809>
- Martín-Barbero, J. (2008). De la experiencia al relato. Cartografías culturales y comunicativas de Latinoamérica. *Revista Anthropos*, 219, 21-42.
- Martínez-Costa, M. del P., Salaverría, R., & Breiner, J. G. (2021). Capítulo 10. El Ecosistema que Viene. *Espejo De Monografías De Comunicación Social*, (3), 225-240.
<https://doi.org/10.52495/c10.emcs.3.p73>
- Marzo Pérez, J. L. (2017). Veroficción. Arte y Falsedad en el Sistema Comunicacional Contemporáneo [Tesi doctoral, Departament de Comunicació, UVic]. Repositori TDX.
<http://hdl.handle.net/10803/404683>
- Melucci, A. (1988). Las Teorías de los Movimientos Sociales. *Estudios Políticos*, 5(2), 67-77.
<http://dx.doi.org/10.22201/fcpys.24484903e.1986.2.60047>
- Montero, M. D. (2001). Mundialización y construcción de la opinión pública. *Anàlisi*, (26), 103-119. <https://ddd.uab.cat/record/811>
- De Moragas, M. (1985). Interpretació teòrico-política de la noció de mesocomunicació. A: DD. AA. *Ieres Jornades sobre Meso-comunicació a Catalunya* (p. 15-37). UAB.
- Moreno Luzón, J. (1999). El clientelismo político. Historia de un concepto multidisciplinar. *Revista de Estudios Políticos*, (105), 73-95.
- Newman, N. (2022). *Periodismo, medios y tecnología: tendencias y predicciones para 2022*. Reuters Institute i University of Oxford.
<https://reutersinstitute.politics.ox.ac.uk/es/periodismo-medios-y-tecnologia-tendencias-y-predicciones-para-2022>

- Niqui, C. i Segarra Moreno, L. (2021). La ràdio. A: Civil, M. i López, B. (Ed.), *Informe de la comunicació a Catalunya 2019-2020* (p. 93-120). Generalitat de Catalunya, (Lexikon Informes; 7).
<https://ddd.uab.cat/record/245277>
- Pavlik, J. V. (2018). Experiential Media and Transforming Storytelling: A Theoretical Analysis. *Journal of Creative Industries and Cultural Studies-JOCIS*, (3)1, 46-67.
<https://doi.org/10.56140/JOCIS-v3-3>
- Ricoeur, P. (2000). Narratividad, fenomenología y hermenéutica. *Anàlisi*, (25), 189-207.
<https://ddd.uab.cat/pub/analisi/02112175n25/02112175n25p189.pdf>
- Rizo García, M. (2005). La intersubjetividad como eje conceptual para pensar la relación entre comunicación, subjetividad y ciudad. *Razón y palabra*, (47).
<http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n47/mrizo.html>
- Rizo García, M. (2014). De lo interpersonal a lo intersubjetivo. Algunas claves teóricas y conceptuales para definir la comunicación intersubjetiva. *Quórum Académico*, 11(2), 290-307.
<https://produccioncientificaluz.org/index.php/quorum/article/view/29331>
- Rizo García, M. (2015). Discusiones sociológicas y filosóficas en torno al cuerpo y la producción de sentido. Una lectura desde los aportes de Goffman, Bourdieu y Merleau-Ponty. *Razón y Palabra*, 19(3_91), 322-330.
<https://www.revistarazonypalabra.org/index.php/ryp/article/view/99>
- Rizo García, M. (2020) Comunicación intersubjetiva: de los enfoques clásicos a la incorporación de lo corporal y emocional para su abordaje teórico y empírico. *Doxa Comunicación. Revista Interdisciplinar De Estudios De Comunicación Y Ciencias Sociales*, (30), 145-163.
<https://doi.org/10.31921/doxacom.n30a7>
- Rodrigo, M. i Estrada, A. (2017). Teorías de la Comunicación [Materials de l'assignatura]. UOC.
http://cv.uoc.edu/annotation/f655cf5885db9a092fe911a4f3d5f495/645490/PID_00245228/PID_00245228.html

- Saavedra, G. (1999). Voces con poder. Un estudio multidisciplinario de las prerrogativas cognoscitivas en no ficción periodística y de los procedimientos retóricos que permiten ampliarlas [Tesi doctoral, Departament de Periodisme i Ciències de la Comunicació, UAB]. Repositori UAB.
- Salaverría, R. (2005). Hipertexto periodístico: mito y realidad. *Trípodos*, 1 (Núm. Extra 2005 IV Congrès Internacional Comunicació i Realitat), 517-524.
<https://hdl.handle.net/10171/5095>
- Salaverría, R. (2015). Ideas para renovar la investigación sobre medios digitales. *El profesional de la información*, 24(3), 223-226.
<https://doi.org/10.3145/epi.2015.may.01>
- Street, J. (1994). Political Culture - From Civic Culture to Mass Culture. *British Journal of Political Science*, 24(1), 95-113.
<https://doi.org/10.1017/S0007123400006803>
- Terranova, T. (2000). Free Labor: Producing Culture for the Digital Economy. *Social Text* 18, 2(63), 33-58.
https://doi.org/10.1215/01642472-18-2_63-33
- Tresserras, J. M. (1996). La cultura popular en els orígens de la cultura de masses. *Comunicación y estudios universitarios*, (6), 73-80.
- Touraine, A. (1985). An Introduction to the Study of Social Movements. *Social Research*, 52(4), 749-787.
<https://www.jstor.org/stable/40970397>
- Ventura-Pocino, P. (2021). *Algoritmes a les Redaccions*. Consell de la Informació de Catalunya.
https://fcic.periodistes.cat/wp-content/uploads/2022/02/algorismes_a_les_redaccions_CAT_.pdf
- Vidal Castell, D. (2001). Alteritat i presència. Contribucions a una teoria analítica i descriptiva del gènere de l'entrevista periodística escrita des de la lingüística i els estudis literaris. [Tesi doctoral, Departament de Periodisme i Ciències de la Comunicació, UAB]. Repositori TDX.
<http://hdl.handle.net/10803/4163>
- Vidal Castell, D. (2002). La transformació de la teoria del periodisme: una crisi de paradigma? *Anàlisi*, (28), 21-54.
<https://ddd.uab.cat/pub/analisi/02112175n28/02112175n28p21.pdf>

- Vidal Castell, D. (2004). Gèneres del discurs i innovació en el periodisme. *Quaderns de Filologia Estudis de Comunicació de la Universitat de València*, (2), 31-60.
- Vidal Castell, D (2008). La “mirada densa”: el tránsito del caos al cosmos en la narración periodística [Comunicació]. A: DD. AA *La periodística como disciplina universitaria* (p. 171-178). Sociedad Española de Periodística.
- Vidal Castell, D. (2020). Las *fake news* como recurso de legitimación de los medios convencionales. Análisis discursivo de artículos publicados en los principales diarios de Barcelona (2017-2019) [Comunicación y artículo]. A: DD. AA. *VII Congreso Internacional de la AE-IC, Comunicación y Diversidad* (p. 2.591-2.615), Valencia.
- Vidal Castell, D. (2022). Un periodisme ‘altre’: el llenguatge del sagrat enfront del ‘realisme capitalista’ [Comunicació]. *V Congrès Internacional de Recerca en Comunicació de la Societat Catalana de Comunicació de l’Institut d’Estudis Catalans (SCC-IEC), Barcelona*.
- Vidal Castell, D., Garde, C. i Ventura-Pocino, P. (2022). Alteritmo y ‘periodismo-otro’ en la cultura del algoritmo [En revisió]. *InMediaciones de la Comunicación*, (18).
- Vázquez, A. (2022). El usuario mercancía: La alienación del cognitariado en las plataformas sociales. Una aproximación a la subjetividad del usuario como pieza fundamental del proceso productivo que desarrollan las plataformas [Treball de Final de Màster, Departament de Mitjans, Comunicació i Cultura, UAB]. Repositori UAB.
- Zeller, C. (2001). Los medios y la formación de la voz en una sociedad democrática. *Anàlisi*, (26), 139-141.
<https://ddd.uab.cat/record/813>

6.4 Webgrafia

- Allué, C. i Barberà, M. (14 de maig del 2021). «Educar és aprendre junts a viure i aprendre a viure junts». Social.cat. Recuperat del 24 d’agost del 2022 de
<https://www.social.cat/entrevista/14445/educar-es-aprendre-junts-a-viure-i-aprendre-a-viure-junts>

- Álvarez, C. M. (1 de març del 2022). *Leila Guerriero: «El cinismo es siempre como el recurso fácil que tenés para ser o parecer inteligente»*. Cuadernos Hispanoamericanos. Recuperat del 12 d'agost del 2022 de <https://cuadernoshispanoamericanos.com/leila-guerriero/>
- Andreessen, M. (20 d'agost del 2011). *Why Software Is Eating the World*. a16z. Recuperat del 15 maig del 2022 de <https://a16z.com/2011/08/20/why-software-is-eating-the-world/>
- Andreessen, M. (18 de abril del 2020). *It's Time to Build*. a16z. Recuperat del 15 de maig del 2022 de <https://a16z.com/2020/04/18/its-time-to-build/>
- Basbaum, R. (1 de febrer del 2003). *Documenta, I Love Etc.-Artists*. e-flux.com. Recuperat el 22 d'agost de http://projects.e-flux.com/next_doc/ricardo_basbaum.html
- Bogost, I. (15 de gener del 2015). *The Cathedral of Computation*. The Atlantic. Recuperat del 3 d'agost del 2021 de <https://www.theatlantic.com/technology/archive/2015/01/the-cathedral-of-computation/384300/>
- Christensen, C. i Bower, J. L. (gener-febrer del 1995). *Disruptive Technologies: Catching the Wave*. Harvard Business Review. Recuperat de 18 de maig del 2022 de <https://hbr.org/1995/01/disruptive-technologies-catching-the-wave>
- Carbonell, O. (21 de març del 2021). *Encara Rossi*. Nuvol.com. Recuperat del 3 d'abril del 2022 de <https://www.nuvol.com/musica/encara-rossi-242550>
- Cellan-Jones, R. (2 de desembre del 2014). *Stephen Hawking warns artificial intelligence could end mankind*. BBC. Recuperat del 24 de juny del 2021 de <https://www.bbc.com/news/technology-30290540>
- Confessore, N. (4 d'abril del 2018). *Cambridge Analytica and Facebook: The Scandal and the Fallout So Far* [Cronologia]. New York Times. Recuperat del 12 d'abril del 2022 de <https://www.nytimes.com/2018/04/04/us/politics/cambridge-analytica-scandal-fallout.html>
- Crawford, K. i Joler, V. (7 de setembre del 2018). *Anatomy of an AI System: The Amazon Echo As An Anatomical Map of Human Labor, Data and Planetary Resources* [Projecte curatorial]. AI

- Now Institute and Share Lab. Recuperat del 13 d'abril del 2022 de <https://anatomyof.ai/>
- Deleuze, G. (17 de març del 1987). *¿Qué Es un Acto de Creación?* [Conferència]. La Fémis. Recuperat el 25 d'agost del 2022 de <https://youtu.be/dXOzcexu7Ks>
- Gayà Morlà, C. i Seró Moreno, L. (2018). *Dona'm la Mar*. Museu Marítim de Barcelona [Projecte curatorial]. Recuperat del 24 d'agost del 2022 de <https://www.mmb.cat/projectes/donam-la-mar/>
- Gilbert, J. (22 de setembre del 2017). *Psychedelic socialism*. openDemocracy. Recuperat del 4 de març del 2022 de <https://www.opendemocracy.net/en/psychedelic-socialism/>
- Giner, J. A. (4 de setembre del 2022). *Los nativos digitales ante "el deber ético de ganar dinero"*. La Vanguardia. Recuperat del 6 de setembre del 2022 de <https://www.lavanguardia.com/vida/20220904/8501206/nativos-digitales-deber-etico-ganar-dinero.html>
- Glancy, J. (26 de febrer del 2022). *Will the permacrisis ever end?* The Times. Recuperat del 16 de maig del 2022 de <https://www.thetimes.co.uk/article/permacrisis-ever-end-covid-pandemic-brexite-ukraine-crisis-latest-fpznr05qk>
- Goldsmith, S. (10 de gener del 2010). *Red-Ink Tsunami: Why Old Ideas Can't Fix the New Government Perma-Crisis*. Economics 21. Recuperat del 16 de maig del 2022 de <https://economics21.org/html/red-ink-tsunami-why-old-ideas-cant-fix-new-government-perma-crisis-156.html>
- Gutiérrez, H., Pascual, M. G. i Geli, C. (4 de juliol del 2021). *Amazon, la compañía que cambió el mundo*. El País. Recuperat del 15 d'abril del 2022 de <https://elpais.com/economia/2021-07-04/amazon-la-compania-que-cambio-el-mundo.html>
- Hacke, U. (5 d'agost del 2011). *Market Correction? Try Perma-Crisis*. Harvard Business Review. Recuperat del 16 de maig del 2022 de <https://hbr.org/2011/08/market-correction-try-perma-cr.html>
- Hari, J. (2 de gener del 2022). *Your attention didn't collapse. It was stolen*. The Guardian. Recuperat del 15 de maig del 2022 de <https://www.theguardian.com/science/2022/jan/02/attention-span-focus-screens-apps-smartphones-social-media>

- Herrman, J. i Browning, K. (10 de juliol del 2021). *What is the Metavers?* New York Times. Recuperat el 10 de setembre del 2021 de <https://www.nytimes.com/2021/07/10/style/metaverse-virtual-worlds.html>
- Llamazares, J. (24 de gener del 1991). *La guerra televisada*. El País. Recuperat el 13 de març del 2021 de https://elpais.com/diario/1991/01/24/opinion/664671611_850215.html
- Lloreta, A. (26 d'agost del 2021). *Lametones de oreja, jacuzzis y tragaperras: la guerra de Twitch que arrastra a una generación de 'streamers'*. elDiario.es. Recuperat del 3 d'abril del 2022 de https://www.eldiario.es/catalunya/lametones-oreja-jacuzzis-tragaperras-guerra-twitch-arrastra-generacion-streamers_1_8222969.html
- López Petit, S. (23 d'abril del 2020). *El coronavirus com a teatre de la veritat*. Crític. Recuperat del 16 de maig del 2022 de <https://www.elcritic.cat/opinio/santiago-lopez-petit/el-coronavirus-com-a-teatre-de-la-veritat-55248>
- Newport, C. (15 de juny del 2022). *The Rise of the Internet's Creative Middle Class*. New Yorker. Recuperat del 16 de juny del 2022 de <https://www.newyorker.com/culture/culture-desk/the-rise-of-the-internets-creative-middle-class>
- Peirano, M. (22 de setembre del 2015) *¿Por qué me vigilan, si no soy nadie?* [Conferència]. TEDxMadrid. Recuperat del 8 d'abril del 2022 de https://www.ted.com/talks/marta_peirano_the_surveillance_device_you_carry_around_all_day
- Ramírez Montes, N. (23 de gener del 2022). *Patricia Lockwood: «Mi idea de internet es la de revolcarse en el barro como un cerdito»*. SModa. Recuperat el 14 de maig del 2022 de <https://smoda.elpais.com/placeres/patricia-lockwood-entrevista-poco-se-habla-de-esto/>
- Roose, K. (18 de març del 2022). *The Latecomer's Guide to Crypto*. New York Times. Recuperat el 8 de juliol del 2022 de <https://www.nytimes.com/interactive/2022/03/18/technology/cryptocurrency-crypto-guide.html>

- Stalder, F. (febrer del 2011). *Por qué las instituciones sufren para conservar sus secretos*. Le Monde Diplomatique en Español. Recuperat el 16 de juny del 2022 de <https://mondiplo.com/por-que-las-instituciones-sufren-para-conservar>
- Stokel-Walker, C. (27 de febrer del 2022). *The first TikTok war: how are influencers in Russia and Ukraine responding?* The Guardian. Recuperat del 15 de maig del 2022 de <https://www.theguardian.com/media/2022/feb/26/social-media-influencers-russia-ukraine-tiktok-instagram>
- Spitz, M. (24 de juliol del 2012). *Your phone company is watching* [Conferència]. TEDGlobal. Recuperat el 8 d'abril del 2022 de https://www.ted.com/talks/malte_spitz_your_phone_company_is_watching
- Ternisien, X. (25 de maig del 2009). *Les forçats de l'info*. Le Monde. Recuperat el 6 de juny del 2022 de https://www.lemonde.fr/actualite-medias/article/2009/05/25/les-forcats-de-l-info_1197692_3236.html
- Varoufakis, Y. (28 de juny del 2021). *El tecno-feudalismo está tomando el control*. Project Syndicate. Recuperat el 16 de maig del 2022 de <https://www.project-syndicate.org/commentary/techno-feudalism-replacing-market-capitalism-by-yanis-varoufakis-2021-06/spanish?barrier=accesspaylog>
- Vega, G. (29 de juliol del 2021). *El metaverso, la 'nueva' frontera de las grandes tecnológicas*. El País. Recuperat el 7 d'agost del 2021 de <https://elpais.com/tecnologia/2021-07-29/el-metaverso-la-nueva-frontera-de-las-grandes-tecnologicas.html>
- Venohr, S. (26 de març del 2011). *The Tell-All Telephone* [Visualització de dades]. Zeit Online. Recuperat el 8 d'abril del 2022 de <https://www.zeit.de/datenschutz/malte-spitz-data-retention>
- Wiener, A. (15 de juny del 2021) (2021b). *Does Tech Need a New Narrative?* New Yorker. Recuperat el 16 de maig del 2022 de <https://www.newyorker.com/news/letter-from-silicon-valley/does-tech-need-a-new-narrative>
- Wright, A. (22 de febrer del 2009). *Exploring a 'Deep Web' That Google Can't Grasp*. New York Times. Recuperat el 10 d'abril

del 2022 de

<https://www.nytimes.com/2009/02/23/technology/internet/23search.html>

Zuboff, S. (29 de gener del 2021). *The Coup We Are Not Talking About*. New York Times. Recuperat el 3 de març del 2021 de <https://www.nytimes.com/2021/01/29/opinion/sunday/facebook-surveillance-society-technology.html?searchResultPosition=8>

6.5 Bibliografia Periodística-Literària

- Angulo Egea, M. (2017). *Inmersiones. Crónica de viajes y periodismo encubierto*. Ediciones de la Universitat de Barcelona.
- Angulo Egea, M. (coord.) (2013). *Crónica y Mirada. Aproximaciones al Periodismo Narrativo*. Libros del K.O.
- Arbus, D. (2003). *Revelations: Diane Arbus*. Penguin Random House.
- Beckett, S. (2020). *Esperant Godot*. Proa. (Obra original publicada el 1952)
- Beckett, S. (2001). *Film*. Tusquets Editores. (Obra original publicada el 1967)
- Bradbury, R. (2009). *Fahrenheit 451*. Educaula62. (Obra original publicada el 1953)
- Bly, N. (2018). *La Vuelta al Mundo en 72 Días y Otros Escritos*. Capitán Swing.
- Campos, V. (ed.) (2015). *¡Extra, Extra! Muckrakers. Orígenes del Periodismo de Denuncia*. Ariel.
- Carrión, J. (2021). *Membrana*. Galaxia Gutenberg.
- Carroll, L. (2009). *Alícia al País de les Meravelles*. labutxaca. (Obra original publicada el 1865)
- Carroll, L. (2016). *A Través del Espejo y lo que Alicia Encontró Allí*. Nórdica Libros. (Obra original publicada el 1871)
- Dos Passos, J. (2011). *Davant la Cadira Elèctrica*. Adesiara Editorial. (Obra original publicada el 1927)
- Espriu, S. (2007). *Primera Història d'Esther*. Edicions Proa. (Obra original concebuda el 1948)
- Foster Wallace, D. (2014). *L'Aigua És Això*. Edicions del Periscopi.
- Gayà Morlà, C. i Seró Moreno, L. (2020). *Ulisses Era una Dona*. Museu Marítim de Barcelona.
- Goethe, W. (2000). *Las Afinidades Electivas*. Alianza Editorial. (Obra original publicada el 1809)

- Gontxarov, I. (1999). *Oblómov*. Alba Editorial. (Obra original publicada el 1859)
- Guerriero, L. (2014). *Zona de Obras*. Circulo de Tiza.
- Hersey, J. (2021). *Hiroshima*. DeBolsillo. (Obra original publicada el 1946)
- Hofmannsthal, H. (2007). *Carta de Philipp Lord Chandos a Francis Bacon*. Quaderns Crema. (Obra original publicada el 1902)
- Homer (2016). *Odissea*. Edicions 62. (Obra original ca. Segle VIII i el VII aC)
- Huxley, A. (2010). *Un Món Felç*. labutxaca. (Obra original publicada el 1932)
- Joyce, J. (2022). *Ulises*. Galaxia Gutenberg. (Obra original publicada el 1920)
- Kafka, F. (2016). *El Procés*. Edicions Proa. (Obra original publicada el 1925)
- Kapuściński, R. (2007). *Encuentro con el Otro*. Anagrama.
- Lockwood, P. (2022). *Poco se Habla de Esto*. Alpha Decay.
- MacGillis, A. (2022). *A l'Ombra d'Amazon*. Edicions del Periscopi.
- De Madariaga, S. (1931). *España. Ensayo de la Historia Contemporánea*. Espasa Calpe.
- Mas, R. (Ed.) (2012). *L'Arxiu del Corresponsal de Guerra. Col·lecció Plàcid Garcia-Planas*. Arts Santa Mònica.
- Melville, H. (2013). *Bartleby, el Escribiente*. Austral. (Obra original publicada el 1853)
- Mitchell, J. (2017). *La Fabulosa Taberna de McSorley. Otras Historias de Nueva York*. Editorial Jus.
- Parcerisas, F. (2022). *La Tardor Em Sobta*. Quaderns Crema.
- Pérez Andújar, J. (2016). *Diccionario Enciclopédico de la Vieja Escuela*. Tusquets Editores.
- Sartre, J. P. (2005). *La Nausée*. Gallimard. (Obra original publicada el 1938)
- Shakespeare, W. (2019). *Hamlet*. Austral. (Obra original publicada el 1603).
- Steinbeck, J. (2007). *Los Vagabundos de la Cosecha*. Libros del Asteroide. (Obra original publicada el 1936)
- Stephenson, N. (2010). *Snow Crash*. Editorial Gigamesh.
- Thoreau, H. D. (2013). *Walden*. Errata Naturae. (Obra original publicada el 1854)

- Tolentino, J. (2020). *Falso Espejo. Reflexiones sobre el Autoengaño*. Editorial Planeta.
- Valle Inclán, R. M. (2010). *Luces de Bohemia*. Espasa Libros. (Obra original publicada el 1920)
- Wallraff, G. (2006). *Cabeza de Turco*. Anagrama. (Obra original publicada el 1981)
- Walsh, R. (2011). *El Violento Oficio de Escribir*. 451 Editores.
- Walsh, R. (2018). *Operación Masacre*. Libros del Asteroide. (Obra original publicada el 1957)
- Wells, H. G. (2004). *Cerebro Mundial*. Mundarnau. (Obra original publicada el 1938)
- Wiener, A. (2021a). *Valle Inquietante*. Libros del Asteroide.
- Weingarten, M. (2012). *La Banda que Escribía Torcido: una Historia del Nuevo Periodismo*. Libros del K.O.
- Wolfe, T. (1998). *El Nuevo Periodismo*. Anagrama. (Obra original publicada el 1973)
- Zweig, S. (2007). *El Mundo de Ayer*. Acantilado. (Obra original publicada el 1941)

6.6 Pel·lícules, Sèries i Documentals

- Amer, K. i Noujaim, J. (Dir.) (2019). *The Great Hack* [*El Gran Hackeig*] [Documental]. The Othrs.
- Bigelow, K. (Dir.) (1995). *Strange Days* [*Dies Estranys*] [Pel·lícula]. 20th Century Fox, James Cameron.
- Block, H. i Riesewick, M. (Dir.) (2018). *The Cleaners* [Documental]. Gebrueder Beetz Filmproduktion, Grifa Filmes, Westdeutscher Rundfunk (WDR), VPRO Television, I Wonder Pictures, Motto Pictures, Arte.
- Cuarón, A. (Dir.) (2006). *Children of Men* [*Hijos de los Hombres*] [Pel·lícula]. Strike Entertainment, Hit & Run Productions, Ingenious Film Partners 2 i Toho-Towa.
- Curtis, A., Kelsall L. i Lambert, S. (Dir. i Prod.). (2002). *The Century of the Self* [*El Segle de l'Individualisme*] [Documental]. BBC Four i RDF Media.
- Dadich, S., Neville, M. i O'Connor, D. (Prod.) (2019). *Abstract: The Art of Design* (Temporada 2, Episodi 4) [Sèrie]. Netflix i RadicalMedia.

- Duffer, M. i Duffer, R. (Dir.) (2016). *Stranger Things* [Sèrie]. Netflix, 21 Laps Entertainment.
- Dunne, G. (Dir. i Prod.) (2017). *Joan Didion: The Center Will Not Hold* [*Joan Didion: El Centre Cedirà*] [Documental]. Netflix.
- Escribano, F. (Dir.) (2014). *Pere Casaldàliga, les Causes i la Vida* [Doumental]. Minoria Absoluta, CCMA.
- Fanning, D. i Docherty, N. (Prod.) (2222). *In the Age of AI* [*En l'Era de la IA*] (Temporada 38, Episodi 6) [Episodi de programa documental]. A: Frontline. PBS.
- Gibney, A. (Dir.) (2019). *The Inventor: Out for Blood in Silicon Valley* [*La Inventora: En Busca de Sang a Silicon Valley*] [Documental]. HBO Documentary Films.
- Gibney, A. (Dir.) (2013). *We Steal Secrets: The Story of WikiLeaks* [Documental]. Universal Pictures.
- Hagman, L. (Dir.) (1958). *The Blob* [*La Masa Devoradora*] [Pel·lícula]. Jack H. Harris.
- Hagman, L. (Dir.) (1972). *Beware! The Blob* [Pel·lícula]. Anthony Harris.
- Herzog, W. (Dir.) (2016). *Lo and Behold: Reveries of the Connected World* [Documental]. Magnolia Pictures i Netflix.
- Jacoby, J. (Dir.) (18 de febrer del 2020). *Amazon Empire: The Rise and Reign of Jeff Bezos* [*L'Imperi Amazon: Ascens i Regnat de Jeff Bezos*] (Temporada 38, Episodi 13) [Episodi de programa documental]. A: Frontline. PBS.
- Jacoby, J. (Dir.) (29 d'octubre del 2018). *The Facebook Dilemma* [*El Dilema de Facebook*] (Temporada 37, Episodi 4 i 5) [Episodi de programa documental]. A: Frontline. PBS.
- Jones, A. (Dir.) (2020). *Feels Good Man* [Documental]. Angelini, G.; Capotosto, C.; Jones, A. i Wickenden, A.
- Johnson, R. (Dir.) (2017). *Star Wars: Episode VIII - The Last Jedi* [*Star Wars: Episodio VIII - Los últimos Jedi*] [Pel·lícula]. Lucasfilm Ltd.
- Kohs, G. (Dir.) (2017). *AlphaGo* [Documental]. Netflix.
- Levinson, B. (Dir.) (1998). *Sphere* [*Esfera*] [Pel·lícula]. Baltimore Pictures.
- Lewis, B. (Dir.) (2013). *Google and the World Brain* [*Google i el Cervell Mundial*] [Documental]. Polar Star Films.

- Lisberger, S. (Dir.) (1982). *Tron* [Pel·lícula]. Lisberger/Kushner i Walt Disney Productions.
- May, M. (Dir.) (8 de maig del 2017). *What Facebook Knows About You* [El que Facebook Sap de Tu] (Temporada 65, Episodi 18) [Episodi de programa documental]. A: Panorama. BBC One.
- McKay, A. (Dir.) (2015). *The Big Short* [La Gran Aposta] [Pel·lícula]. Paramount Pictures, Regency Enterprises i Plan B Entertainment.
- Nolan, C. (Dir.) (2010). *Inception* [Origen] [Pel·lícula]. Legendary Pictures, Syncopy Films i Village Roadshow Pictures.
- Nolan, C. (Dir.) (2020). *Tenet* [Pel·lícula]. Syncopy Films.
- Orlowski, J. (Dir.) (2020). *The Social Dilemma* [El Dilema de les Xarxes Socials] [Documental]. Argent Pictures, Exposure Labs i The Space Program.
- Poitras, L. (Dir.) (2014). *Citizenfour* [Documental]. Praxis Films, Participant Media i HBO Films.
- Reed, C. (Dir.) (1949). *The Third Man* [El Tercer Home] [Pel·lícula]. London Films.
- Ross, G. (Dir.) (2012). *The Hunger Games* [Los Juegos del Hambre] [Pel·lícula]. Lionsgate i Color Force.
- Russell, C. (Dir.) (1988). *The Blob* [El Terror No Tiene Forma] [Pel·lícula]. Jack H. Harris i Elliot Kastner.
- Sauper, R. (Dir.) (2005). *Darwin's Nightmare* [La Pesadilla de Darwin] [Documental]. MEDIA Program.
- Schreiber, L. (Dir.) (2006). *Everything Is Illuminated* [Pel·lícula]. Warner Independent Films.
- Shyamalan, M. N. (Dir.) (1999). *The Sixth Sense* [El Sexto Sentido] [Pel·lícula]. Hollywood Pictures, Spyglass Media Group i The Kennedy/Marshall Company
- Taylor, A. (Dir.) (2008). *Examined Life* [Vida Examinada] [Documental]. Sphinx Productions.
- Taylor, A. (Dir.) (2018). *What Is Democracy?* [Documental]. National Film Board of Canada.
- Weir, P. (Dir.) (1998). *The Truman Show* [El Show de Truman] [Pel·lícula]. Paramount Pictures, Scott Rudin Productions.
- Welles, O. i Stewart, P. (Dir.) (1938). *The War of the Worlds* [La Guerra dels Mons] [Programa de ràdio]. CBS Radio.
- Wimmer, K. (Dir.) (2002). *Equilibrium* [Pel·lícula]. Dimension Films.

