

, 2022.

Series, cuerpos y tecnología.

Aguirre, Constanza.

Cita:

Aguirre, Constanza (2022). *Series, cuerpos y tecnología.* ,.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/constanza.aguirre/6>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/pvYU/h6d>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.



Esta obra está bajo una [Licencia Creative Commons](#)
Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional

Series, cuerpos y tecnología. Una mirada feminista sobre la serialidad contemporánea
Constanza Aguirre
Con X (N.º 8), e045, 2022
ISSN 2469-0333 | <https://doi.org/10.24215/24690333e045>
<http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/conequis>
FPyCS | Universidad Nacional de La Plata
La Plata | Buenos Aires | Argentina

Series, cuerpos y tecnología

Una mirada feminista sobre la serialidad contemporánea

Series, Bodies and Technology. A Feminist Look at Contemporary Seriality

Constanza Aguirre

constanza.milagros.aguirre@mi.unc.edu.ar
<https://orcid.org/0000-0003-1027-0939>

Instituto de Humanidades (IDH-CONICET)
Facultad de Filosofía y Humanidades
Universidad Nacional de Córdoba | Argentina

Resumen

En el artículo se propone pensar las ficciones seriales audiovisuales en relación a qué hacen con los cuerpos que miran desde una perspectiva feminista. El punto de partida es la premisa de que las series desarrolladas por plataformas de video a demanda forman parte de un complejo entramado sociotécnico, inserto en un régimen de producción de objetos de deseo, que las vuelve dispositivos de captura no solo de la atención sino también de las emociones de lxs espectadorxs. Esto les permite repetir y recitar ciertos códigos sexo-generizantes y afectivos que moldean subjetividades y corporalidades de la audiencia, a la vez que incidir, de cierta forma, en el recorte de esos mismos códigos.

Palabras clave | series, ficción, audiovisual, cuerpos, tecnología

Abstract

This article proposes to approach audiovisual fiction series in relation to what they do with the bodies that watch from a feminist perspective. The starting point is the premise that contemporary series developed by video-on-demand platforms are part of a complex sociotechnical framework, inserted in a regime of production of objects of desire, which makes them capture devices not only of attention, but also of the emotions of the spectators. This allows the series to repeat and recite certain sex-gendered and affective codes that shape the viewers' subjectivities and corporeality, while allowing them, in a certain way, to influence the cutting of those same.

Keywords | series, fiction, audiovisual, bodies, technology

Recibido 12/11/2021

Aceptado 17/03/2022

Publicado 26/05/2022

Series, cuerpos y tecnología

Una mirada feminista sobre la serialidad contemporánea

Por Constanza Aguirre

Introducción

El siguiente artículo surge como resultado de un primer acercamiento a los ejes teóricos que enmarcan un proyecto de investigación doctoral mediante el cual se propone pensar, desde una perspectiva feminista, las series de ficción audiovisuales en relación con qué hacen con los cuerpos que miran.¹ La pregunta de esta investigación se bifurca en dos problemas que deben ser pensados de manera relacional. Por un lado, la especificidad de las ficciones seriales contemporáneas como formas narrativas cuyos vínculos con la tecnología (tanto en sus modos de producción y de recepción como en su materialidad) invitan a revisar los modos de interpretación, prestando especial atención a la relación co-constitutiva entre contenidos y continentes. Es decir, la relación entre el desarrollo narrativo de las series y los medios sociotécnicos de los que son parte y que, a la vez, constituyen. Por otro lado (pero en simultáneo), el interrogante por la especificidad de las estrategias narrativas de plataformas de video a demanda (VOD, por sus siglas en inglés) y la influencia de este modo de reproducción digital en la configuración

discursiva y material de los cuerpos. En el marco de la investigación mencionada, se pretende contribuir, a través de un análisis interdisciplinario, al estudio sobre las ficciones audiovisuales seriales contemporáneas desde una perspectiva de género que atienda a la configuración sexo-generizada de los cuerpos. A partir del análisis de las narrativas seriales audiovisuales se propone buscar nuevos conceptos para un análisis de las series que incorpore las dimensiones socio-técnicas que las atraviesan, así como los vínculos entre tecnología y discurso que influyen en su producción; de modo que permitan, a su vez, indagar en qué medida el trabajo sobre los cuerpos en la serialidad contemporánea reproduce o se desplaza de las matrices corporales hegemónicas, para una lectura de las políticas corporales contemporáneas.

En este artículo en particular, se ofrece un recorrido por distintxs autorxs para plantear una base desde la cual abordar la construcción de corporalidades en la serialidad contemporánea, tanto a nivel discursivo como material; en otras palabras, desde una base semiótico-material (Haraway, 1995). Este recorrido comienza por el rastreo de los modos en que es entendido el cuerpo desde las actuales discusiones filosóficas sobre la técnica, a partir de los conceptos de «algoritmización» y «cultura algorítmica» (Hallinan & Striphos, 2016; Striphos, 2015), «dispositivos de captura» (Dall'Asta, 2012; Celis Bueno, 2020), «perfiles», «modulación» y «dividual» (Rodríguez, 2019). El rastreo de estas nociones, permite plantear un estado de la cuestión sobre cómo se entienden los cuerpos en el marco de estas discusiones filosóficas sobre la técnica y señalar un área de vacancia con respecto a los estudios de género y a las discusiones feministas que son necesarios para entender el modo particular en que este tipo de ficciones (las series), desarrolladas en este contexto sociotécnico específico (de producción audiovisual para plataformas de *streaming* y VOD), hacen cuerpos.

Presentados estos diagnósticos, se incorporan nociones tomadas de varixs autorxs feministas para (re)pensar las relaciones co-constitutivas entre género y tecnología (De Lauretis, 1989; Haraway, 1995; Hester, 2018; Noble, 2018), y sus efectos materiales en los cuerpos (Preciado, 2008, 2011). Se hace hincapié en el trabajo de Paul Preciado (2008, 2011), de quien interesa recuperar su concepción materialista del cuerpo y del género como operaciones constantes de repetición y de recitación de códigos socialmente considerados como naturales, para ponerla en diálogo con las teorías tecnofeministas y xenofeministas que piensan las relaciones co-

constitutivas entre género y tecnología. Tal noción de repetición es deudora de la teoría performativa de género butleriana que piensa al cuerpo como «situación histórica», es decir, como locus en el que acontece una elección del género en los términos de recepción y de reinterpretación de determinados significados sociales, una citación reiterada de determinadas normas de género que se instancian en la consolidación de un estilo corporal a través del tiempo (Butler & Lourties, 1998; Butler, 2002, 2007).² Volveremos sobre esto más adelante.

¿Quién está viendo ahora?

Antes de desarrollar un punto de vista feminista sobre este objeto de estudio, es necesario definir algunos de sus rasgos principales.³ El punto de partida es entender a las series como parte de un entramado sociotécnico complejo, articulado mediante las plataformas VOD (Berti, 2020a, 2020b) e inserto en un «régimen de producción de objetos de deseo» (Touza, 2020) en el que el producto serial se constituye como un mecanismo de modulación del consumo y como un dispositivo de captura (Dall'Asta, 2012). A partir de esta premisa, la hipótesis es que las series contemporáneas, desarrolladas por (y/o para) las plataformas corporativas de *streaming* o VOD, devienen en dispositivos de captura no solo de la atención, sino también de las emociones de lxs espectadorxs. En este sentido, las series serían objetos que repiten y que recitan ciertos códigos (sexo-generizantes y afectivos) que aportan a la construcción de subjetividades y de corporalidades. En resumen, las series forman parte de un complejo entramado sociotécnico en constante evolución, que modula a lxs sujetxs y reproduce códigos sexo-genéricos socialmente aceptados, a la vez que les permite a estxs incidir en el recorte de esos mismos códigos.

Es preciso, entonces, definir algunos de estos conceptos. En primer lugar, las ficciones seriales audiovisuales⁴ todavía son un objeto difícil de delimitar. Esto es por su gran variedad y diversidad temática, y por el ritmo acelerado en el que aumenta la oferta de series —especialmente, desde 2020, cuando la pandemia por la covid-19 propició, en casi todos los ámbitos, una migración hacia medios virtuales y obligó a pasar puertas adentro más tiempo del acostumbrado—. Dicho esto, se debe considerar que en las últimas décadas el gran aumento en la cantidad de series estrenadas, y el éxito que muchas han alcanzado, ha convertido a esta nueva forma narrativa en un objeto que despierta un notable interés crítico.

Este éxito se relaciona con distintos aspectos: la creciente complejidad de los desarrollos narrativos, la evolución narrativa de los personajes a lo largo del tiempo, las relaciones entre ellos y los riesgos que encaran sus propuestas estéticas (Carrión, 2014; Scolari, 2008). Pero, fundamentalmente, estas ficciones pueden desarrollar los mencionados aspectos de manera efectiva debido a los cambios en los modos de producción, de distribución y de recepción que caracterizan a los medios en que se desarrollan; cambios que favorecen una narrativa sostenida en el tiempo, como «obra en curso», en tanto que potencialmente inconclusa (Dall'Asta, 2012; Bernini, 2012). En este sentido, se puede afirmar que las series son producciones culturales –al igual que el cine, la literatura, la música, entre otras– que permiten dar cuenta de los fenómenos sociales, culturales, históricos y técnicos que las rodean y que posibilitan su emergencia, a la vez que tienen cierta influencia en dichos fenómenos.

Hasta aquí, la mayoría de los estudios críticos sobre estas producciones están de acuerdo. Sin embargo, prima en esas investigaciones una división que responde a la larga discusión filosófica y estética entre formas y contenidos. Es decir, la mayoría de los escritos sobre series elige analizar un punto de vista puramente discursivo –abordando el contenido narrativo de las series para, desde allí, arrojar luz sobre ciertos conceptos teóricos–, o bien desde un punto de vista formal, material, que analiza únicamente los contextos de producción, de circulación o de recepción. En este sentido, lo que nos interesa plantear es la necesidad de un análisis que no desvincule ambos aspectos, sino que los articule como parte de un entramado «semiótico-material» (Haraway, 1995) que considere a las series como un objeto complejo y en constante cambio.

Ariel Gómez Ponce (2017) señala que el concepto de serialidad en el audiovisual se plantea en relación con el tipo de organización narrativa y define a las series como un relato audiovisual propio de la contemporaneidad, cuyos sistemas sígnicos suponen la necesidad de reflexionar sobre ellas apuntando, especialmente, al modo en que construyen sus estructuras narrativas y considerando a la televisión (y, podríamos agregar, a las plataformas) no como un medio (esto es, un mero soporte técnico), sino como una forma particular de organización de contenidos y de informaciones. Las series construyen sus estructuras narrativas en un contexto atravesado por la técnica y, por lo tanto, no pueden ser abordadas como puro contenido, porque su naturaleza híbrida y su carácter sostenidamente abierto,

inconcluso, obliga a pensarlas en relación con el medio tecnológico en el que se desarrollan. Se vuelve necesario, entonces, un pensamiento crítico que plantee la relación entre el desarrollo de las ficciones seriales y el avance de las técnicas propias de los soportes televisivos y digitales. En otras palabras, es preciso abordar las relaciones de desborde y de captura entre contenido(s) y continente(s) (Berti, 2015).

Para sostener las hipótesis planteadas anteriormente, remitimos a un campo dentro de los estudios de la técnica que actualmente se ocupa de discutir los cruces y las relaciones entre forma y contenido, entre contenidos y continentes.⁵ En este punto, recuperamos la idea de que la atención es un vector de intensidad, de dirección y de sentido variables que modula nuestras relaciones con las cosas, con lxs otrxs y con nosotrxs mismxs. Por lo tanto, siguiendo a Sebastián Touza (2020), cuando atendemos estamos manteniendo un flujo de afecto y de emoción con los objetos. La tesis del autor es que las plataformas, las redes sociales y los dispositivos forman parte de un «régimen de producción de objetos de deseo» (p. 218) que, podríamos agregar, también encauza «deseos», y cuyos componentes principales son: a) una economía política de las plataformas, para la cual lxs usuarixs se convertirían en la principal «fuerza de trabajo», a la vez que en «fuente de ingresos» y en «fuente de materias primas»; y b) un elemento subjetivo que busca deshabitar el aquí y el ahora de los cuerpos. En el contexto actual, este modo tan particular de convivencia con los dispositivos técnicos digitales no puede ser pensado sino como un factor de importancia fundamental, tanto para el desarrollo de la serialidad –forma narrativa específica de los medios digitales– como para la configuración de los cuerpos y las subjetividades de sus espectadorxs.

En línea con lo anterior, Claudio Celis Bueno (2020) plantea que la atención es un modo de relación con el mundo determinado técnica e históricamente. Su ensayo recupera la idea stigleriana de que la invención de la prensa moderna y la jerarquía del libro como fuente privilegiada de conocimiento generaron una forma de atención que definió a la cultura occidental hasta que, durante el siglo XX, la aparición de «objetos temporales audiovisuales» (cine, televisión y medios digitales) provocó un cambio en esta forma dominante de atención que implicó un proceso de híper-industrialización de la percepción. Así, pues, a partir del corrimiento desde una forma atencional basada en la palabra escrita hacia una híper-atención gobernada por los medios de comunicación digitales, gradualmente

ocurre una estandarización de la temporalidad que amenaza los procesos de singularización que determinan el deseo individual.

Consideramos que el estudio de la serialidad contemporánea debe enmarcarse en este contexto, en tanto que el desarrollo de las series debe ser pensado a la luz de los cambios tecnológicos y digitales que modulan, al mismo tiempo, sus propias formas de ser vistas e interpretadas. El rol, cada vez más (inter)activo, de lxs espectadorxs/usuarioxs no puede ser pensado simplemente como un fenómeno de democratización de los productos culturales, sino como la representación de los fenómenos técnicos y culturales del mundo actual, capaces de fabricar productos que modulan a lxs sujetoxs que los consumen (y que, a la vez, son modulados por estxs últimoxs).

Administrar perfiles

Los diagnósticos expuestos se vinculan con el surgimiento de un nuevo modo de subjetivación propuesto por Pablo Rodríguez (2019) que viene a reemplazar aquel que Michel Foucault definió para las sociedades disciplinarias. En la lectura que Rodríguez (2019) hace de las teorías de Foucault y Gilles Deleuze, concluye que las sociedades disciplinarias eran productoras de cuerpo-máquinas mientras que las sociedades de control generan cuerpo-señales y que el pasaje de un cuerpo al otro se produce gracias a la informatización, es decir, «a la conversión de todo lo que tenga una existencia extensa en un dato a ser explotado en otras instancias» (p. 352). En este contexto, como advertía Paula Sibilia (2005), «el cuerpo humano, en su anticuada configuración biológica, se estaría volviendo obsoleto» (p. 11), en tanto que en la actualidad proliferan otros modos de ser insertos en un nuevo régimen digital a partir del cual los cuerpos se presentan como «sistemas de procesamiento de datos, códigos, perfiles cifrados, bancos de información» (p. 14) y, por lo tanto, se vuelven permeables, proyectables, programables.

Si bien en todas las sociedades el cuerpo está inmerso en una serie de redes que le imponen ciertas reglas, obligaciones, límites y prohibiciones (Sibilia, 2005), las sociedades contemporáneas suponen un nuevo modo de construcción de subjetividades que se corresponde con lo que Antoinette Rouvroy y Thomas Berns (2018, en Rodríguez, 2019) definen como gubernamentalidad algorítmica: «Un cierto

tipo de racionalidad (a)normativa o (a)política que reposa sobre la recolección, la agrupación y el análisis automatizado de datos en cantidad masiva de modo de modelizar, anticipar y afectar por adelantado los comportamientos posibles» (p. 361). Para Rodríguez (2019), la gubernamentalidad algorítmica puede definirse como «aquello que transcurre en la vigilancia distribuida e inmanente a través de los perfiles de redes» (p. 359). Cabe preguntarse, entonces, por los perfiles.

La definición de perfil que propone Rodríguez (2019) es amplia. Desde el punto de vista de los sistemas globales de vigilancia, el perfil es considerado «un conjunto de trazos que no concierne a un individuo específico, sino que expresa las relaciones entre individuos» (Bruno en Rodríguez, 2019, p. 357); desde el punto de vista de lxs usuarixs de las redes, existe en el perfil «un efecto de identidad, puntual y provisorio, que atiende a criterios de performatividad» (Bruno en Rodríguez, 2019, p. 357). En este sentido, en tanto que efecto, la identidad deja de ser un atributo fijo y estable, asociado a un cuerpo localizable en un espacio-tiempo tradicional (ilusión tan relevante en la sociedad moderna e industrial, según Sibilia [2005]), para convertirse en un «proceso de identificación» en constante cambio y evolución. El cuerpo se encuentra separado de la idea de persona, que en la teoría política tradicional tendía a coincidir con la posesión de un cuerpo propio y con la idea de una identidad fija. La persona, ahora, se encuentra esparcida entre diversos modos de la «biomasa externalizada», formando un «cuerpo extendido» entre sustancias y secuencias con diferentes índices de propiedad y de capitalización (Rodríguez, 2019, p. 441).

En este punto, se vuelve relevante la distinción que realiza el autor entre los conceptos de moldeado y de modulación. Siguiendo a Gilbert Simondon, Rodríguez (2019) plantea que el moldeado es la adquisición de forma lograda de manera definitiva, mientras que la modulación no tiene fin: «[...] la modulación es un moldeado que no termina porque el propio molde cambia de forma y el moldeado es un sistema de modulación que alcanza el punto en que ya no puede transformarse» (p. 365). El moldeado se situaría en el terreno de la disciplina, mientras que la modulación se corresponde con el control, en tanto que necesita de una metaestabilidad, esto es, de un estado de inquietud permanente. En consecuencia, ya no existe una construcción paciente sobre lo que debe y puede hacer un cuerpo, sino que todo lo que se produce y se vende está anclado en los cuerpos constantemente modulados, lo que da lugar a lo dividuo.

Rodríguez (2019) recupera este término del ensayo «Posdata sobre las sociedades de control», de Deleuze (1999), y lo define de dos maneras. La primera asume tres puntos de vista: a) desde la perspectiva anatomopolítica, «el individuo se convierte en dividual mientras la masa se convierte en muestras y datos», de modo que lo dividual sería «una nueva versión del individuo, digital, basada en cifras» (p. 451); b) desde la perspectiva biopolítica, con las sociedades de control surge un nuevo tipo de paciente, definido por la idea de riesgo y por las enfermedades potenciales –en este punto, la dividualidad puede ser anclada en la materialidad en relación con una posibilidad–; c) desde la perspectiva de la vigilancia, una vez que se desliga del encierro, «el resultado es un cuerpo des-corporizado, un “doble informático” de pura virtualidad» (p. 452). Sin embargo, «ese supuesto “doble informático” [...] no sería exactamente un espejo, sino más bien una multiplicación, una fragmentación y explosión de datos que, más tarde, encontrarán al individuo del cual supuestamente provienen y al cual supuestamente vuelven» (p. 452). Lo dividual sería, entonces, un «largo proceso de mediación informacional, donde habrá que ver si el individuo resultante de la “dividualización” es el mismo del que se había partido» (p. 452).

La segunda idea sobre lo dividual se relaciona con un punto de vista médico como «construcción de la potencialidad, de los riesgos, de la captura del devenir, y todo ello en relación con los cuerpos biológicos, bien materiales» (p. 453). Lo que Rodríguez (2019) rescata de Deleuze (1999) en términos de «captura del acontecimiento» se vincula con la captura de «fragmentos de individuos y de personas que identifican una tendencia, una particularización de un recorrido (del individuo, de la persona) que aún no se produjo» (p. 457). En resumen, lo dividual es aquello que es captado en ausencia del individuo, no como una representación exacta de este sino como «la capacidad afectiva de los cuerpos».

Volviendo a la idea de perfil, Rodríguez (2019) afirma que lo dividual se presenta como un modo de construir lo colectivo que no apela ni a los individuos constituidos (personas) ni a una suerte de «Uno» universal que los liga trascendiéndolos, sino a los afectos y las emociones como formas de «combinaciones singulares» (p. 458). Pero la función estadística que permite ligar a los individuos a través de sus datos desde un plano colectivo solo adquiere un sentido si esos individuos les asignan a esas conexiones un valor mucho mayor que el de una mera representación de sí o una predicción acerca de una conducta futura: «Es algo que habla de esos

individuos, o algo que se “desprende” de ellos siendo y no siendo ellos mismos, y con lo que interactúan precisamente para construir un modo de subjetivación» (pp. 458-459). Con el perfil, en última instancia,

no se trata de la identificación de un individuo, único e irrepetible, indivisible, sede de una singularidad, sino del hecho de que eso que se individualiza es el resultado de las búsquedas estadísticas de millones de «personas» que permiten saber qué desea «esa» persona, porque ese deseo emana de una función estadística que, cuanto más datos generales tiene, mejor puede identificar sus *targets* (Rodríguez, 2019, p. 461).

El hecho fundamental en este proceso es que lo *dividual* como modo novedoso de subjetivación se realiza en el marco de una compleja interactividad con máquinas que «aprenden, modifican su comportamiento y comunican con una precisión encomiable» (Rodríguez, 2019, p. 461). A partir de este estado de situación, cabe preguntarse: ¿cómo opera el régimen de atención *dividual*? ¿Qué tipo de espectadorxs propicia? ¿Cuál es la relación entre perfiles, cuerpos y espectadorxs? ¿Cómo atraviesan estas configuraciones las cuestiones de género?

10

[¿Sigues ahí? Continuar leyendo / Regresar](#)

Todo lo dicho hasta aquí nos lleva a preguntarnos, desde un punto de vista feminista, sobre el estatuto de los cuerpos en el marco de lo *dividual*, en especial si aceptamos lo que propone Donna Haraway (1999): que el cuerpo es un *cyborg* surgido «de la fusión de lo técnico, lo orgánico, lo mítico, lo textual y lo político [y] constituido por articulaciones de diferencias críticas dentro y sin cada una de las representaciones» (p. 155). Es decir, «el cuerpo contemporáneo no es ni naturaleza, ni cultura, ni organismo, ni máquina, sino que adviene entidad tecnoviva multiconectada que incorpora tecnología» (flores, 2013, p. 128). No es un hecho biológico, sino un complejo campo de inscripción de códigos socioculturales co-constituido entre organismos y máquinas, es decir, un agente semiótico-material.

La noción de semiótico-material en Haraway (1995, 1999, 2016, 2019) resulta clave para pensar los cuerpos y la técnica en términos co-constitutivos como agentes productores de sentido, a la vez que, en línea con la teoría performativa de Judith Butler (Butler & Lourties, 1998; Butler, 2002, 2007), como efectos discursivos. Siguiendo el desarrollo de Verónica Araiza Díaz (2020), de acuerdo con esta idea, «lo material (físico-tangible) no existe esencialmente ni de manera *a priori*, es hasta el momento de nombrarse cuando se materializa y toma determinada forma» (p. 155).

El ecofeminismo de Haraway quizá tiene la peculiaridad de ser *cyborg* al considerar la relevancia de la in-corporación de las tecnologías en la dialéctica naturaleza-cultura, que ella denomina “naturocultura” (2016). Es decir, su praxis teórica constituye un desmontaje del moderno pensamiento binario [...]. Para ella no existe dicotomía entre ser humano y máquina, humano y animal, naturaleza y cultura o realidad y ficción. Explica cómo los seres de distinta especie son coevolutivos y coconstructivos, y la evolución de la que forman parte siempre es biológica e histórica al mismo tiempo (Araiza Díaz, 2020, p. 156).

11

En este sentido, lo semiótico-material se constituye como una operación crítica a la vez que material (biológica, orgánica) y semiótica (simbólica, discursiva, narrativa). Para Araiza Díaz (2020), «como heredera de la cibernética, [Haraway] es consciente de la importancia de las relaciones de intercambio de información en la conformación del mundo» (p. 158), por lo que el horizonte político al que apunta su teoría «requiere de una reconfiguración de nosotros como humanos y de una conciencia de inter-seres que somos en simpoiesis con otros seres (animales, plantas y máquinas)» (p. 161). De allí que para Haraway (2016) sea central «la condición de relacionalidad ontológica que posibilita la vida», en tanto «ser es siempre ser-con» (p. 152).

A la luz de estas nociones de lo semiótico-material y de las relaciones simpoiéticas inter-seres humanxs y no humanxs es que interesa pensar, aquí, el modo en que la interacción co-constitutiva entre humanxs y plataformas produce objetos y discursos que se in-corporan. Para esto, recuperamos la idea de que el género, el sexo y la sexualidad son tecnologías sociopolíticas complejas que (re)producen

en los cuerpos, en los espacios y en los discursos códigos sexo-genéricos hegemónicos que se inscriben en los cuerpos. Como subraya Preciado (2011), el sistema sexo-género heterosexual «es un aparato social de producción de feminidad y masculinidad que opera por división y por fragmentación del cuerpo» (p. 17), recortando zonas que luego identifica como centros naturales de la diferencia sexual, de modo que los roles y las prácticas sexuales, naturalmente atribuidos a los géneros masculino y femenino, son «un conjunto arbitrario de regulaciones inscritas en los cuerpos» (p. 17). Como consecuencia, el sistema sexo-género heterosexual se (re)inscribe permanentemente a través de operaciones constantes de repetición y de recitación de los códigos socialmente investidos como naturales. A partir de ahora, entonces, cabe hablar de «cuerpos sexo-generizados» y ya no de «cuerpos» a secas. Asimismo, estas definiciones confrontan la teoría performativa de Butler (Butler & Lourties, 1998; Butler, 2002, 2007) al tiempo que recuperan los planteos de Teresa De Lauretis (1989) sobre los modos en que las «tecnologías de género» constituyen corporalidades. Cabe, por eso, realizar un breve repaso por ambas autoras.

De acuerdo con la teoría performativa del género en Butler (2007), las diferencias sexuales que interpretamos como realidad biológica dada son indisociables de las prácticas discursivas que regulan los cuerpos y solo pueden leerse, como plantea Martín De Mauro Rucovsky (2016), desde el interior de la matriz de inteligibilidad heterosexual. En este sentido, el cuerpo sexo-generizado es entendido como una realidad material a la vez que una práctica dramática, que «como locus de interpretaciones culturales, ha sido localizado y definido dentro de un contexto cultural de sentido que se escenifica bajo ciertas condiciones sedimentadas y heredadas de modo preexistente» (p. 170). De esta manera, el cuerpo sexo-generizado es una continua e incesante puesta en escena de significados culturales que reproduce, a manera de cita, el conjunto de normas que determinan la relación directa y binaria entre sexo biológico y género. El género, dirá De Mauro Rucovsky (2016), es, a su vez, una forma de existir el propio cuerpo: «Es performativo por cuanto se refiere a un conjunto de actos constantes y estilizados de estrategias continuamente realizables y de gestos corporales reiterativos que nunca se ejecutan enteramente y están sujetos a transformaciones y a vigilancias permanentes» (p. 171). Así, el cuerpo sexo-generizado es moldeado y provisto de sentido en virtud de un marco histórico por el cual resulta inteligible, de modo tal que solo es posible conocer el cuerpo y su realidad material «en cuanto significado como tal por el

lenguaje, el marco histórico o el discurso» (De Mauro Rucovsky, 2016, p. 175).⁶ A ese marco histórico que dota de inteligibilidad a los cuerpos sexo-generizados, De Lauretis (1989) lo llamará «sistema sexo género [...], un sistema simbólico o sistema de significados que correlaciona el sexo con contenidos culturales de acuerdo con valores sociales y jerarquías» (p. 11).

Sin embargo, lo que interesa recuperar aquí de De Lauretis (1989) es su idea de tecnologías de género, para seguir pensando el entramado de relaciones simpoiéticas (si seguimos a Haraway) entre cuerpos sexo-generizados, máquinas y series. La autora define a las «tecnologías del género» como modalidades específicas de constitución de las subjetividades que implican una representación social que posiciona a los sujetos de modo diferencial, a la vez que opera con y en la subjetividad. En este sentido, la autora utiliza al cine como ejemplo cabal de las «tecnologías de género». Entendiéndolo como máquina cinematográfica, toma sus modos específicos de registro, proyección, montaje, significación y descodificación como modelo para pensar la producción de la subjetividad sexual y de género. Preciado (2008), por su parte, recupera esta teoría para definir eso que llama «sistema farmacopornográfico», como un sistema que «funciona como una máquina de representación somática, donde texto, imagen y corporalidad fluyen en el interior de un circuito cibernético» (p. 83). En última instancia, la idea de «tecnologías del género» supone una concepción semiótico-política de acuerdo con la cual el género es «el efecto de un sistema de significación, de modos de producción y de descodificación de signos visuales y textuales políticamente regulados» (p. 83), por diferentes dispositivos institucionales como la familia, la religión y el sistema educativo, pero también –y especialmente importante para lo que plantea este artículo– por fuentes menos evidentes como el lenguaje, el arte, la literatura, el cine y la teoría.

Volvamos, ahora, a las hipótesis planteadas en la introducción de este artículo. Si asumimos que existe una co-constitución entre los contenidos discursivos de la serialidad contemporánea y los procesos sociotécnicos que le dan forma –lo que implica dar un lugar importante en el pensamiento a la materialidad de los soportes y de los dispositivos técnicos en que se distribuyen las series (como las plataformas VOD o *streaming* que funcionan gracias a algoritmos que padronizan el comportamiento de lxs espectadorxs/usuarioxs)–, debemos preguntarnos, entonces, por los modos en que las interacciones co-constitutivas entre humanxs y plataformas

producen objetos (las series, para utilizar como ejemplo el tipo de objeto discursivo-audiovisual que interesa analizar) que se in-corporan o que reproducen modalidades específicas de constitución de las subjetividades, constituyéndose esos objetos (entendidos, no puramente en términos textuales, sino de modo semiótico-material) como tecnologías de género. Así, el interrogante sobre la configuración discursiva de los cuerpos sexo-generizados en las series abre el camino hacia una nueva pregunta que recupera los planteos anteriores sobre la serialidad contemporánea: ¿qué efectos algorítmicos producen estas construcciones sobre los cuerpos sexo-generizados de lxs espectadorxs/usuarioxs?

Volviendo a la idea de que el producto serial se constituye fundamentalmente como un «mecanismo de modulación del consumo, un dispositivo que captura al seguidor» (Dall'Asta, 2012, p. 80), podemos entender que su proceder fragmentario, por acumulación de partes separadas, permite no solo la experimentación y la mutación narrativa, sino un modo de captura del público que se convierte en un componente más de su cadena de producción. En otras palabras, la captura de datos por medio de algoritmos en las plataformas de *streaming* genera un *feedback* constante que incide en su devenir y que permite no solo producir distintos tipos de clasificación de contenidos –para la posterior sugerencia y asistencia en la elección de lxs espectadorxs/usuarioxs (Hallinan & Striphas, 2016)–, sino crear contenidos que se adaptan a los gustos y a los modos de consumo de lxs propixs espectadorxs (Berti, 2020a). Así, las series se constituyen en un modo retencional muy efectivo que permite a las empresas algoritmizar la atención (Celis Bueno, 2020; Berti, 2020b) y producir contenidos de manera más eficiente. En este sentido, entendemos por efectos algorítmicos al conjunto de reacciones de lxs espectadorxs/usuarioxs capturables por los algoritmos de las plataformas de *streaming* o VOD, que forman parte del proceso de condicionamiento y de modulación por medio del cual el público aporta (más o menos conscientemente) datos útiles para la creación de las series, a la vez que estas influyen en la constitución de subjetividades y de corporalidades de lxs mismxs espectadorxs/usuarioxs.

La importancia para un enfoque feminista sobre este aspecto fundamental de la serialidad contemporánea puede encontrarse, por ejemplo, en el estudio que Safiya Noble (2018) realiza sobre el motor de búsqueda de Google y los fuertes sesgos de género y de raza presentes en las lecturas algorítmicas, que suponen el refuerzo de relaciones sociales de opresión hacia las mujeres negras, particularmente,

y hacia otros colectivos racializados, en general. En su estudio, Noble (2018) pone de manifiesto que la discriminación racial y la discriminación por género son aspectos constitutivos de los algoritmos, en tanto que estos son desarrollados por humanxs insertxs en relaciones sociales, a pesar de que se nos quiera hacer creer que los códigos son abstractos y neutros. Si recuperamos, nuevamente, el planteo de Preciado (2011), según el cual el sistema sexo-género heterosexual se (re)inscribe permanentemente a través de operaciones constantes de repetición y de in-corporación de códigos socialmente investidos como naturales, podemos reconocer el peligro que advierte Noble (2018) en aceptar como neutros y abstractos los algoritmos que, efectivamente, reproducen en los cuerpos materiales las relaciones de opresión que determinan cuáles cuerpos son bellos y cuáles no, cuáles son objetivados como productos a ser consumidos por hombres y cuáles no, y un gran etcétera.

En línea con lo anterior, Pasquinelli (2016) sostiene que «en el espacio líquido de los datos, la modulación de flujos reemplaza la disciplina de los cuerpos» (p. 252), de modo tal que las normas de comportamiento ya no estarían estandarizadas por protocolos de vigilancia y por instituciones estatales –como pensaba Foucault para las sociedades disciplinarias–, sino que se calculan algorítmicamente. Por lo tanto, los algoritmos comienzan a operar como una «burocracia automatizada que refuerza silenciosamente los patrones de comportamiento más dominantes» (p. 257), entre ellos, los patrones de normalización de género, raza, clase social, etcétera.

Ahora bien, en el contexto específico de circulación de las series y de los efectos algorítmicos que estas producen en sus espectadorxs, tenemos que (re)pensar la construcción de cuerpos sexo-generizados y de subjetividades teniendo en cuenta que lo individual se convierte, ahora, en lo dividual; es decir, en aquello que es captado en ausencia del individuo como «capacidad afectiva de los cuerpos», como un devenir posible (Rodríguez, 2019, p. 454). En otras palabras, pensar la construcción de los cuerpos sexo-generizados en su propio hacer, que es siempre un hacer-con-otrxs y un hacer-con-objetos. De este modo, la fragmentación del cuerpo planteada por Preciado (2011) supone, en la actualidad, un modo de existencia de los cuerpos sexo-generizados en los fragmentos, en los datos capturados por los algoritmos y reagrupados en patrones y en perfiles que configuran un cuerpo que no es ya el cuerpo del individuo sino «sus potencialidades, lo que puede ser

en función de lo que es y lo que puede hacer en función de lo que ya está haciendo» (Rodríguez, 2019, p. 454). Es decir, no ya unx espectadorx sino un momento y una posición de la trayectoria espectral. Pero una fragmentación, al fin y al cabo, que se materializa en objetos como las series, que causan efectos y que encauzan deseos, reproduciendo códigos sexo-generizantes que construyen cuerpos materiales.

Cerrar sesión

Llegadxs a este punto, ¿qué podemos decir, desde una perspectiva feminista, sobre las series y su modo de ser dispositivo de captura? ¿Qué implicancias o qué consecuencias tiene este modo de ser? Sin caer en un determinismo que implique pensar a las series solo como formadoras de subjetividades y de corporalidades, intentamos pensar qué pueden, efectivamente, hacer con nosotrxs y qué podemos hacer nosotrxs con ellas. Como sostuvimos a lo largo de este artículo, podríamos pensar que, a partir de la captura de la atención de lxs espectadorxs y de los datos que estxs generan en las plataformas, las series pueden proponer conductas, reproducir estereotipos, repetir emociones que nos condicionan a seguir ciertos sistemas de códigos sexo-generizantes y a definir nuestras corporalidades y nuestras subjetividades de modos específicos. Sin embargo, el hecho de que las series se construyan sobre la base de la padronización de datos aportados por lxs espectadorxs en esa relación humanx-plataforma permite pensar que existe la posibilidad de intervenir su producción. De modo que se generaría un proceso de condicionamiento y de modulación en ambas direcciones, por medio del cual el público aporta en la creación de las series, a la vez que estas influyen en las subjetividades y en las corporalidades de la audiencia.

Hasta ahora, los estudios filosóficos sobre la técnica enfocados en el estatuto de los cuerpos en el contexto de la algoritmización de la cultura parecieran no distinguir diferencias de género, sexo, clase, raza o, al menos, no las consideran como aspectos centrales de la discusión. Se observa en este punto un área de vacancia, particularmente interesante para los estudios de género, en donde cabría preguntarse: ¿cómo se in-corporan las lecturas algorítmicas sobre los gustos y las conductas de lxs usuarixs de plataformas VOD? ¿Cómo hacen cuerpos tales lecturas y siguiendo qué códigos sexo-generizantes? El estudio de Noble (2018) es un gran

ejemplo y un punto de partida para comenzar a pensar en la construcción de cuerpos sexo-generizados a partir de la algoritmización de sus datos, con una mirada que no deje de lado, sino que más bien ubique en el centro de la discusión, los sesgos de género presentes en esa recolección y en esa reagrupación de datos que Rouvroy y Burns (2018, en Rodríguez, 2019) llaman «gubernamentalidad algorítmica». Los aportes de feministas como Haraway, De Lauretis y Preciado, a su vez, son útiles para señalar esta área de vacancia y para hacer evidentes estas nuevas preguntas.

En este punto, la apuesta sería recuperar el optimismo crítico de autoras como Haraway o Judy Wajcman, y de quienes las han leído posteriormente como Helen Hester y lxs miembrxs de [Laboria Cuboniks](#).⁷ Optimismo crítico porque si bien lxs autorxs se apartan de la mirada tecnófoba que rechaza toda tecnología por patriarcal, aun así no incurren en un optimismo ciego; más bien intentan reflexionar sobre otros modos de hacer y de pensar la tecnología como un espacio potencial de transformación de las relaciones de opresión dentro de la matriz sexo-generizante hegemónica. En *Xenofeminismo* (2018), Hester plantea una articulación de las teorías feministas con el análisis de la técnica como una herramienta con gran potencial para el activismo, poniendo de manifiesto lo que Wajcman (2006) afirmaba respecto de las relaciones sociales como co-constitutivas del mundo material y tecnológico. El tecnomaterialismo que Hester (2018) y el colectivo Laboria Cuboniks defienden hace hincapié en que la tecnología no es neutra ni unidireccional, sino que mantiene una relación compleja, dinámica, bidireccional y, por lo tanto, negociable, cambiante y en diálogo continuo con las relaciones sociales. De ahí que recupere y que apueste por el potencial de la tecnología como un espacio que brinda la posibilidad de transformar esas relaciones desde una mirada feminista crítica que no desconozca el impacto diferencial de las tecnologías sobre mujeres, *queers* y disidentes de género, sino que lo reconozca e intente cambiarlo, aprovechando los dispositivos y los conocimientos tecnocientíficos para fines vinculados a políticas de género más inclusivas.

En línea con lo anterior, podemos recuperar a Haraway (1995), quien se opone a la idea de neutralidad de las tecnologías para promover una visión crítica y responsable con respecto a ellas. Con su imagen de *cyborg*, la autora promueve una idea de co-constitución humanxs-máquinas en términos interseccionales para seguir pensando la diferencia y los cuerpos por lo que valen en determinados

tiempos y espacios. ¿Es posible, en este marco, una crítica interseccional que incorpore la serialidad y las plataformas? Pensar en los modos en que se producen, se distribuyen y se visionan las series supone prestar atención a nuestras relaciones con el ámbito digital, las relaciones entre contenido(s) y continente(s), entre lo abstracto y lo material, entre información y materia, y las consecuencias que estas pueden tener sobre nuestros propios cuerpos sexo-generizados. Al reconocer cómo funcionan las series para plataformas de video a demanda y *streaming*, y todo el entramado sociotécnico que es su condición de existencia, podemos intentar hacer algo con ello. El hecho de que las series se construyan sobre la base de la padronización de datos aportados por lxs espectadorxs permite pensar que existe la posibilidad (aunque sea limitada) de intervenir sobre su producción, sobre lo que queremos ver y sobre cómo queremos vernos en ellas. Este puede llegar a ser un lugar de acción para los feminismos, donde se disputen los sentidos y se construyan nuevas narrativas que dejen de lado, de una vez por todas, los códigos sexo-genéricos hegemónicos.

Referencias

18

- Araiza Díaz, V. (2020). El pensamiento crítico de Donna Haraway. Complejidad, ecofeminismo y cosmopolítica. *Península*, XV(2), 147-164. Recuperado de <http://www.revistas.unam.mx/index.php/peninsula/article/view/76604/67672>
- Bernini, E. (2012). Las series de televisión y lo cinematográfico. *Kilómetro 111. Ensayos sobre cine*, (10), 25-40.
- Berti, A. (2015). *From Digital to Analog. Agrippa and Other Hybrids in The Beginnings of Digital Culture*. New York, United States: Peter Lang.
- Berti, A. (2020a). Ubicuidad y serialidad en la ficción audiovisual contemporánea. En I. C. Restrepo Acevedo y A. M. Tabares García (Eds.), *Ecologías digitales 2019: ex-presiones culturales* (pp. 75-79). Medellín, Colombia: Universidad de Antioquia.

Berti, A. (2020b). Instrumentos de percepción y estandarización. El big data como proceso de territorialización. En M. M. O'Lery, L. Federico e Y. Ariza (Eds.), *Selección de Trabajos del XI Encuentro de Filosofía e Historia de la Ciencia en el Cono Sur* (pp. 84-90). Ciudad Autónoma de Buenos Aires: AFHIC.

Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites discursivos y materiales del «sexo»*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Paidós.

Butler, J. (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona, España: Paidós.

Butler, J. y Lourties, M. (1 de octubre de 1998). Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista. *Debate Feminista*, (18).

<https://doi.org/https://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.1998.18.526>

Carrión, J. (2014). *Teleshakespeare: las series en serio*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Interzona.

Celis Bueno, C. (2020). La economía de la atención: del ciber-tiempo al tiempo cinemático. *Hipertextos*, 8(14), 59-71.

<https://doi.org/10.24215/23143924e019>

Dall'Asta, M. (2012). Editorial. *Kilómetro 111. Ensayos sobre cine*, (10). Recuperado de <http://kilometro111cine.com.ar/numero/no-10-series-y-cine-contemporaneo/>

De Lauretis, T. (1989). *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*. London, United Kingdom: Macmillan Press.

De Mauro Rucovsky, M. (2016). *Cuerpos en escena. Materialidad y cuerpo sexuado en Judith Butler y Paul B. Preciado*. Barcelona, España: Egales.

flores, v. (2013). *Interrupciones. Ensayos de poética activista. Escritura, política, pedagogía*. Neuquén, Argentina: La Mondonga Dark.

Gómez Ponce, A. (2017). *Depredadores. Fronteras de lo humano y series de TV*. Córdoba, Argentina: Babel.

Hallinan, B. y Striphas, T. (2016). Recommended for You: The Netflix Prize and the Production of Algorithmic Culture. *New Media & Society*, (18), 117-137.
<https://doi.org/10.1177/1461444814538646>

Lawler, D. (2020). Los estándares como artefactos. *Filosofía Unisinos*, 21(1), 24-35. <https://doi.org/10.4013/fsu.2020.211.03>

Haraway, D. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid, España: Cátedra.

Haraway, D. (1999). Las promesas de los monstruos. Una política regeneradora para otros inapropiados/bles (Trad. Elena Casado). *Política y sociedad*, (30), 121-163. Recuperado de <https://revistas.ucm.es/index.php/POSO/article/view/POSO9999130121A>

Haraway, D. (2016). *Manifiesto de las especies de compañía. Perros, gentes y otredad significativa*. Bilbao, España: Sans Soleil.

Haraway, D. (2019). *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno* (Trad. Helen Torres). Bilbao, España: Consonni.

Hester, H. (2018). *Xenofeminismo. Tecnologías de género y políticas de reproducción*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Caja Negra.

Noble, S. (2018). *Algorithms of Oppression: How Search Engines Reinforce Racism*. New York, United States: NYU Press.

Pasquinelli, M. (2016). The Spike: On the Growth and Form of Pattern Police. En S. Hankey, M. Tuszynski y A. Franke (Eds.), *Nervous Systems* (pp. 245-260). Berlin, Alemania: HKW/ Spector books.

Pasquinelli, M. y Joler, V. (2021). El Nooscopio de manifiesto. *laFuga*, (25). Recuperado de <https://lafuga.cl/el-nooscopio-de-manifiesto/1053>

Preciado, B. (2008). *Testo Yonqui*. Madrid, España: Espasa.

Preciado, B. (2011). *Manifiesto contrasexual*. Barcelona, España: Anagrama.

Rodríguez, P. M. (2019). *Las palabras en las cosas. Saber poder y subjetivación entre algoritmos y biomoléculas*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Cactus.

Sibilia, P. (2005). *El hombre postorgánico. Cuerpo, subjetividad y tecnologías digitales*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.

Scolari, C. (2008). La estética posthipertextual. En D. Romero López y A. Sanz Cabrerizo (Coords.), *Literatura del texto al Hipermedia* (pp. 73-79). Barcelona, España: Anthropos.

Stiegler, B. (2015). La prueba de la impotencia: nanomutaciones, hypomnemata, gramatización. En J. Blanco, D. Parente, P. Rodríguez y A. Vaccari (Coords.), *Amar a las máquinas* (pp. 139-170). Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Prometeo.

Striphas, T. (2015). Algorithmic Culture. *European Journal of Cultural Studies*, 18(4-5), 395-412.

<https://doi.org/10.1177%2F1367549415577392>

Touza, S. (2020). La corporalidad de la atención y el deseo de dispositivos. En A. M. Tello (Ed.), *Tecnología, política y algoritmos en América Latina* (pp. 209-221). Viña del Mar, Chile: CENALTES.

Wajcman, J. (2006). *El tecnofeminismo*. Valencia, España: Cátedra.

Notas

1 La ambigüedad de la palabra «miran» es intencional. Pensamos al mismo tiempo en las series mirando a lxs espectadorxs y a los cuerpos de lxs espectadorxs mirando las series.

2 Por cuestiones de espacio, en este trabajo no se analiza un corpus específico de series, sino una definición general sobre la serialidad contemporánea, desde una perspectiva feminista tecnomaterialista, que plantea un punto de partida en términos de posicionamiento teórico y político para el abordaje de este objeto. En el marco de la investigación doctoral se propone un corpus amplio y tentativo que incluye ficciones seriales como *The Handmaid's Tale* (HULU, 2017-), *Westworld* (HBO, 2016-), *La chica que limpia* (CineAr, 2017), *Years and Years* (BBC One, 2019), *Altered Carbon* (Netflix, 2018-), *Sharp objects* (HBO, 2019), *The Deuce* (HBO, 2017-2019) y *Mrs. America* (FX onHULU, 2020). Un corpus diverso en formatos, en plataformas y en géneros, que abarca una amplia variedad de problemáticas atravesadas por el eje de la construcción de la corporalidad y el género, y a partir del cual se propone el análisis discursivo y filosófico de (y desde) las series, mediante técnicas de mapeo y de reconocimiento de marcas narrativas y formales audiovisuales que permitan, al compararlas, alumbrar o poner en tensión los conceptos centrales del marco teórico.

3 Este artículo se enmarca en un proyecto de investigación para el Doctorado en Letras (FFyH-UNC), financiado por la beca interna doctoral CONICET 2021, bajo el título «A expensas del cuerpo. La serialidad audiovisual contemporánea y el trabajo sobre la corporalidad» (RESOL-2021-154-APN-DIR#CONICET y Anexo IF-2021-02998360-APN-CB#CONICET).

4 Hemos adoptado este término para definir aquellas ficciones cuya extensión en temporadas las distingue de las ficciones audiovisuales autoconclusivas como las películas y los unitarios. A su vez, este modo de nombrarlas permite distinguir las producciones producidas por y/o para plataformas de *streaming* o VOD de aquellas producidas para

televisión. La expresión «series de televisión», comúnmente utilizada, resulta problemática para este estudio, que piensa el lugar central del contexto sociotécnico de producción de las ficciones seriales audiovisuales contemporáneas. Sin embargo, para evitar repeticiones que entorpezcan la lectura, en adelante se usa también la forma «series» para referir a este último concepto.

5 Para desarrollar este abordaje, partimos de ciertos debates recientes sobre ontología de la tecnología que nos permitirán discutir los cruces y las relaciones entre formas y contenidos, entre contenidos y continentes. Tres conceptos resultan particularmente útiles: el «estándar» (Lawler, 2020), el «reconocimiento de patrones» (Pasquinelli & Joler, 2020) y las «retenciones terciarias» (o hypomnémata) (Stiegler, 2015) como formas de exteriorización de la memoria en dispositivos tecnológicos que modifican radicalmente los regímenes de atención. En particular, nos interesa recuperar las discusiones sobre el rol activo de los dispositivos de producción, de distribución y de reproducción audiovisual en la constitución de las subjetividades y cómo resultan centrales para el abordaje de la serialidad contemporánea que proponemos desde una estética socio-técnica.

6 Si bien la idea de repetición en Preciado (2011) recupera y tensiona los postulados performativos de Butler, el autor le realiza en este punto una fuerte crítica al indicar que, desde su propio punto de vista materialista, la teoría performativa es meramente discursiva. Esto es lo que a Preciado (2011) le resulta cuestionable, en tanto sostiene que la repetición de códigos *hace cuerpos* no solo a través del lenguaje, sino también, y fundamentalmente, a partir de tecnologías, sustancias e imágenes que se hacen carne, que se in-corporan. La tensión entre ambxs autorxs es un tema que supera los objetivos de este artículo, por lo que sugiere para un estudio detallado el trabajo de De Mauro Rucovsky (2016).

7 Colectivo xenofeminista formado por Diann Bauer, Helen Hester, Amy Ireland, Patricia Reed, Katrina Burch y Lucca Fraser.