

Utopías robóticas. Un imaginario contrahegemónico  
Magdalena Mastromarino  
Arte e Investigación, Número Especial, e075, julio 2021. ISSN 2469-1488  
<https://doi.org/10.24215/24691488e075>  
<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/aei>  
Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata  
La Plata. Buenos Aires. Argentina

# UTOPIÁS ROBÓTICAS UN IMAGINARIO CONTRAHEGEMÓNICO

## ROBOTIC UTOPIAS A COUNTER-HEGEMONIC IMAGINARY

MAGDALENA MASTROMARINO | [magdalena.mastromarino@gmail.com](mailto:magdalena.mastromarino@gmail.com)  
Universidad Nacional de Tres de Febrero. Argentina

Recibido: 15/3/2021 | Aceptado: 23/5/2021

### RESUMEN

La presente investigación se propone analizar las producciones de robots mestizos dirigidas por Paula Gaetano Adi, Gustavo Crembil y Mariela Yeregui a la luz del concepto de utopía. A partir de estrategias *low tech*, estas producciones indagan en un imaginario atravesado por el desarrollo de conductas afectivas, el encuentro entre especies, la indistinción entre lo natural y lo artificial, y la utilización de tecnologías que recuperan materialidades locales. De este modo, posibilitan un imaginario utópico que surge como interrupción del tiempo hegemónico y habilitan la apertura de nuevas narrativas.

### PALABRAS CLAVE

Arte robótico; mestizaje; utopía; técnica

### ABSTRACT

The present research aims to analyze the productions of mestizo robots directed by Paula Gaetano Adi, Gustavo Crembil and Mariela Yeregui regarding the concept of utopia. Starting from low tech strategies, this works investigate an imaginary crossed by the development of affective behaviors, the encounter between species, the indistinction between the natural and the artificial and the use of technologies that recover local materialities. In this way, they make possible a utopian imaginary that arises as an interruption of hegemonic time, enabling the opening of new narratives.

### KEYWORDS

Robotic art; mestizo; utopia; technique



Esta obra está bajo una Licencia  
Creative Commons Atribución-  
NoComercial-CompartirIgual 4.0  
Internacional



«La experiencia de la contemporaneidad nos compromete en el presente –*aka pacha*– y a su vez contiene en sí misma semillas de futuro que brotan desde el fondo del pasado –*qhip nayr uñtasis sarnaqapxañani*–. El presente es escenario de pulsiones modernizadoras y a la vez arcaizantes, de estrategias preservadores del status quo y de otras que significan la revuelta y renovación del mundo: el *pachakuti*.»

Silvia Rivera Cusicanqui (2010)

La relación entre arte y técnica ha sido un espacio rico en programas utópicos. El siglo XX, atendiendo a un paisaje urbano en constante transformación, desplegó todo un repertorio de imágenes de mundos creíbles, verosímiles y también fantásticos. Proyectos utópicos impregnaron muchos de los discursos de vanguardia y pregonaron la unión de arte y vida, así como una transformación social y cultural. La utopía apareció en muchos casos como la anticipación de un futuro por venir: una versión perfeccionada de la realidad, es decir, la optimización de un sistema ya dado. Estas imágenes anticipatorias, asociadas a una idea progresiva de la historia, jugaron un papel fundamental en el imaginario social.

Las dos guerras mundiales y demás experiencias traumáticas del siglo XX marcaron la crisis de la noción de progreso y anticiparon el fin de esta utopía de corte racionalista y sistemática. Sin embargo, como señala Fredric Jameson (2009), más allá de un programa utópico efectivo, cuya realización implica una idea de cierre y totalidad, la función de la utopía no radica en su carácter programático, sino en su capacidad de interrumpir el flujo del tiempo para así permitir el despliegue de una nueva narrativa. El autor retoma la obra *El principio esperanza* de Ernst Bloch para pensar una utopía de la espera, continuamente demorada. La realidad no está conformada por hechos estables, sino sometida a un continuo proceso de reestructuración en el que interviene tanto el horizonte del pasado como el del futuro. En esta condición radica el impulso de esperar que la empuja hacia adelante, hacia la realización de lo posible o, más bien, de lo imposible. La esperanza señala esa posibilidad que todavía no ha llegado a ser, no solo como rasgo de la conciencia humana, sino como un proceso inherente a una realidad siempre abierta (Bloch, 1977).

## UTOPIAS ROBÓTICAS

Las utopías se alimentan de las fantasías que acompañan a los individuos en su vida diaria, como una compensación ficticia ante la realidad y como un aventurarse más allá de la realidad, hacia un futuro transformado. En palabras de Bloch (1977): «Mientras el hombre está abandonado, la existencia, tanto privada como pública, está cruzada por sueños soñados despierto; por sueños de una vida mejor que la anterior» (p. 3). Estas fantasías han estado en muchos casos atravesadas por la técnica. En este contexto, el autómata ha aparecido a lo largo de la historia

debatándose entre la figura del amo y del esclavo. Por un lado, instrumento al servicio del hombre; por el otro, amenaza de superación y eliminación de lo humano.

Teniendo en cuenta las expectativas generadas por un imaginario tecnológico asociado a nociones de eficiencia y productividad, ciertas producciones artísticas incursionan en el campo de la robótica, para intentar torcer su curso. Bajo esta perspectiva, el presente artículo propone analizar el proyecto *robots mestizos* (2014 - 2021) creado por Paula Gaetano Adi y Gustavo Crembil. Estos autómatas se apartan del discurso tecnológico hegemónico. La relación entre técnica y utopía no resulta en la proyección de un futuro por venir, afín a una concepción progresiva de la historia, sino que supone la construcción de un imaginario robótico latinoamericano, capaz de dar cuenta de las tensiones inherentes que confluyen en el uso de diferentes tecnologías. A partir de una exploración en el comportamiento corpóreo y en la conformación material, el autómata es la expresión de una otredad capaz de dar cuenta de una historia en donde pasado y futuro confluyen.

## CONSIDERACIONES LOCALES

Diversas investigaciones, así como exposiciones, dan cuenta de la relación entre técnica, arte y utopía en la actualidad. Quisiera destacar, sobre todo, el énfasis que suelen presentar alrededor de dos puntos centrales: por un lado, la distancia con respecto a las viejas utopías del pasado en pos de una utopía de la demora, que no se agota en su realización; por el otro, la utilización de baja tecnología (*low tech*) y su relación con nuestra inscripción latinoamericana, en cuanto espacio político de resistencia al discurso hegemónico.

Si bien el arte siempre se ha relacionado con la técnica, nos encontramos con tecnopoéticas que se sirven de tecnologías no producidas al interior de la práctica artística, cuya fusión con la vida cotidiana de forma automática e incluso invisibilizada acaba por ocultar su carácter social e histórico. Sin embargo, ciertas producciones visibilizan la técnica en cuanto máquina social. Publicaciones como *Tecnopoéticas argentinas* (2012) parten de esta premisa a la hora de analizar distintas problemáticas que atraviesan el campo de las tecnopoéticas, del siglo XX hasta el presente. Allí son definidas como:

[...] regímenes de experimentación de lo sensible [...]. Cuerpos de artistas, de obras y de lecturas. Afectados por las potencias tecnológicas, que son siempre, en nuestro mundo, formas de control; muchos de esos cuerpos se filtran, sin embargo, hacia un mapa que figura los relieves de una imaginación tecnológica desviada. Algunos por cierto también se rinden ante el control que toma cuerpo bajo la forma de la novedad tecnológica (Kozak, 2012, p. 8).

La articulación entre arte y técnica aparece a menudo, no como el cumplimiento de «sueños utópicos del pasado», sino como desvíos posibles frente a la novedad tecnológica. La autora se pregunta por ese «resto de inacabamiento» que pueden exhibir las tecnopoéticas para no agotarse en el presente de una utopía consumada (Kozak, 2006, p. 11).

Si partimos de la posibilidad de pensar prácticas que se inscriben por fuera de una utopía realizada, la cuestión de lo viviente aparece en diversos autores y artistas que repiensen «nuevas ecologías sociales y de vida» más allá de las lógicas binarias. Es decir, ese escenario de deslocalizaciones poshumanas en las que coexisten diversos mundos «en constante multiplicidad relacional» (Arantes y otros, 2017, s. p.). En esta línea se inscribe el análisis que realiza la artista y teórica Mariela Yeregui (2017) en torno a ciertas producciones biomediales que desarticulan la noción antropocéntrica de la razón instrumental y generan un «escenario mestizo que se apropia de “lo moderno” tecnológico» (p. 35). La naturaleza mestiza implica la esfera de la comunicación tecnológica atravesada por los sistemas vivos. Este abordaje también se verifica en la exposición *Naturaleza viva* (2007) curada por Mariela Yeregui y Nara Cristina Santos. Allí se sostiene: «Los seres sintéticos asumen comportamientos que emulan a los de naturaleza, recuperan sus materialidades o, simple y rotundamente, ponen en crisis miradas celebratorias de la tecnología...» (UNTREF, 2007, s. p.).

Asimismo, la producción cultural se ve afectada por los cambios tecnológicos que surgen en la vida cotidiana, alimentando utopías artísticas y políticas. Sin embargo, América Latina se enfrenta al desafío de plantear un discurso propio desde su posición marginal, dependiente de los circuitos artísticos hegemónicos. Como señala Rodrigo Alonso (2015): «La opción consciente de la Low Tech formula un cuestionamiento contundente a la superioridad política y estética que pretende fundarse en el protagonismo técnico» (p. 136). América Latina no es un espacio de producción derivada, de periferia dependiente de los centros hegemónicos, sino un *no lugar* de resistencia. Esas poéticas se articulan, en muchos casos, a partir de apropiaciones y desplazamientos que transforman los programas tecnológicos. Más que un rechazo a la innovación tecnológica estas prácticas se salen de los usos habituales y generan conciencia en los usuarios de su carácter productor y de su capacidad para transformar usos y valores asignados.

## **TZ'IJK. LA RESISTENCIA EN LA PRECARIEDAD**

En este contexto cabe analizar el proyecto *Robots mestizos* (2014-2021) realizado por Paula Gaetano y Gustavo Crembil. A partir de un primer prototipo llamado *TZ'IJK* (2012), la obra retoma los discursos creacionistas presentes en la literatura y en los relatos cosmogónicos, tan asociados a la historia de la robótica, con el propósito de reemplazar el mito de origen hegemónico por una mitología latinoamericana.

De este modo, *TZ'IJK* toma la narración mítica del pueblo *k'iche'* conocida como *Popol Vuh* y se presenta como el heredero tecnológico de ese ser fallido nacido de barro [Figura 1]. Según cuenta el relato:

De tierra, de lodo hicieron la carne [del hombre]. Pero vieron que no estaba bien, porque se deshacía, estaba blando, no tenía movimiento, no tenía fuerza, se caía, estaba aguado, no movía la cabeza, la cara se le iba para un lado, tenía velada la vista, no podía ver hacia atrás. Al principio hablaba, pero no tenía entendimiento. Rápidamente se humedeció dentro del agua y no se pudo sostener (Recinos, 1993, p.27).

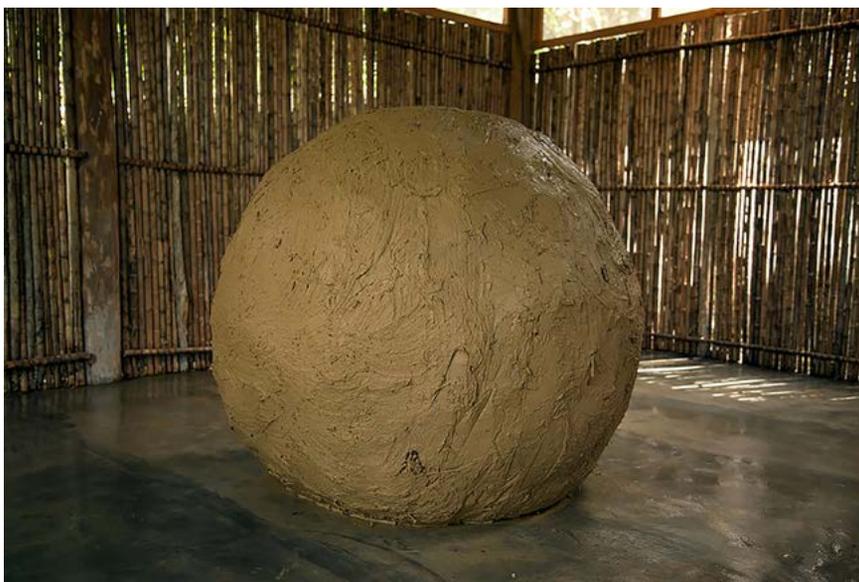


Figura 1. *TZ'IJK 0 / Quincha Bot* (2013), Paula Gaetano Adi, Gustavo Crembil

*TZ'IJK* es un agente autónomo con la forma de una esfera de cuarenta y ocho centímetros de diámetro, con un interior compuesto por un sistema de motores, engranajes y ruedas. Su estructura se compone de una serie de sistemas geodésicos entrelazados: la primera capa de policarbonato transparente, una armadura esférica realizada en angarilla, una madera indígena muy flexible y una cubierta de quincha (mezcla de lodo arcilloso y hierba, conocida por su resistencia y flexibilidad). El mecanismo está construido con dos motorreductores, controlado por un controlador de motor y un rendimiento autónomo Arduino.

El robot fue el resultado de un proceso comunitario. Los artistas, internados en tierras amazónicas, aprendieron, con la ayuda de artesanos locales, la técnica de la quincha. Los nativos residentes aportaron materiales y técnicas, inmersos en un proceso en el que también se compartían leyendas, relatos, discusiones y expectativas.

También aprendimos que la selva no era sólo una metáfora. Estaba ominosamente presente. Mestizaje, aquí, no es un plan sino una consecuencia. A pesar de la intención de colonización, las pretensiones de capital y los ideales de misioneros y ecoturistas, la selva ejerce su voluntad y la regla es la supervivencia (Crembil & Gaetano Adi, 2013, p. 133).<sup>1</sup>

Lejos de las utopías de las máquinas súper inteligentes, antropomorfas y sensibles, *TZ'IJK* es un agente robótico improductivo e inútil y, por lo tanto, una metáfora capaz de hacer frente a los discursos que hablan de la inteligencia artificial en términos puramente utilitarios. *TZ'IJK* no puede ver, oír ni hablar. Tan solo puede moverse hacia adelante y hacia atrás por medio de sus ruedas, realizando un movimiento sin ningún propósito. La propuesta es generar un encuentro entre diferentes modos de lo viviente a partir de acciones mínimas, poéticas, ajenas a toda espectacularización tecnológica.

Al finalizar el proyecto, Gaetano y Crembil decidieron no llevar el robot de regreso, así que fue desintegrado. Más tarde, con el propósito de generar una comunidad de robots mestizos, los artistas crearon una convocatoria a través de una página web, llamando a distintos colaboradores a lo largo del mundo. Así nació un proyecto interuniversitario que reúne y vincula distintos equipos de investigación entre los que se encuentran el Rensselaer Polytechnic Institute de New York (Estados Unidos), el Laboratorio de Arte Electrónico e Inteligencia Artificial de la Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF) y el Núcleo de Arte y Nuevos Organismos de la Universidad Federal de Río de Janeiro (NANO). El objetivo del proyecto *Robots mestizos* es generar una dinámica colectiva desarrollada a partir de subjetividades individuales. Los robots encarnan procesos de abajo hacia arriba (*bottom-up*), es decir, sus *inteligencias* artificiales emergen y evolucionan en el tiempo por medio de sus experiencias *vividas*. El énfasis se centra en el comportamiento específico y en las características afectivas que connotan el uso de materialidades propias (cuero, madera, elementos vegetales, etcétera). Las obras recuperan el rico imaginario mitológico latinoamericano y los procesos de mestizaje, e indagan en la emotividad de los agentes artificiales. El acceso diferencial de la tecnología se torna evidente. Lejos de ser silenciadas y disimuladas, estas condiciones de posibilidad *low tech* son apropiadas como una toma de posición frente al sistema hegemónico. Los robots mestizos son una estrategia para reflexionar acerca de cómo se incorpora, se apropia, se transforma y se asimila la tecnología en América Latina.

1 «We soon learned that la selva (the jungle) was not just a metaphor; it was ominously present. In the jungle, all is gutted and swallowed, without negotiation. Mestizaje, here, is not a plan but a consequence. That is perhaps the most profound and radical condition of this place: Despite the intentions of colonization, the pretensions of capital to benefit and the ideals of missionaries and ecotourists, the jungle exerts its will and the rule is survival» (Crembil & Gaetano Adi, 2017, p. 133). Traducción de la autora del artículo.

## CH'IXI Y LO MONSTRUOSO AMERICANO

En este contexto nació *CHI'XI*, impulsado por el equipo de la UNTREF. La obra, cuyo nombre significa 'mestizo' en aymara, indaga en el imaginario desplegado en torno al nuevo mundo, plagado de razas monstruosas, tal como aparecen en grabados, libros de viajes, relatos, tratados, estampas, etcétera. *CHI'XI* tiene una morfología poliédrica mutante, está realizado con caña tacuara y una carcasa de cuero de vaca [Figura 2]. El robot puede permanecer agazapado y erguirse hasta alcanzar más de dos metros de altura. Esto sucede cuando detecta una presencia. Reacciona al movimiento, como si se encontrara ante un inminente peligro. El proyecto se basa en las criaturas artificiales autóctonas, como la *Melanina*, mula en llamas que galopa por los campos como si arrastrara cadenas.

En clara vinculación con los bestiarios medievales, lo monstruoso también se extendió a la fauna americana, a criaturas marinas y terrestres. Estos seres fronterizos habitaban en el límite de un mundo conocido, continuamente desplazado a la luz de la incorporación de nuevos territorios (García Arranz, 2016). Son el testimonio de todo aquello que parecía alejarse de los parámetros de la cultura occidental. Dan cuenta de una América pensada desde la noción de frontera: un mundo otro de reminiscencias bestiales. Asimismo, reflexionan en torno a nuestras identidades americanas como identidades monstruosas. El otro, en este caso el habitante de América, es representado como una desviación de una norma natural y universal. Su carácter monstruoso apela a ese exceso que permanece como lo no dominable, aquello que no puede ser asimilado. El monstruo es *lo otro* ingobernable e inapropiable.



Figura 2. *CHI'XI* (2017). Colectivo formado por Miguel Grassi, Leo Nuñez, Laura Nieves y Paula Guersenzvaig. Dirección: Mariela Yeregui

Al igual que *TZ'IK, CHI'XI* presenta una tecnología mestiza, por lo que expone materialidades en conflicto. Como señala Silvia Rivera Cusicanqui (2010), lo mestizo no supone la conformación de una identidad rígida, sino la coexistencia de elementos heterogéneos. Apartándose del concepto de hibridez propuesto por Néstor García Canclini (1990) entendido como fusión armónica de dos entidades diferentes en una tercera completamente nueva, aquí no hay término superador que reconcilie las tensiones. Al igual que la figura del antropófago, estos monstruos también contienen en sí a su otro. Se trata de una mezcla irreductible. La condición colonial es paradójica. Es una historia de dominación, pero también de resistencias y conflictos (Rivera Cusicanqui, 2010).

El proyecto de modernidad indígena podrá aflorar desde el presente, en una espiral cuyo movimiento es un continuo retroalimentarse del pasado sobre el futuro, un «principio esperanza» o «conciencia anticipante» (Bloch, 1977) que vislumbra la descolonización y la realiza al mismo tiempo (Rivera Cusicanqui, 2010).

No hay *post* ni *pre*, sino una concepción de la historia que no es lineal ni teleológica. Avanza acorde a los ciclos y espirales. Este mismo proceso se aprecia en la utopía blochiana e implica un movimiento continuo en el que el presente se retroalimenta del pasado, sobre el futuro. Las categorías temporales, al ser consideradas de forma aislada, se convierten en mercancía cosificada y pierden toda efectividad histórica. Por esto mismo, Bloch aborda la filosofía marxista como filosofía del futuro, en el pasado. La esperanza encarna la utopía, esa patria que todavía no ha llegado a ser (Bloch, 1977).

En las obras seleccionadas la utopía en cuanto interrupción del relato hegemónico es encarnada bajo criaturas monstruosas que se resisten a ser categorizadas. El despliegue de un imaginario diferente en torno al arte robótico puede verificarse a partir de los siguientes tres ejes: a) El carácter antiutilitario: robots inútiles que proponen pequeñas acciones —en algunos casos precarias y erráticas— y se ubican por fuera de la lógica sujeto/objeto, rompiendo toda expectativa en torno a la inteligencia artificial. b) La excedencia de un cuerpo monstruoso: formas amorfas con reminiscencias orgánicas o animales; lo monstruoso aparece como exuberancia de aquello que no puede dominarse. c) La tecnología mestiza: mestizaje de alta y baja tecnología (hegemónicas y locales); mestizaje de disciplinas artísticas (escultura, instalación, videoarte, performance); mestizaje en la morfología orgánica y mecánica. Todos estos elementos, en apariencia contradictorios, conviven con sus tensiones propias. Las criaturas mestizas erosionan las identidades rígidas. Carecen de una unidad armónica que supere las diferencias.

Estos autómatas irrumpen en un ambiente normalizado e inician así una nueva narrativa. La relación entre arte y utopía no estriba en la encarnación de un futuro

anunciado en el que todo conflicto ha sido resuelto. La utopía es tarea inacabada. Supone una historia pensada en espiral, en donde pasado, presente y futuro se imbrican y se resignifican. Bajo esta perspectiva las criaturas robóticas dejan de pensarse como meras cosas. Los robots expresan una realidad material, somática; encarnan también ese cuerpo que resta, que resiste. Un comportamiento corpóreo que expresa historias y expectativas irresueltas.

## REFERENCIAS

Alonso, R. (2015). *Elogio a la Low Tech. Historia y estética de las artes electrónicas en América Latina*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Luna.

Arantes P., Badini P., Hernández García I. y Kozak C. (2017). Introducción N.º 11. Deslocalidades, translocalidades y activismo en el arte electrónico y biomedial latinoamericano. *Artlogie Recherche sur les arts, le patrimoine et la littérature de l'Amérique latine*, (11). Recuperado de <https://journals.openedition.org/artelogie/1666>

Bloch, E. (1977). *El principio Esperanza*. Madrid, España: Biblioteca Filosófica Aguilar.

García Canclini, N. (1990). *Culturas híbridas*. Ciudad de México, México: Grijalbo.

Crembil, G. y Gaetano Adi, P. (2017). Mestizo Robotics. *Mit press Journal*s, 50 (2), 133-137. Recuperado de [https://www.mitpressjournals.org/doi/pdf/10.1162/LEON\\_a\\_01150](https://www.mitpressjournals.org/doi/pdf/10.1162/LEON_a_01150)

Forte, I. y Gamarra, G. (2006). Arqueologías del futuro: una charla de Fredric Jameson. *El Viejo Topo*, (219), 68-73. Barcelona, España: Ediciones de Intervención Cultural.

García Arranz, J. (2016). Las razas monstruosas como fenómeno fronterizo en la tradición literaria y visual medieval occidental: la leyenda de los cinocéfalos. En M. Piñol Lloret (Comp.), *Monstruos y Monstruosidades. Del imaginario fantástico medieval a los X-men* (pp. 41-74). Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Sans Soleil.

Jameson, F. (2009). *Arqueologías del futuro: El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de Ciencia Ficción*. Madrid, España: Editorial Akal.

Kozak, C. (2006). *Técnica y poética Genealogías teóricas, prácticas críticas*. Versión revisada de la conferencia leída en las *I Jornadas Internacionales. Poesía y experimentación*. Universidad Nacional de Córdoba. Facultad de Filosofía y Humanidades, Escuela de Letras. Córdoba, Argentina.

Kozak, C. (Ed.). (2012). *Tecnopoéticas argentinas. Archivo blando de arte y tecnología*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Caja Negra.

Recinos, A. (Comp.). (1993). *Popol Vuh. Las antiguas historias del Quiché*. Ciudad de México, México: Fondo de Cultura Económica.

Rivera Cusicanqui, S. (2010). *Ch'ixinakax utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Tinta y Limón Ediciones.

UNTREF (2017). Naturaleza viva en MUNTREF. Recuperado de <https://www.untref.edu.ar/mundountref/naturaleza-viva-en-muntref>

Yeregui, M. (2017). Prácticas co-creativas. Descolonizar la naturaleza. *Artlogie Recherche sur les arts, le patrimoine et la littérature de l'Amérique latine*, (11). Recuperado de <https://journals.openedition.org/artelogie/1601>