

*Metafísicas y tecnologías  
de la creación*

2020

*Metafísicas y tecnologías de la creación*  
Nika Zhenya

Edición: Perro Tuerto

Última edición: 6 de marzo del 2020

Permitida su reproducción y difusión por cualquier medio mecánico o electrónico sin la autorización escrita del titular de los derechos.

Texto parte de la tesis de investigación  
*El creador y lo creado* disponible en  
[maestria.perrotuerto.blog](http://maestria.perrotuerto.blog).

Hecho en México / *Made in Mexico*

# I

Según *The Economist*, el recurso más valioso en el mundo ya no es el petróleo, sino los datos. La industria más lucrativa y de más amplio crecimiento es la relacionada con el control y la minería de la información. Alphabet —antes Google—, Amazon, Apple, Facebook y Microsoft son las compañías que más beneficios están obteniendo por este tipo de economía. Pero detrás de ellos también están otras empresas como Uber, Snapchat, Tesla, Vimeo, Adobe y demás corporaciones localizadas en Silicon Valley, en California, en Nueva York, en Estados Unidos, Europa o China.

En la práctica esta industria provee de platafor-

mas, servicios y *software* a sus usuarios de manera gratuita o por «módicos» precios. A cambio, estas compañías reciben la información de sus usuarios, la cual analizan para mejorar sus productos o venderla a terceros. Se trata de un recurso cuya capitalización es relativa a su cantidad y calidad. Como individuo tu información valdrá unos cuantos centavos, pero como comunidad su valor se incrementa casi de manera exponencial, más si detrás de ella existe un *data analyst* que la ha destilado y categorizado.

Con esta práctica se tiene ya una manera eficiente de crecimiento económico: mejores productos es igual a más usuarios; más clientes implica más datos; más información ayuda a la optimización y generación de más productos; una mayor producción equivale a una mayor captación de plusvalía; más capital implica mayor capacidad de penetración pública; más público conlleva al crecimiento en la cantidad de usuarios. Así de manera

cíclica e inagotable dentro de un mundo finito.

Un punto de fuga del reportaje hecho por *The Economist* es la manera en como legalmente es posible este tipo de economía. Entre los vericuetos de los términos de servicios muchas veces se garantiza que la información generada es del usuario, aunque en la práctica se demuestre lo contrario. Como ejemplos están las técnicas de *soft delete*, la censura arbitraria de contenidos o el uso de la información para otros fines distintos y desconocidos por los usuarios que la generan.

En el lado del cliente existe esa tenue garantía del respeto a lo que unos llaman datos o información y, otros, *propiedad* o *bienes* digitales. En el lado del servidor las tecnologías y técnicas que hacen posible la masificación de productos y servicios digitales se cubren con un velo de misterio. La cantidad de personas y comunidades con la capacidad para auditar los modos de producción en como estas compañías operan es relativamente escaso.

No es por falta de preparación o una ausencia abismal de recursos técnicos, sino por los armatostes legales que imposibilitan el análisis de estas infraestructuras, en lugar de alentar su transparencia y debate público.

No se trata ya de infraestructuras públicas que el Estado distorsiona para evitar su correcta evaluación, sino de modos de organización y de producción que no son visibles gracias a los mecanismos de propiedad intelectual (PI) ejercidos por diversas compañías y que son avaladas, garantizadas y resguardadas por legislaciones nacionales e internacionales. Desde los derechos de autor, patentes y marcas, pasando por el diseño industrial, las denominaciones de origen y los derechos conexos, y hasta los secretos comerciales, esta «economía de los datos» asegura su permanencia y expansión a través de las legislaciones de PI. Por un lado permiten el uso gratuito de sus productos y servicios. Por el otro, refuerzan la inaccesibi-

lidad a los modos de producción, reproducción, distribución y conservación (PRDC) que los hace posible.

Respecto a la economía de la PI, en 2015 el Centro Regional para el Fomento del Libro en América Latina y el Caribe señaló una balanza «ampliamente deficitaria para la región». El déficit para 2013 fue de 9,444 millones de dólares, casi el doble del 2005, donde los egresos ascendieron a 10,548 mdd mientras que los ingresos solo fueron de 1,104 mdd —¿qué nos depara para 2020 según esta tendencia?—. Esto representa una diferencia de casi 1/9. Por cada dólar que se ganó por concepto de derechos de autor, patentes, marcas, diseño industrial, denominaciones de origen, derechos conexos o secretos comerciales, en América Latina y el Caribe se pagaron 8.5 dólares por los mismos conceptos.

No obstante, globalmente en 2013 los ingresos por PI llegaron a 279,511 mdd, donde 129,178 mdd

terminó en Estados Unidos, lo que representa el 46 % —¿qué les depara para 2020?—. Es decir, Estados Unidos recaudó 117 veces más que toda América Latina y el Caribe. Los egresos de ese año en ese país fueron de 39,016 mdd. Por cada dólar que en Estados Unidos se ganó por conceptos de PI durante 2013, este país gastó 0.3 dólares por el mismo concepto.

Esta enorme disparidad entre una y otra región puede tener muchos nombres, varios de ellos problemáticos o poco atractivos pero que hacen explícito el desbalance que representa la economía de la PI. Estos términos pueden ser: intercambio desigual, extractivismo, colonialismo, imperialismo, capitalismo, entre otros. Úsese o acúñese el término que más convenga para describir el fenómeno donde la economía de la PI genera más del triple de ingresos para Estados Unidos al mismo tiempo que representa una pérdida de casi nueve veces para América Latina y el Caribe.



La economía de los datos y de la PI no son del todo asimilables. No obstante, el nexo entre ambas economías no es circunstancial. La centralización de los datos por parte de las compañías y las posibilidades de uso que tienen sus usuarios para los productos o servicios que les ofrecen están determinadas por los mecanismos que resguardan la PI. Los mismos dispositivos que aparentemente protegen el contenido generado por los usuarios como *propiedad* suya, también permite que la infraestructura quede afuera de su alcance.

El resultado que se tiene con esto es un acceso sobre el producto, pero no sobre la infraestructura de la producción ni de su organización. Como consecuencia, el usuario carece de mecanismos democráticos que permitan su participación en la manera en como se despliegan las tecnologías y técnicas desarrolladas por la industria. La intervención estatal también queda limitada, ya que las actuales legislaciones de la PI la suponen como

propiedad privada. El Estado supuestamente tiene la responsabilidad de velar por su protección y regulación, pero carece de facultades para intervenir de manera directa sobre su gestación.

La dependencia tecnológica y técnica hacia los dueños de los medios de producción, como sucede con los usuarios de *software* o de plataformas propietarias, no es un fenómeno reciente. Ya en 1934 en *El autor como productor* se alertaba sobre la necesidad de que el trabajo intelectual y artístico dejara de limitarse a la elaboración de productos y se enfocara en la función organizadora de los medios de producción.

En nuestro tiempo, las nuevas tecnologías de la información y la comunicación han amplificado las posibilidades de producción cultural y generación de plusvalía. Sin embargo, en esta infraestructura regida por bits se observa una paulatina reducción de los receptores de la riqueza producida que a su vez cuentan con la capacidad política de fijar

su rumbo. Entre *youtubers*, artistas *influencers* en Instagram, cineastas en Vimeo, músicos en Spotify, intelectuales en Twitter y científicos con perfiles de LinkedIn, se hace evidente que el quehacer cultural, pese a su crisis estructural, continúa produciendo *ad hoc* a la demanda de la cultura de masas.

Pero también muestra una cruda realidad. Mientras que estos productores creen reservar su producción como propiedad, muchas veces se encuentran sujetos a condiciones laborales precarias o de (auto)explotación, además del miedo constante al reemplazo o la desactualización. La garantía ante esta situación es el ofrecimiento gratuito de tecnologías proveídas por los desarrolladores de *software*, lo que disminuye sus costos marginales de producción.

El dominio y explotación de una técnica queda bajo responsabilidad del productor, mientras que el análisis de su uso permite al distribuidor el desarrollo de nuevas tecnologías, muchas veces

sin tomar en cuenta el desplazamiento y el tiempo invertido por sus usuarios. Y no solo eso, mientras que esta nueva casta de productores tratan de capitalizar lo único que estas plataformas les ofrece —«exposición» y *likes*—, los distribuidores hacen tiempo extra en su plusvalía a través de la economía de los datos.

¿Cómo es posible que a la par de la alta capacidad productiva, estos obreros de la cultura se encuentren en una franca alienación? ¿Qué yace ahí que impide a estos productores hacerse cargo del desarrollo de las tecnologías que permiten la amplificación de sus técnicas y su sustento de vida, en lugar de estar a la expectativa de lo que la industria les ofrece? Una hipótesis a descartar es la ausencia de reacción por ignorancia.

El origen de Amazon fue una librería, el de Alphabet un buscador, Facebook tuvo su punto de partida con una red social o Adobe con el PDF y después con Creative Cloud. En la actualidad la

economía que rige a las empresas detrás del *modo moderno* de hacer cultura no son el ofrecimiento de productos o servicios, sino la recaudación, destilación y capitalización de la información generada por sus usuarios. Este modelo económico no ha pasado inadvertido, incluso varios agentes en el sector cultural han ejercido funciones miméticas —en la mayoría de los casos ignorando el contexto geopolítico por el cual dicho modelo es posible—.

Esta disparidad económica entre quien produce y quien distribuye tiene una larga historia. Esta se correlaciona al proceso histórico que constituyó y puso a la PI en el centro de la PRDC de bienes culturales, con especial atención a los derechos de autor.

## II

Nos encontramos en la Inglaterra del siglo xvii, sin importar qué tan ajeno es para nosotros este contexto. La Honorable Compañía de Impresores y Periódicos, la organización de los gremios editoriales londinenses, está en conflicto abierto con sus pares escoceses. ¿El problema? Los impresores de Escocia están reproduciendo sus ediciones sin su consentimiento —lo que luego se conocería como «piratería»—. ¿La solución? La Compañía demanda ante la Cámara de los Comunes la generación de una legislación que garantice la propiedad de las obras a perpetuidad.

Antes de ello los textos se habían protegido

mediante privilegios reales, un mecanismo legal un tanto anacrónico ante un clima cultural que abraza la lluvia secularizadora y *anti-establishment* cada vez más intensa de la Ilustración. La Cámara se percata del capital político que tiene la osada propuesta de la Compañía. Esta legislación, entre otras, será el ejercicio de un poder que demarcará las facultades políticas y su posición dentro del Estado, ya que desplazará el poder real sobre la PRDC de libros, una industria de alta importancia en la esfera pública y cultural de Inglaterra.

Pero la Cámara también quiere delimitar el poder político de la Compañía. Al hacerlo, no solo hará patente su autonomía ante la autoridad real, sino que también será un agente con una fuerte influencia en la industria editorial. Recuerda, estamos en el siglo XVII, gran parte de la difusión del conocimiento y la cultura se concretiza a través del comercio de textos.

Entonces, la propuesta de la Compañía sufre

una *pequeña* modificación. La Cámara permite que jurídicamente el libro se considere una propiedad, pero con protección caduca. La producción cultural como propiedad obtiene un matiz claro en esta decisión. La propiedad como control efímero tiene su antecedente en esta nueva manera de hacer política.

Así se promulgó el Estatuto de la Reina Ana —el nombre es para honorarla, ya que no tuvo una participación activa en el proceso—: la primera legislación de *copyright*; una acción jurídica moderna dentro del ecosistema cultural; un ejercicio del poder que hace de lado los supuestos derechos naturales de impresores, libreros y mercaderes.

¿Cuáles fueron las consecuencias de esta *minúscula* modificación?

Primero, una acalorada confrontación entre la Cámara y la Compañía: la legislación era para protegerlos, no para su restricción. En su primera legislación, el *copyright* tenía una duración de cator-



ce años *después de publicada la obra* y si y solo si era registrada. En la actualidad la duración abarca un mínimo de cincuenta años, por lo regular setenta y cinco o, como sucede en México, hasta cien años *después de la muerte del autor* y sin necesidad de registro. Ante ello, la Cámara permitió un segundo periodo que extendió su protección por catorce años adicionales, siempre y cuando se volviera a registrar.

Segundo, sentó las bases jurídicas modernas dentro de la PRDC cultural para el resto de las naciones europeas. Así vemos el surgimiento de legislaciones similares en Francia —que Proudhon denunció, pero nadie escuchó—, Alemania, España y Portugal. También Estados Unidos legislaría de modo análogo, aunque durante décadas precisó de la piratería escocesa para la alfabetización de su población, debido a la carencia de infraestructura para satisfacer las demandas de impresión. El proceso no fue inmediato, duró al menos dos

siglos. Tampoco fue uniforme, la homogeneidad en materia de derechos de autor es una consecuencia decimonónica del Convenio de Berna —como también es responsable del engrosamiento cualitativo y cuantitativo en esta materia—.

Tercero, *al menos* dio forma jurídica a los actores dentro de la PRDC de bienes culturales. Se trata de un marco donde la producción cultural se organiza en cuatro grandes esferas. Una es la del distribuidor y el reproductor cuya tarea es la difusión y la reproducibilidad de los productos culturales; ¿en dónde reside su autonomía?, en el control de los medios de producción y en la centralización de la extracción de plusvalía. Por otro lado está el «público», el cual se caracteriza por el uso, el consumo y la crítica —por lo general en privado— de los bienes culturales y cuya autonomía es relativa a su capacidad de acceso a la cultura.

Por supuesto el Estado es otra esfera, una que yace en el fondo y cuya función específica es velar y

supuestamente regular las relaciones mercantiles establecidas por el resto de las esferas. Por último, está la esfera del productor o, como gusta autodenominarse, del *creador*. Nótese cómo este sale a relucir justo hasta ahora. Antes del giro moderno en el quehacer cultural, el productor se percibía en una función subordinante o plenamente dependiente al área de influencia del reproductor. El productor no se recluía en una habitación, sino que llevaba a cabo su ejercicio en un taller o en compañía de otros.

Cuarto, la atribución y la apropiación del texto empieza a recaer sobre el mismo sujeto. Antes de la «modernización» del quehacer cultural el productor del texto ejercía una función atributiva que permitía evaluar y conservar el conocimiento presente en un texto. Sin embargo, este no era propietario y, en su lugar, la apropiación era una función llevada a cabo por el mercader, el librero o el impresor que desde Fenecia se tiene antecedente

de tratar al texto como un bien comercial.

En *¿Qué es un autor?* se acierta en descubrir dos grandes funciones de la «función-autor»; a saber, la atribución y la apropiación. Pero se equivoca en su localización histórica y geográfica —que varias investigaciones han hecho notar—, así como en la cantidad y tipo de apropiaciones. Además de la apropiación penal o legal de un texto a un autor, también existe una apropiación comercial que a partir del giro moderno en la cultura permite la gestación de la autoría. Autor era quien la inquisición juzgaba por un texto profano, quien la autoridad real indicaba que tenía un privilegio pero también quien la autoridad estatal designa como el *propietario* de su *producción* en miras a su comercialización.

Es decir, la autoría en la manera en como hoy la entendemos surge a través de tres actos del habla —guiño a *Cómo hacer cosas con palabras*—: la mención de la atribución, la sentencia por herejía

o la formulación de un contrato. El autor es una anacronía: jamás ha tenido tiempo más allá de los actos del habla que lo instituye. La autoría es una invención moderna, no por el giro jurídico dentro del quehacer cultural ni por su relación a un marco occidental, sino porque su «realización» implica un régimen de propiedad ajeno a la organización feudal y debido al supuesto del cual depende: la capacidad de nuestro lenguaje para la constitución de realidades y no solo para su descripción. En *La muerte del autor* se acierta en sospechar sobre la función que la autoría ejerce sobre un texto, pero no podemos concluir que el autor ha muerto. Nos es imposible asesinar a lo que carece de vida: el autor es un fantasma; un espíritu que se alimenta a través de la tradición oral y textual como *una* técnica para la PRDC de nuestra cultura.

### III

Estas dos últimas consecuencias se nos presentan hoy en día con mayor urgencia. El marco que percibe al quehacer cultural a modo de esferas es problemático. Su carácter sintético simplifica y reduce la realidad del quehacer cultural. El desfase entre lo que las leyes permiten y lo que las nuevas tecnologías hacen posible le acompaña otra asincronía entre la teoría y una realidad que se le ha escapado de sus manos —o que jamás estuvo bajo su mando, pero que así la supuso—. Sin embargo, pese a esta crisis conceptual, desechar una teoría en pos de otras nuevas —como pretenden varios teóricos de la PI para la justificación de este tipo

de propiedad y para la descripción de la situación actual de la PRDC cultural— no implica necesariamente la posibilidad de una mejor comprensión.

Aún no hemos contestado cómo, teniendo los recursos tecnológicos a un mayor alcance en comparación con otros tiempos, los obreros de la cultura continúan con una subjetividad de dependencia «creativa». A partir de las fisuras, las lagunas, las conscientes omisiones y, en general, lo que estas esferas no nos quieren decir, cabe la posibilidad de emplear sus categorías para profundizar y al menos comprender el complejo entrelazamiento entre figuras que se suponen esferas pero que actúan como mecanismos aislados y al unísono omnipresentes en el quehacer cultural.

Uno de estos mecanismos se relacionan a la última consecuencia. Gracias a los movimientos en pos de los bienes comunes y al quehacer de la crítica de la cultura es cada vez más claro que la apropiación no es una función esencial para

la autoría o, de serlo, deja de haber autor y obra cuando el trabajo no emplea al mercado como eje fundacional para el texto o la pieza artística. La capacidad de apropiación del producto cultural por parte de su productor cuenta con una historia, rastreable mas quizá no asimilable a la historia del *copyright*.

Pero ¿qué hay de la atribución? Ni siquiera en ¿*Qué es un autor?* hay claridad respecto a su historicidad. Si la función apropiativa no es esencial, entonces la función mínima de la autoría reside en la relación de un nombre de autor con un producto en cuyo ejercicio surge la obra. No obstante, ha de existir por lo menos un empleo concreto de esta función atributiva que justifique dos cuestiones: ¿por qué se la supone relevante en el quehacer cultural contemporáneo?, ¿por qué se restringe al autor y su obra?

La tradición humanística siempre ha estado bajo la inspección y la sospecha de otras tradiciones.



Frente a la tradición animalista justificó el centro de reflexiones en nuestra especie. Frente a las tradiciones religiosas ha debatido que ninguna quimera podrá salvarnos. Frente a la producción científica de conocimiento, se ha valido de la humanidad de nuestra especie para justificar las clases de subjetividad e intersubjetividad de su discurso, que lo hacen distinto a cualquier otro tipo de discurso.

La atribución ha sido *una técnica* que ha permitido la preservación y la difusión del conocimiento y la sensibilidad producto de esta tradición. El acompañamiento de una obra con un autor ha facilitado la transmisión, reproducción y generación de ideas, conceptos y preceptos. Sin embargo, la idea, de ser acompañada por una persona pasó a ser apropiada: la idea y *su* persona. Lo que empezó como una subordinación ahora ha devenido en una personificación: la persona y *su* idea.

El texto y la pieza artística, antes productos de técnicas, han transmutado en obras cuya crea-

tividad autoral le otorga no solo de una génesis material, sino también de significado y de sentido. Existe un salto cualitativo y sin mención expresa de su justificación entre una actividad productora y una acción creadora, consecuencia de una conjunción entre las funciones atributivas y apropiativas hacia un mismo sujeto.

La creación es una categoría metafísica que mienta un «dar a luz» o una generación *ex nihilo*. Ninguna de estas dos acepciones hace evidente el contexto social, político y cultural en el que un texto o una pieza artística ha sido producido. En su lugar elimina todas estas capas que otorgan significado y sentido a la producción cultural por una íntima y erótica relación de parentesco entre el autor y la obra.

El deseo vehemente del autor de ser reconocido a partir de un ejercicio que supone realizarlo en privado y el cuál tiene su temple, en poco o en nada se asemeja a la necesidad de conservación de una

tradición. Las tecnologías al servicio del conocimiento o afectos humanísticos no eran capaces de transmitirlos en el soporte mismo sin correr el peligro de una pérdida de sus coordenadas espaciales y temporales que permiten una mayor inteligibilidad. El ejercicio técnico de asociar una idea o un afecto con un nombre —no siempre una persona de carne y hueso—, y por ende de una historia, fue una manera de evitar la degradación de sus discursos a través del tiempo.

No obstante, las nuevas tecnologías de la información y la comunicación están acercando un horizonte donde el producto en sí mismo puede contener esa referencia espaciotemporal y contextual. Es decir, aunque aún impracticable, ya hay pautas para pensar en un tipo de atribución cuyo fundamento resida en el mismo objeto atribuido. Con ello se palpa la posibilidad de prescindir del autor.

Bajo semejante hipótesis existen una serie

de consecuencias interesantes. Si la atribución es la última función aún sin historización plena que justifica la existencia de la autoría, pero a su vez puede ser un mecanismo que no requiera de ningún nombre para establecer la posición de un producto dentro de nuestra cultura, entonces esta función no requiere esencialmente de ninguna autoría. Ante ello, la atribución no sería sinónimo de *atribución a través de un nombre*, así como el autor pasa a ser una clase potencialmente vacía por su poca operatividad como técnica ante el nuevo contexto tecnológico de la PRDC cultural.

Es decir, la atribución no sería una cualidad o una función de la autoría, sino que el autor se evidenciaría como un mecanismo de asignación de cualidades a un discurso, un dispositivo cuya hegemonía técnica pretende justificarse por su omnipresencia. Cabe la pena resaltar que esto no implica la eliminación de todo nombre de autor de un texto, sino que este acto nominativo deja de ser

*la técnica para la preservación de las cualidades de un texto y, con mayor gravedad, pasa de ser una clase con funciones a una variable. En lugar de ejercer una influencia sobre la inteligibilidad de un texto, el nombre de autor vendría a ser una cualidad adicional para relacionar al texto con un contexto a través de un sujeto.*

Esto implica que las funciones atributiva y apropiativa de la autoría no son primordiales. Ante esta pérdida nos encontramos con una función adicional que bien podría ser la esencial para esta categoría. El deseo que implica la constitución y conservación de una idea a través de un nombre, incluso al punto de apropiarla y personificarla, deja entrever que la autoría cuenta con una función ideológica.

La concepción a perpetuar consiste en un imaginario que invisibiliza la realidad material, social y política por una idea que tiene valía en la intimidad de su ejercicio. Pero este elemento

es ya indemostrable porque su prueba requiere salir de la esfera erótica del autor y su obra: un rompimiento del «aura» cuya teología supone el rechazo de toda función social, descrito en *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*.

La autonomía de la esfera creativa por la relación entre el autor y la obra tiene el carácter paradójico de pretender su justificación y demostración —acciones ajenas a esta esfera— a partir de una relación solo comprensible a través de una íntima experiencia. El fenómeno es semejante a un acto de fe: extrínsecamente indemostrable pero intrínsecamente evidente de suyo, cuya experiencia religiosa en común convierte este acto en un culto que, en la ortodoxia de su reproducción, se transforma en dogma.

## IV

Debido a las características presentes en la categoría «autor», cuando se habla de metafísicas —por no decir «teologías», para evitar más equívocos— de la creación nos referimos a la justificación intrínseca para la autonomía de una esfera que se supone cualitativamente distinta al resto del ecosistema de la PRDC cultural. A saber, la esfera del productor que una y otra vez se constituye como creador a través de los actos del habla y de fe. Sin embargo, desde un ámbito extrínseco, la individuación de un agente dentro de la cadena de producción cultural masiva semeja más a una actitud, creencia o pretensión que a un hecho o

una realidad inteligible fuera de la relación erótica entre el autor y la obra.

El problema de esta denominación es su connotación negativa: las metafísicas de la creación son una de las condiciones para la alienación del productor cultural. En defensa puede decirse que la negatividad de este sintagma recae principalmente en la creación. La sustitución de la materialidad, la cual un discurso adquiere las posibilidades para su intelección, por un carácter irrisorio sobre la producción cultural tiene como consecuencia la negación de los mecanismos de extracción de plusvalía que el productor tiene enfrente de sí al ejecutar las técnicas específicas de su quehacer. Al contrario, percibe esta explotación a través de una abstracción de las funciones concretas de distintas empresas, como si otras alternativas tecnológicas no fueran ya posibles, pese a tenerlas a la mano.

Existen otros mundos aún no concretos y quizá jamás realizables que funcionan como guía



para muchos productores que no comparten el discurso de las metafísicas de la creación. No por ello dejan de ser metafísicas, pero sí abandonan los supuestos de que la producción es creación, que la creación es apropiación y que su ejercicio es un acto de fe.

Las metafísicas de la creación operan en el discurso y en la concepción que el productor tiene de sí en relación con los medios de PRDC cultural. Cabe ahora la pena preguntarse por los mecanismos que permiten traducir esta subjetividad en precariedad y (auto)explotación, al mismo tiempo que centraliza y dirige la riqueza en cada vez menos reproductores.

La acción creadora como mecanismo ideológico omnipresente aísla al productor del resto de la cadena productiva a partir de un discurso que le confiere de un ideal irrealizable e indemostrable. En el aislamiento de su quehacer, el productor pierde la noción de dos características fundamen-

tales para la PRDC cultural. El creador ve delante de sí una realidad dada en la cual su capacidad productiva se reduce a la capacidad de producir productos, en lugar de una capacidad de organizar la producción. Esto de manera fundamental implica la pérdida de casi toda capacidad política y la estetización del quehacer cultural. En la supuesta apoliticidad de su ejercicio, este productor además deja escapar cuán valiosa es su actividad productiva. En su lugar, el creador se queda en una posición de frustración constante por no poder demostrar el valor de su producción.

Esta ausencia de valor no es debido a que el productor, la producción o el acto de producir no tengan valía ni significado ni sentido. La imposibilidad de capitalizar la «exposición» y los *likes* que las plataformas de producción le confieren tiene su explicación en un hecho: la plusvalía es extraída y las posibilidades para su cooptación es invalidada antes de que el productor tenga oportunidad de

acceder a su riqueza generada.

Imagina por un momento que, en lugar de ser un obrero de la cultura, desempeñas tus actividades en una minería. Tu trabajo consiste en la extracción de un mineral. A simple vista parece tierra; sin embargo, a través de procesos industriales de ese polvo se extrae plata. Tú sabes que esa tierra que sacas con tu esfuerzo tiene valor, pero no cuentas con los medios de producción para «destilarlo». De hecho, desconoces a tal grado este proceso que hablas de alquimia en lugar de procedimientos químicos e industriales. Un día, la compañía minera decida mudarse, por lo que te da un ultimátum: migrar con ellos o quedarte y tratar de obtener beneficios de la mina por tu propia cuenta. Por diversos motivos decides quedarte. Día tras día, mes tras mes, año tras año intentas extraer plata. En un primer momento te era imposible porque no contabas con la infraestructura. Para solucionarlo pides un préstamo para conseguir el equipo nece-

sario. No obstante, después de décadas de tratar de capitalizar esa mina, y entre el mar de deudas, frustración, precariedad y autoexplotación, te percatas del motivo por el cual la compañía decidió migrar: la mina ya no tiene los márgenes mínimos de utilidad para que valga la pena ser explotada.

En una producción cultural que depende de las nuevas tecnologías de la comunicación y la información, la infraestructura y los conocimientos para la capitalización de la actividad productiva se encuentra en manos de compañías tecnológicas. Grandes o pequeñas, en Silicon Valley o en Shenzhen, con un producto o servicio original o su mimesis, con un modelo de negocios sostenible o dependiente de varios tipos de subsidios, la mayoría de estas empresas se caracterizan por tener como su función principal la extracción de plusvalía, sea en la PRDC cultural o en cualquier otro ecosistema. Su lealtad no es ante los procesos productivos en particular de alguna disciplina,

sino en la «monetización» y capitalización de estos procesos.

No es objeto de reflexión ética que la valoración del productor, el producto o los procesos de producción sea en relación con un margen de ganancias mínimo que justifique la implementación o el mantenimiento de cierta tecnología. No importa tu posición dentro de esa cadena, no es relevante lo que tú produzcas ni tampoco tus procesos de producción tienen valía por sí mismos —el arte por el arte, el conocimiento por el conocimiento—. Si no se adaptan al plan de negocios en donde tu trabajo —apolíticamente denominado «uso»— permita una economía de datos o de PI, las opciones que quedan al alcance son sencillas: migras o las técnicas de tu producción cultural quedan sin la infraestructura para su reproducción.

En el abandono se evidencia la imposibilidad de mantener y abastecer una técnica determinada como obsoleta por agentes externos a la

producción, pero que por cuestiones de PI son los propietarios de las tecnologías necesarias para su ejecución. En la migración no yace una realidad más optimista. Debido a que el factor importante es la extracción de plusvalía del trabajo realizado por los usuarios, poco o nada es motivo de preocupación que los cambios constantes de infraestructura impliquen una insistente adaptación del usuario y sus técnicas a las tecnologías en voga disponibles. Al final, la plusvalía obtenida no es por una actividad productiva ni por la labor de un individuo. En la amplificación del trabajo gratuito dado a una tecnología propietaria reside una economía de los datos y de PI en la que al obrero se le entrega la ganga para su goce y capitalización: los derechos de autor sobre su producto, la «exposición» y los *likes*.

Para ponerlo desde otra perspectiva, la plusvalía no reside ni en el productor ni en su producto, sino en el proceso de producción que transforma

en capital el trabajo realizado dentro de una plataforma o un *software*. Es decir, no importa el tipo de actividad que se realice con las tecnologías ofrecidas, el valor reside en el trabajo implicado, bueno o malo, profesional o amateur, con fines personales o corporativos. Por ello la categoría «uso» no hace justicia al problema político de fondo: el obrero trabaja creyendo que su actividad productiva es una acción creativa cuyo principal bien económico es su creación, cuando en su lugar el valor reside en el trabajo mismo que se transforma en información y de ahí en capital.

Con la vestidura de economías de servicios, la riqueza potencial de las economías de los datos y de la PI reside en modelos económicos basados en el fenómeno donde la acumulación de capital depende del trabajo gratuito ejercido dentro de procesos productivos propietarios. La categoría «uso» no permite evidenciar que no es el usuario a quienes se les ofrece plataformas o *software*

gratuito para su trabajo, sino que es el trabajo gratuito del usuario el que da valor a estos servicios o productos, incluso hasta el punto donde *de facto* estas tecnologías propietarias —gratuitas o con bajos precios— se convierten en el estándar de una industria.

El uso gratuito de tecnologías propietarias o, lo que es lo mismo, el trabajo donado para la producción de mercancías sin la capacidad política de organizar su infraestructura, moldean las posibilidades actuales y futuras de la PRDC cultural. Aunque parezca paradójico, la amplitud de las capacidades «creativas» —aquellas cuyo ejercicio íntimo suponen una casi nula influencia extrínseca— están delimitadas por las tecnologías «gratuitas» disponibles a la mano. El creador lleva a cabo su ideal pero bajo la regulación de lo que un programa o una plataforma permiten. En esta estrechura de las técnicas posibles se pierde la posibilidad objetiva de emancipación. Además, la



constitución de la subjetividad del productor de conocimiento o de cultura se constriñe a estas reglas de formación y a los procedimientos establecidos por los agentes con capacidad política: las instituciones privadas que desarrollan las tecnologías estandarizadas por la industria y las instituciones estatales que resguardan el control y mantienen el orden en dicha organización.

Entonces, las tecnologías de la creación son aquellas que en la concreción de sus técnicas y procedimientos permiten el aislamiento del productor del resto de los procesos productivos, así como delimitan arbitrariamente el horizonte de sus técnicas posibles y, con ello, determinan la constitución de su subjetividad. Las metafísicas de la creación conceden un horizonte de significado y de sentido intrínseco a semejante enclaustramiento. Las tecnologías de la creación son la implementación concreta para la extracción de plusvalía del trabajo llevado a cabo por el productor. Las metafísicas

de la creación permiten que esta extracción sea ignorada o desviada hacia una entidad abstracta, lo cual impide la asimilación de la acción creadora como una actividad productora en la que el obrero no tiene injerencia sobre su dirección. La acción creativa tiene su fuerza discursiva en la transformación de la capacidad política en un acto de fe o en una estetización del ejercicio. Por ello, un discurso creacionista que no cumpla con el doble objetivo de aislar al productor y reproducir los modos actuales de organización de la producción, es una metafísica o una tecnología de la creación fallida.

En la falta de cuestionamiento de las ideas, los conceptos, las categorías y los marcos teóricos centrales de nuestros quehacer yace la posibilidad de su estratificación hasta el punto de funcionar como una pieza en una maquinaria que persigue otros objetivos, algunos de ellos a veces contrarios a las intenciones de la actividad productora. Una

producción cultural con duras posturas políticas deviene en metafísica de la creación en la medida en que se obvia la influencia que las tecnologías empleadas y la manera en como están organizadas determinan el sentido y el alcance de los objetivos políticos y de las técnicas aplicadas.

Por ello, te pregunto, ¿es ese el tipo de alienación al que te has suscrito?



# ÍNDICE GENERAL

I	1
II	12
III	20
IV	29

*Metafísicas y tecnologías de la creación* se  
terminó de componer el 6 de marzo del  
2020. Documento hecho con  $\text{\LaTeX}$ .

maestria.perrotuerto.blog