

Tabla de Contenidos

Episodio 31: Narrativas de ciencia ficción y Retórica de Aristóteles para pensar la Nueva Normalidad	1
Tabla de Contenidos	2
Georg Lukács: La teoría de la novela	2
La construcción hermenéutica de la ficción: Gadamer y Ricoeur	4
La ontología general de Gadamer	5
La triple mimesis de Ricoeur	5
Resumiendo e interpretando	8
La construcción de la normalidad con narrativas	9
Narrativa #1: La regulación de lo cotidiano	9
Narrativa #2: Neocosmismo ruso, ruptura radical con lo cotidiano	10
Rorty vs. Foucault	12

Episodio 31: Narrativas de ciencia ficción y Retórica de Aristóteles para pensar la Nueva Normalidad



Sergio nos cuenta su Trabajo Fin de Grado de Filosofía sobre narrativas de la ciencia ficción y lo utilizamos para pensar en cómo se construyen narrativas desde el poder a propósito de la construcción de la Nueva Normalidad tras la epidemia de COVID-19. Traemos también la Retórica de Aristóteles para analizar las posibilidades de manipulación de las voluntades usando narrativas y también volvemos a estudiar un contraste que nos husta, el de Rorty y Foucault para pensar en qué actitud podemos tomar ante la construcción de los discursos normalizadores de la realidad.

“La filosofía no sirve para nada” es un podcast sin pretensiones en el que reflexionaremos sobre el presente.

Participan: Sergio Muñoz @smunozroncero, Juan Carlos Barajas @SociologiaDiver, Joaquín Herrero @joakinen y José Carlos García @quobit

Fecha	15 de julio de 2020
Participan	Juan Carlos Barajas @SociologiaDiver Joaquín Herrero @joakinen José Carlos García @quobit Sergio Muñoz @smunozroncero
Descarga	Puedes descargar todos los episodios en iVoox , en Spotify , en iTunes , Google Podcasts y en nuestro canal de Telegram . Si tienes un lector de podcasts que admite enlaces RSS, este es el enlace RSS a nuestro podcast .
Sintonía	Mass Invasion , Dilo, álbum Robots (2004)
Fotos	Looking at Magritte II , Clarc Campbell , Flickr
Intro	Nuestros personajes
Twitter	En @FilosofiaNada publicamos noticias que nos interesan y conversamos.
Canal Telegram	Puedes seguir la preparación de nuevos episodios suscribiéndote al canal @FilosofiaNada en Telegram
Grupo de opinión	Únete a nuestro grupo de opinión Opina FilosofiaNada para opinar sobre el episodio en preparación y enviarnos audios con preguntas o críticas con humor para nuestra intro



Tabla de Contenidos

- [Episodio 31: Narrativas de ciencia ficción y Retórica de Aristóteles para pensar la Nueva Normalidad](#)
 - [Georg Lukács: La teoría de la novela](#)
 - [La construcción hermenéutica de la ficción: Gadamer y Ricoeur](#)
 - [La ontología general de Gadamer](#)
 - [La triple mimesis de Ricoeur](#)
 - [Resumiendo e interpretando](#)
 - [La construcción de la normalidad con narrativas](#)
 - [Narrativa #1: La regulación de lo cotidiano](#)
 - [Narrativa #2: Neocosmismo ruso, ruptura radical con lo cotidiano](#)
 - [Rorty vs. Foucault](#)

Con el Renacimiento el hombre se toma en consideración a si mismo y empieza a reconocer la carencia de sentido del mundo, una carencia que se encuentra presente de una u otra forma de manera constante en los sistemas filosóficos propuestos desde ese momento.

De entre los distintos enfoques mediante los que podemos enfrentarnos a este sin-sentido, la construcción de narrativas de ficción ofrece una sistematización comprensiva de los mecanismos que tienen lugar para que el sujeto pueda reconocer cierto sentido en los procesos del mundo práctico, a través de los mundos narrados.

Georg Lukács: La teoría de la novela

Georg Lukács publica en 1916 en su Teoría de la Novela, un trabajo de juventud que sigue siendo una referencia acerca de la estructura interna de la narrativa contemporánea, ya que supuso una ruptura con las interpretaciones que estaban vigentes hasta ese momento. Lukács hace un brillante recorrido histórico de las distintas formas que la narrativa ha ido adoptando, desde el momento en el que la épica era la forma característica de expresión en las sociedades cerradas como la de la antigua Grecia hasta que la novela toma forma en la época contemporánea en la que “la totalidad extensiva de la vida no está determinada”.

[Teoría de la Novela en la Wikipedia](#)

Para Lukács, la novela se constituye como una herramienta mediante la que el sujeto moderno intenta aportar sentido a un mundo que ya no se lo ofrece; el mundo moderno aparece ante nuestros ojos como desprovisto de elementos que permiten fundamentar un sentido, ya que el ser humano, entendido como subjetividad, ya no está integrado en el mundo. En las culturas antiguas el ser estaba unido al mundo en un devenir conjunto, formando un todo, que se veía reflejado en los relatos épicos:

El mundo del sentido puede ser alcanzado de una mirada; sólo se necesita hallar el lugar que ha sido predestinado para cada uno (...) la sabiduría consiste en descorrer un velo, la creación, en la reproducción de esencias visibles y eternas, la virtud se basa en un perfecto conocimiento del

camino; lo que es ajeno al sentido se debe a una distancia demasiado grande respecto de él.

En un escenario como este, los relatos épicos representados por héroes trágicos transmiten el conocimiento a la vez que reflejan la esencia, y la pregunta por el sentido es posterior a la propia respuesta: “en la relación estructural fundamental que determina toda experiencia vivida y creación formal, no existen diferencias cualitativas insalvables entre los lugares trascendentales y entre ellos y el sujeto a priori asignado a ellos” , deja escrito Lukács para describir esta situación en la que el camino entre el sujeto y su sentido solamente es largo, pero no inalcanzable, ya que la homogeneidad está presente de forma constitutiva.

De esta forma, los movimientos de un mundo cambiante, aunque cíclico, contenían al hombre y lo llevaban consigo. Peter Sloterdijk ha descrito el cambio de sistema en términos de esferas crecientes y cambiantes : la esfera de referencia del firmamento estrellado que contiene al hombre y al mundo va mutando paulatinamente generándose, por un lado, la esfera del globo terráqueo como referencia exterior, y la burbuja de la interioridad subjetiva por otro. El cosmos homogéneo de la Edad Media también es superado (“Una vez desintegrada esta unidad, ya nunca más hubo una totalidad espontánea del ser.”) y los viajes de los descubridores en la época renacentista coinciden en el tiempo con la vindicación del hombre como centro del conocimiento y se establece una separación total entre la interioridad subjetiva y la exterioridad radical. Ya no es posible acudir al desvelamiento como fórmula para encontrar un sentido que acople al hombre subjetivo con el mundo en el que se encuentra arrojado.

El círculo cuya cerrada naturaleza constituía la esencia transcendental de su vida, para nosotros se ha facturado, no podemos respirar en un mundo cerrado. (...) Hemos hallado en nosotros mismos la verdadera y única sustancia, por eso establecemos un abismo insalvable entre el acto cognitivo y la acción, entre el alma y la figura, entre el ser y el mundo; por eso toda sustancialidad debe desvanecerse en la reflexión al otro lado de ese abismo; por eso nuestra esencia se convirtió en un accioma y así el abismo entre nosotros y nuestro propio ser se volvió aún más profundo, más amenazador.

De esta manera, no encontramos ya sentido en las narraciones de forma homérica, que tienen una naturaleza formativa. Ahora la esencia, el sentido, tiene que ganar su sitio de manera competitiva, la narración ya no es una descripción, si no que ha de verse como una forma de explicar aquello que ya no se encuentra en el mundo de manera intuitiva. Para Lukács, el drama contenido en la novela moderna constituye un universo a partir de su propia existencia, captura su esencia, posee su propia totalidad . Pero en ningún caso podrá llegar a “transformar la realidad en contenido que trascienda el ser, o volver a ese contenido una realidad autosuficiente” . Es decir, la novela moderna, tomada como herramienta, de alguna forma crea un mundo de sentido a partir de nuestra representación de una realidad que ya aparece como carente de él. Pero esta creación, por más potente que sea, ofrece un sentido que únicamente puede tomarse para salvar la disonancia entre la subjetividad y la exterioridad, en cierto modo guardando las apariencias. Porque en muchas ocasiones el propio puente que se tiende en el abismo del sinsentido sirve para explotar aún más el desgarramiento al replicar la disonancia.

Lo que está haciendo Lukács con esta descripción de las estructuras de la narrativa de ficción es contraponer la totalidad natural de las sociedades antiguas reflejada en la épica y la epopeya, con un sujeto que se funde con el mundo en un todo orgánico, con la totalidad moderna, en donde la subjetividad se relaciona con el mundo en términos de creación o de producción. La homogeneidad, como vemos, está rota, de forma que aunque se pretenda ofrecer relatos de totalidad, todos deben proceder de la conciencia de la ruptura. Así, esta búsqueda del sentido puede estar localizada únicamente en la ficción, que por definición debe ser subjetiva . De alguna manera, frente al

trascendentalismo kantiano, parece que en la creación de la narrativa de ficción de la novela moderna nos estamos decantando por una visión próxima al sistema de los dos mundos de Schopenhauer: existe una distancia insalvable entre el mundo de la representación, el lugar en el que, sometidos a la razón, percibimos el mundo como sometido a las leyes de la naturaleza, la causalidad y la flecha del tiempo, y el de la voluntad, el mundo inobservable en el que no existen los conceptos empíricos. Es en esta brecha insalvable en la que aparece la creación de mundos de sentido, el lugar en el que se puede imaginar una totalidad.

(...) la novela, en el proceso de configuración, busca descubrir y construir la totalidad de la vida oculta (...) los personajes de la novela son buscadores. El simple hecho de buscar implica que ni los objetivos ni el camino que conduce a los mismos pueden ser directamente determinados; o bien que, de estar determinados de manera psicológicamente directa y sólida, esto no constituye una evidencia de la existencia de relaciones o de necesidades éticas sino simplemente de un hecho psicológico al que no necesariamente deben corresponder elementos del mundo de los objetos o de las normas.

El todo orgánico desaparece al ser apartado por la producción presente en un mundo mecanizado y fragmentado, al que de alguna manera el sujeto debe sobreponerse siendo consciente de la ausencia de un sentido externo. Esto es lo que el arte le dice a la vida, según Lukács: “¡A pesar de todo!”

La creación de formas es la confirmación más contundente de la existencia de una disonancia. Pero en el resto de los géneros -también en la epopeya por razones que ahora comprendemos- la aceptación de una disonancia es anterior al acto de dar forma, mientras que en la novela esta aceptación es la forma misma.

Para Lukács, en la novela moderna la ética se hace visible en “cada detalle” de la obra, conformándose como un elemento más de su estructura, que además se configura en un “como si” hipotético -el mismo como-si recogido por Eco cuando describe el pacto ficcional- que se proyecta en una forma con pretensión de homogeneidad. Establece Lukács dos elementos fundamentales en la novela que aportan esta forma homogénea, que son descritos como abstractos en el sentido hegeliano : en primer lugar, un elemento reflexivo, por el que existe un reconocimiento de la carencia de sentido del mundo al mismo tiempo que se toma conciencia de la necesidad de un deber-ser del sentido, es decir, la necesidad de una “autocorrección ética” determinada en el contenido de la obra. En segundo lugar, un elemento de autoconciencia, que Lukács llama “ironía”, en la consideración de que la novela como obra formal está condenada al fracaso, ya que el deber-ser, en cuanto autocorrección, solo puede ganar un sentido en la propia obra, nunca un sentido real. Se produce una aceptación de la disonancia, en forma de principio límite: opera un reconocimiento subjetivo de que la búsqueda de la infinitud se hace desde la finitud, en una tarea abierta.

La relación entre ambos mundos, objetivo y subjetivo, se mantiene así en equilibrio: el héroe es consciente de la superioridad del mundo exterior; pero a pesar de su humildad, puede triunfar al final pues su fuerza inferior cuenta con la guía de la fuerza más poderosa del planeta. Las fuerzas representadas se corresponden con las reales; las victorias y las derrotas no se contradicen con el orden del mundo real ni con el ideal.

La construcción hermenéutica de la ficción: Gadamer y Ricoeur

Lukács nos dice que la construcción de la trama en novela moderna se puede utilizar para salvar la

brecha de carencia de sentido entre el sujeto y el mundo práctico. Pero no dice cómo se lleva a cabo esa construcción, así que a la vista de que lo que propone es que el sujeto debe generar ese sentido de forma autónoma a través de mundos narrados, lo más adecuado parece acudir a la hermenéutica para analizar la construcción.

En primer lugar debemos tener en cuenta que una narración siempre se apoya en mayor o menor medida en una lectura previa del mundo práctico: el camino se inicia en una mimesis, se construye mediante la poiesis, se muestra con la apate y se apuntala con la catarsis, por utilizar la terminología aristotélica clásica.

La ontología general de Gadamer

Gadamer propone una descripción en la que considera que la novela se constituye ontológicamente de forma general: La teoría hermenéutica de Gadamer se basa en la hipótesis de que **el texto a interpretar puede servir de modelo de explicación del mundo**: el texto tiene una función ontológica ya que, a partir de lo que se conoce como el “giro lingüístico”, es posible la utilización expresa del lenguaje para superar los paradigmas metafísicos o representacionistas del conocimiento. Según Gadamer podemos utilizar la interpretación hermenéutica de un texto para sacar a la luz un sentido que no se encuentra en el mundo si no es a través del propio texto, describiéndose el lenguaje entonces como saber del mundo. Y en este proceso la categoría de la mimesis ocupa un lugar central. La vinculación mimética de la hermenéutica aparece desarrollada tanto en *Verdad y Método* (1960) como en la recopilación de textos editada en 2006, *Estética y Hermenéutica*.

La autonomía de una obra parte, como mínimo, de las variaciones que se imponen a la imitación de la realidad, pero sin llegar a ser tan radicalmente autónoma que se convierta en una narración desvinculada totalmente de la realidad o únicamente vinculada con las circunstancias de su autor. La ontología que Gadamer desarrolla para la obra de arte está vinculada con el ejercicio de auto-representación de la propia obra, en donde “representación” tiene el significado de emergencia de algo que antes no estaba presente. Para Gadamer **la obra de arte revela un mundo de significado presente en la propia obra: se crea un mundo de sentido con autonomía respecto del mundo real, ya que en ella misma se encuentra toda la totalidad del sentido**. No es una copia del mundo real, sino que es interpretada como un “juego (...) en la acrecentada verdad de su ser”.

El mundo que se re-presenta en la narración, para Gadamer, vinculado poieticamente como lo está con nuestro mundo real, tiene una significación diferente y un sentido aumentado respecto del ser cotidiano; la mimesis crea un ser autónomo aunque vinculado, de forma que en la narración solamente existe lo que se representa. Esa existencia única, no obstante, no impide que podamos reconocernos en la narración a nosotros mismos a través de la familiaridad con el mundo obtenida a través de esa ineludible vinculación. La mimesis también opera en el plano axiológico al crear un sentido desde una posición autónoma, pero vinculada con el mundo. Aporta a la realidad la construcción de un “mundo humano” congruente. La secuencialidad causal y coherente del sentido de la narración completa también el orden de la exterioridad radical frente al sujeto que se identifica a sí mismo en la propia narrativa.

La triple mimesis de Ricoeur

Paul Ricoeur intenta extraer una síntesis central del tiempo desde las posiciones de Agustín de Hipona y de Heidegger en su obra **Tiempo y Narración** (1983). A grandes rasgos, encuentra el acuerdo en

el tiempo narrado: frente al tiempo de Agustín, externo al sujeto, y a la experiencia temporal del “ser-en-el-mundo” de Heidegger, Ricoeur propone una tercera vía: la percepción del tiempo en la narrativa. Es en este marco, y de forma auxiliar, en el que sistematiza el proceso mimético de construcción de la trama que tan bien nos viene para analizar cómo se establecen las narrativas de ficción, en tres fases nombradas como mimesis I, mimesis II y mimesis III. El segundo momento mimético, mimesis II, es el corazón del proceso, y funciona como intermediación entre el “antes” y el “después”, dando fuste al conjunto que configura la creación completa de sentido de la narración. Se trata de un recorrido direccional desde la prefiguración, pasando por la configuración, y culminando en la refiguración.

Ricoeur parte de Aristóteles para su análisis de la mimesis, y como Gadamer encuentra que el enfoque de análisis textual lleva aparejada una ontología. Pero la postura ontológica del pensador francés se diferencia de la de Gadamer en cuanto al grado de relación de la mimesis presente en la obra de arte con el ser: como hemos visto Gadamer la relaciona con el ser de forma general, mientras que Ricoeur únicamente circunscribe esta relación con el ser particular del objeto artístico, concretamente con el ser presente en la narración. Se trata por tanto de una ontología particular que exige un desarrollo algo más extenso, ya que para abarcar el proceso mimético completo es necesario en este caso sistematizar las relaciones preexistentes para la mimesis, el movimiento mimético central y el efecto posterior de la creación mimética.

Mimesis I: prefiguración. Este es el momento que identificamos con la mimesis “pura”; es en el que se observa el mundo práctico a través de lo que Ricoeur denomina “anclajes”, que es una forma de nombrar a las diferentes acciones, situaciones y características que empíricamente atrapamos. Establece tres anclajes generales mediante los que el mundo narrado se sujeta al mundo práctico: anclaje **estructural**, anclaje **simbólico** y anclaje **temporal**. El primero está relacionado con la red conceptual mediante la que captamos la causalidad: acciones implican **finés** y remiten a **motivos**; los agentes actúan y sufren en **circunstancias** determinadas, y todos los elementos del conjunto están en una relación de significación -en nuestra red conceptual- que analizamos mediante una **comprensión práctica**. El segundo anclaje -simbólico- tiene que ver con la comunicación: si una acción puede contarse es porque está mediatizada simbólicamente y tiene cierto carácter estructurado; el simbolismo confiere a la acción la primera **legibilidad** (símbolo→regla→norma). El tercer anclaje muestra la intratemporalidad que observamos en el mundo práctico: debemos fijarnos en la intratemporalidad que el cuidado (Sorge) de Heidegger impone; el tiempo disponible para el ser-en-el-mundo es “irreductible” al tiempo lineal externo ya que el ser conscientes de la muerte como parte de la vida nos hace “calcular” el tiempo EN la propia vida. El reflejo mimético del tiempo se ancla, por tanto, en este cálculo intratemporal.

Se percibe cuál es la riqueza del sentido de mimesis I: imitar o representar la acción es, en primer lugar, comprender previamente en qué consiste el obrar humano: su semántica, su realidad simbólica, su temporalidad. Sobre esta precomprensión, común al poeta y a su lector, se levanta la construcción de la trama y, con ella, la mimética textual y literaria.

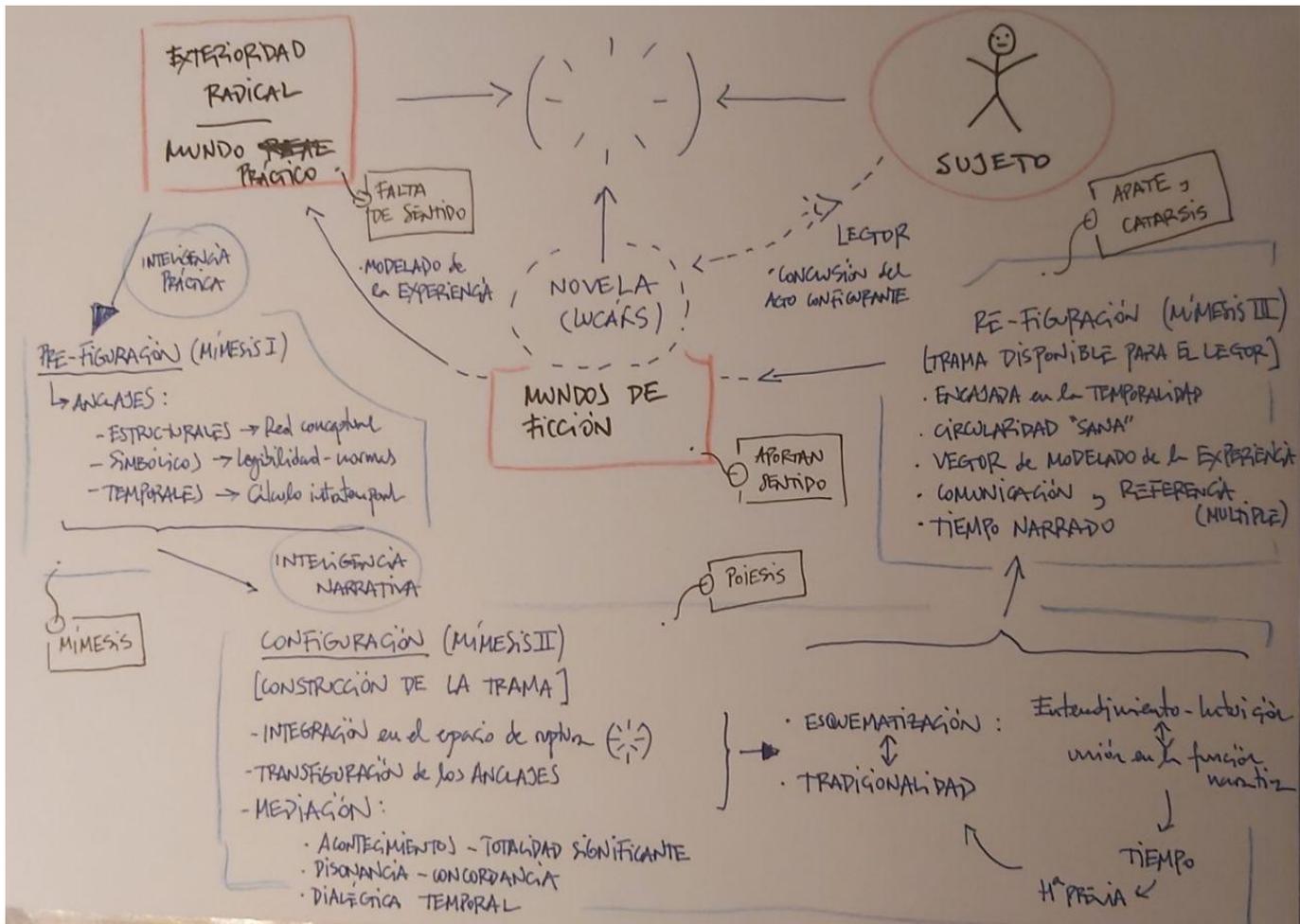
Mimesis II: configuración. El autor lleva a cabo la creación de la obra de arte propiamente dicha: ya elaborada, con la trama configurada y siguiendo las pautas marcadas por la prefiguración, en esta fase la narración se hace disponible para su presentación al lector. Se configura esta imitación del mundo en la trama a través de una “copia editada”, un acto de edición que está mediado por la **transformación** de la inteligencia práctica en inteligencia narrativa. Consiste en un **proceso integrador que tiene lugar en el espacio de ruptura** entre la exterioridad (el mundo práctico) y el sujeto (el lector); este proceso integrador tiene un carácter de mediación entre los anclajes descritos en la mimesis I y el lector, de tal modo que conduce el sentido del texto mediante una transfiguración de los propios anclajes. Esta mediación, además, no debe perder de vista que debe

configurar una trama para un tiempo presente, para el momento de la lectura sea este cual sea, de tal forma que el sentido de la narración ha de ser autónomo y completo. Ricoeur presenta tres razones para considerar que la configuración de la trama es una mediación: en primer lugar, media entre acontecimientos individuales y una historia completa; la segunda es que se integran factores heterogéneos: “agentes, fines, medios, interacciones, circunstancias, resultados inesperados...” son reunidos de forma compleja pero coherente en un binomio que Ricoeur nombra **concordancia-disonancia**; se trata del paso de lo paradigmático de los elementos individuales a lo sintagmático de la trama configurada a través del lenguaje. La mediación a través de sus características temporales constituye la tercera justificación: se efectúa una síntesis de lo heterogéneo. Se trata de resolver de manera narrativa la paradoja agustiniana del tiempo de manera no especulativa, sino en el orden poético. Para Ricoeur, las aporías del tiempo de Agustín convierten la tensión temporal en una dialéctica viva, en una tendencia a avanzar, en una necesidad de concluir una historia. La temporalidad de la historia está volcada hacia el lector apoyada en el cuidado-de-si heideggeriano y el cálculo intratemporal.

Mímesis III: refiguración. La mímesis III se inicia cuando, en la mímesis II, se ha alcanzado la “inteligibilidad primera” y la trama debe hacerse disponible para el lector, ya que “la narración tiene su pleno sentido cuando es restituida al tiempo del obrar y del padecer” , es decir, que para que sea posible que esta inteligibilidad construida sea recibida por el lector, la narrativa tiene que ser encajada en la temporalidad. Esta tercera fase se presenta como una re-figuración de la acción, de las mediaciones simbólicas y de la temporalidad: los preconceptos de la primera fase son modificados en la segunda y tendrán un nuevo efecto en la tercera. La mímesis III es el momento en el que la narración tiene efecto en el mundo del que partió al llegar al oyente o al lector. Ricoeur plantea tres líneas en las que tiene lugar la re-figuración del mundo: la trama “modela la experiencia” a través de la lectura; la obra entra en el campo de la comunicación y de la referencia; y se construye un tiempo narrado con ayuda de la fenomenología del tiempo. La lectura se convierte en vector del modelado de la experiencia porque “recobra y concluye el acto configurante” . La única manera de considerar que una obra se construye como un acto conjunto del juicio y de la imaginación creadora, como quedó fijado en la mímesis II, es a partir de pensar en esta creación como un efecto de la conjunción del texto con el lector. Solo se puede considerar que un texto llega a ser una obra en el momento en el que es leído. La construcción de la trama en la narración lleva aparejado un sentido, pero lo que se termina por comunicar aparece en la intersección de este sentido con el “horizonte” del lector, que estará formado por sus propias referencias.

Toda referencia es correferencia, referencia dialógica o dialogal. No hay, pues, que escoger entre la estética de la recepción y la ontología de la obra de arte. Lo que el lector recibe no sólo es el sentido de la obra, sino también, por medio de éste, su referencia: la experiencia que ésta trae al lenguaje y, en último término, el mundo y su temporalidad que despliega ante ella.

Por último se produce una re-figuración del tiempo al emerger el tiempo narrado como vía intermedia entre las aporías agustinianas de suspensión de la temporalidad y las consideraciones fenomenológicas del cálculo intratemporal de Heidegger: la narrativa no resuelve, según Ricoeur, la imposibilidad de pensar el tiempo –“De manera algo inesperada, al menos para mí, la discusión nos conducirá a la tesis, kantiana por excelencia, de que el tiempo no puede observarse directamente, de que es propiamente invisible.” – sin embargo, al constatar que la trama convierte lo heterogéneo en homogéneo, que captura una discontinuidad de acontecimientos para unirlos en una sucesión coherente, se convierte en el medio más conveniente para captar la temporalidad.



Resumiendo e interpretando

La **mimesis** comprende el momento en el que la narrativa requiere la imitación, la reflexión, de la realidad práctica, y que Ricoeur designa como mimesis I: el autor refleja la realidad a través de anclajes estructurales, simbólicos y temporales haciendo uso de la red conceptual a través de la que ordenamos la realidad; es la operación de la inteligencia práctica, que toma referencias operativas de la exterioridad radical.

Cuando la trama comienza a construirse se produce un desbordamiento de la imitación: la realidad reflejada empieza a transformarse mediante la inteligencia narrativa. El desplazamiento mimético es lo que constituye el momento poietico, de forma que identificamos la **poiesis** como el desbordamiento creativo de la mimesis; la poiesis es, por tanto, la mimesis II de Ricoeur.

La trama construida tiene que ponerse a disposición del lector, pero no de cualquier manera. Debe tener las cualidades necesarias para atrapar al sujeto, de forma que todo esto necesita de la unión con el genio creador, con el talento, con el buen hacer artístico, en esa actividad que Ricoeur nombra como "tomar juntos" y que Kant explicó como el libre juego del entendimiento y la imaginación en la Analítica de lo bello de la Crítica del Juicio. Es decir, que para que la comunicación de la trama sea efectiva se requiere, antes de ninguna otra cosa, que sea lo suficientemente atractiva para llegar al lector. Además, haciendo uso de las referencias múltiples -con respecto al mundo, a otras obras, al mismo sujeto- se configura el vector que contribuirá al modelado de la experiencia; estamos ahora dentro de la categoría de la **apate**, de la ilusión estética. La apate es el resultado de intersectar el reflejo mimético con la producción poética. La apate es la categoría en la que se recoge la ilusión que provoca la obra en el sujeto, de forma que aparece la paradoja del engaño de la trama: aquel que elige ser engañado, creer en cierto modo en la ilusión estética, accede a unos modos de relación más

ricos: en los mundos narrativos se pretende aumentar de algún modo el mundo práctico.

En la cuarta y última categoría, la **catarsis**, identificamos la experiencia estética del sujeto: se trata del desenlace del proceso dinámico en el que tiene lugar la conexión activa del lector con la trama; es la parte de la mimesis III en la que tiene lugar la conclusión del acto configurante con el concurso del sujeto. Es en este momento estético cuando la narrativa, constituida como vector, modela -o lo intenta- la experiencia, insertando sentido en la brecha entre el sujeto y el mundo práctico. A través de la narración se produce un aprendizaje al mediar la realidad narrada con la exterioridad; se trata de un aprendizaje “en el cuerpo de otro”, el *pathei mathos* de Esquilo citado por Gadamer, pero en donde el padecimiento por la experiencia se produce en una experiencia narrada. La catarsis no se localiza únicamente en un paso del camino de construcción de la trama, porque está más relacionada con el flujo mismo de su constitución; es ese proceso en el que, además del desenlace de la trama y su afectación de la experiencia, se van produciendo “sobresaltos” en el desarrollo de la narración que permiten tanto que ésta avance como mantener la atención del lector. Estas pequeñas catarsis pueden tener características formales -relacionadas con el anclaje estructural-, emocionales -que tienen que ver con el anclaje de las referencias simbólicas y con las tradiciones antropológicas- y conceptuales -anclajes histórico-temporales-. La catarsis conceptual tiene mucho que ver con el desvelamiento en la trama de características que, según Aristóteles, permanecían ocultas para el actor principal de la tragedia y que desencadena un cúmulo de efectos que constituyen el paradigma del “punto de inflexión” en una narración.

La construcción de la normalidad con narrativas

“Los focos de poder presentados en diagramas son el equivalente de las relaciones de fuerzas. Pero el acento está puesto sobre otro aspecto, ya no sobre las relaciones sino sobre los puntos de poder - una vez dicho que, lo recuerdan, en Foucault las relaciones de fuerzas van siempre de un punto a otro punto en el campo social-. Consideramos los focos de poder. **¿Y qué deriva de los focos de poder? Derivan regímenes de enunciados, o lo que Foucault llama “corpus”**. De modo que -y esto lo vimos hace mucho tiempo- a la pregunta de cómo elegir los enunciados dominantes de una época, cómo constituir los corpus de enunciados, Foucault respondía que ante todo hay que determinar los focos de poder y ver qué palabras, qué frases se intercambian al nivel de esos focos. [...] **Ya no se trataba entonces de relaciones de fuerzas de las que derivan formas, sino de focos de poder de los que derivan enunciados dominantes.**”

— Fuente: Gilles Deleuze. El poder. Curso sobre Foucault. Tomo II, clase 11, 15 de abril de 1986

- Narrativas de la regulación
- Narrativas de la ruptura radical
- Narrativas estéticas

¿Están los estados obligados a usar “narrativas de la regulación” porque la población desconfía de las autoridades y no sigue sus consejos?

¿Por qué en algunos lugares funcionan las narrativas que apelan a la responsabilidad individual y en otros no?

Narrativa #1: La regulación de lo cotidiano

(Vista en el episodio anterior)

La neolengua crea la neorrealidad: adaptarse a la regulación.

Sergio dice: Es una cosa parecida a lo que pasó en Leganés cuando inauguraron un nuevo edificio para las oficinas del ayuntamiento: le pusieron un reloj enorme en la portada y en el discurso del alcalde dijo que el nuevo edificio, conocido popularmente como “casa del reloj”...



I. DISPOSICIONES GENERALES

MINISTERIO DE TRANSPORTES, MOVILIDAD Y AGENDA URBANA

4789 *Orden TMA/384/2020, de 3 de mayo, por la que se dictan instrucciones sobre la utilización de mascarillas en los distintos medios de transporte y se fijan requisitos para garantizar una movilidad segura de conformidad con el plan para la transición hacia una nueva normalidad.*

Debido a la rapidez en la evolución de la situación de emergencia de salud pública ocasionada por el COVID-19, a escala nacional e internacional, el Gobierno, al amparo de lo dispuesto en el artículo cuarto, apartados b) y d), de la Ley Orgánica 4/1981, de 1 de junio, de los estados de alarma, excepción y sitio, ha declarado el estado de alarma en todo el territorio nacional con el fin de afrontar la crisis sanitaria, mediante Real Decreto 463/2020, de 14 de marzo, y que, por el momento ha sido prorrogado en tres ocasiones, hasta el 9 de mayo de 2020.

¿Estamos yendo ya hacia la nueva normalidad y no sabemos exactamente qué es aparte de mantener distancia física para evitar contagios. ¿Qué más implicará? Ese Porvivir lo está diseñando alguien.

¿Control de quién puede ocupar el espacio público?

Construyendo una narrativa: “Por principios de salud pública el estado debe controlar con quién contacta usted. Y eso está bien, no tema a la tecnología.”.

- La Organización Mundial de la Salud: [Declaración: la transición a una "nueva normalidad" durante la pandemia de COVID-19 debe guiarse por los principios de salud pública](#): “Cualquier paso para la **transición hacia “una nueva normalidad” debe guiarse por los principios de salud pública**, junto con consideraciones económicas y sociales. Aprendemos mejor, juntos. Ahora, más que nunca, pido solidaridad entre países. Es el momento de intensificar y mostrar un liderazgo receptivo y responsable para guiarnos a través de esta tormenta”.
- Según el artículo [El Ejército llama a prepararse para las dos siguientes oleadas del coronavirus](#) “El Ejército considera que, para afrontar las siguientes oleadas del coronavirus, '**sería extremadamente importante disponer de una aplicación de teléfono móvil de control de contactos**' de los positivos; un proyecto cuyo respeto a la privacidad plantea serias dudas. [...] 'El mayor peligro en el futuro serán las aglomeraciones'.

Narrativa #2: Neocosmismo ruso, ruptura radical con lo cotidiano

Interesante un programa para conseguir una “nueva normalidad” alegando que la única tarea común

a toda la humanidad es la tarea transshumanista. Es una narrativa radical.

<https://thenewnormal.strelka.com/>

This November marks the 100th anniversary of the **Bolshevik Revolution**, the overthrow of the Provisional Government in Russia and the installation of the first Socialist Republic in the world. As the state-mandated ideological reforms swept through the country, older cultural movements were replaced by the teaching and practice of Communism. Among the movements lost was **Cosmism, a philosophy centered around the work of Nikolai Fedorov that held that the 'common task' of humanity was radical life extension.** Cosmists took human migration to space as an inevitability and closely studied resurrection and immortality. They also created an ethical and moral system that emphasized fraternalism and responsibility by combining Christianity and asceticism with Russian mysticism. While the Cosmism was largely abandoned in the cultural upheaval of the Bolshevik Revolution, its ideas influenced Soviet science programs, the cryonics movement, and transhumanism philosophy.

With a careful eye to the past Michaela Büsse, Konstantin Mitrokhov, Alina Nazmeeva, and Jariyaporn Prachasartta, **recent graduates of the New Normal program at the Strelka Institute, conceived COMMON TASK / ОБЩАЯ ЗАДАЧА.** Using Cosmism as a launch point, they speculatively posit a future wherein Cosmist's ideas are reworked into a cybernetic Russian eutopia. Here, humanity's 'common task' of radical life extension is achieved through a systemized network of virtual backups – immortality through a digital proxy.

As self-identifying as 'Neocosmists', their work envisions a world with many of the trappings of contemporary life. Government surveillance packaged in the gloss of security and nostalgia, the valorization of the quantified self, and technofetishism with near-religious fervor are all found in their speculative future as well as our realized present. What are we to make of the startling similarity between our present and this future? The answer to this question is best answered by the designers themselves, "what we perceive to be reality is just a matter of perspective and interpretation."

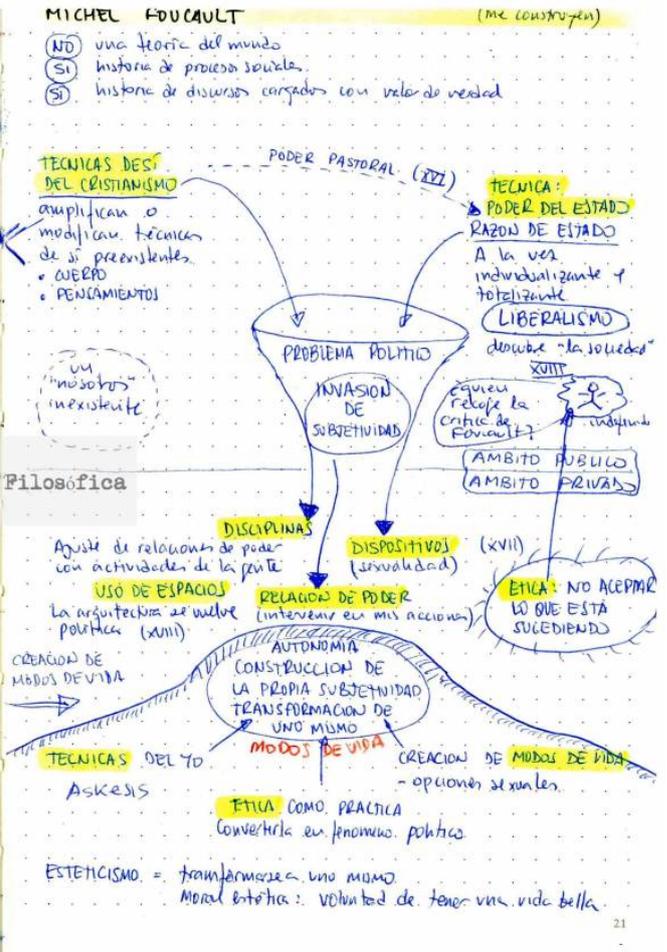
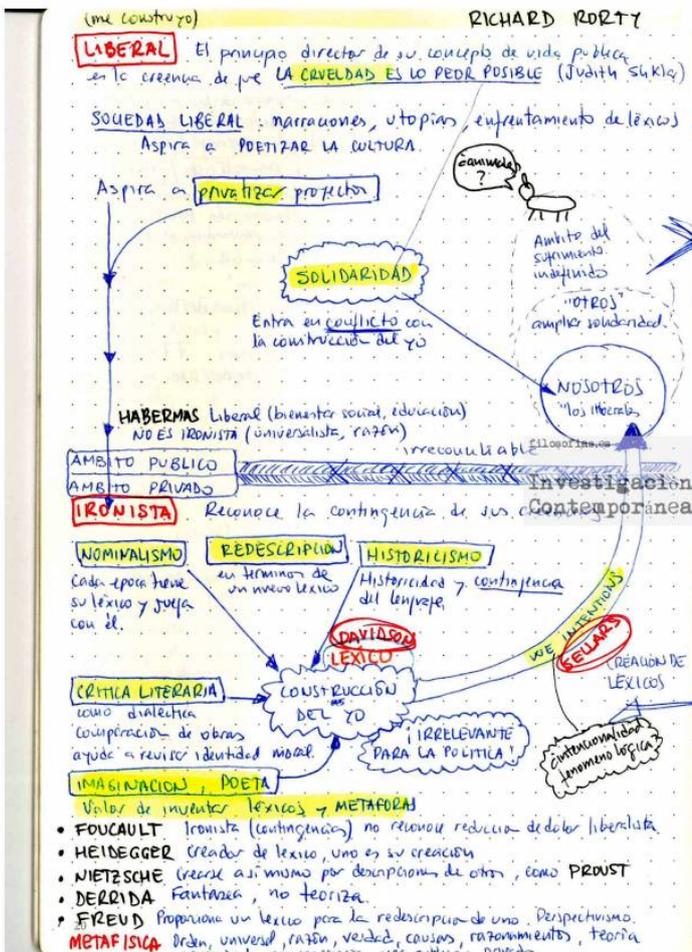
<https://thenewnormal.strelka.com/research/project/commom-task>

PROJECT INTRODUCTION BY BENJAMIN BRATTON .

The value of Science fiction is less in prediction than how it says things about the present that we could otherwise not easily articulate. It also allows us to tell stories about things or events or processes without having to be for or against them. That ambivalence in the face of uncertainty serves well. Sometimes Science Fiction, Political Theology and actual Science make for strangely comfortable bedfellows. Such threesomes may be based on just enough understanding of new technologies to inspire the imagination, but not enough to let the design constraints of reality shape the outcomes.

Cosmism is among the most compelling examples of this tension, representing the Russian observance of Traditionalist Futurism and Futurist Traditionalism. Its roots are in the late 19th century speculations of Moscow librarian, Nikolai Fyodorov, but it branched widely, from the Soviet space program to contemporary Transhumanism.

Rorty vs. Foucault



From: <https://filosofias.es/wiki/> - filosofias.es

Permanent link: <https://filosofias.es/wiki/doku.php/podcast/episodios/31>

Last update: 2020/07/17 13:37