Lu Barcenilla

Romper con el sensorium fascista. Esquejes para una reorganización del sentir

26/11/2026

Artículo liberado del número 5 de PARA LA VOZ: «Disputar la hegemonía, asaltar el sentido común». Puede adquirirse el número en físico aquí. [Nota introductoria, metodológica y dispensatoria: el texto que sigue es una propuesta fragmentaria de conversaciones interrumpidas y reflexiones inacabadas. A quien lee se pide lo siguiente, con todo el respeto a su [...]

FILOSOFÍA

14 min.



Artículo liberado del número 5 de PARA LA VOZ: «Disputar la hegemonía, asaltar el sentido común». Puede adquirirse el número en físico aquí.

[Nota introductoria, metodológica y dispensatoria: el texto que sigue es una propuesta fragmentaria de conversaciones interrumpidas y reflexiones inacabadas. A quien lee se pide lo siguiente, con todo el respeto a su tiempo: *confíe usted en el proceso multiplicador*.]

1. Breve definición del esqueje

Los esquejes (como las estacas, más duras, en otro grado de lignificación) son unidades reproductoras que se obtienen separando de la planta madre un segmento que contenga zonas meristemáticas. Las zonas meristemáticas son zonas embrionarias conformadas por, mal y pronto, células madre vegetales con capacidad para dividirse y dividirse, sin parar, obteniéndose de este proceso continuo nuevos tejidos y órganos que hacen de la planta una nueva planta al estar constantemente en crecimiento y elongación. Los manuales de propagación (de plantas superiores) explican que los esquejes pueden provenir de tallos, hojas y raíces, y que su favorable ubicación pueden conformar un nuevo ser vivo con características idénticas a las de la planta madre. También informan los manuales de biología botánica que las raíces brotadas de un cachito de tallo (caña de azúcar, cacao, rosal) u hoja (begonias, siemprevivas) se identifican como estructuras que no tienen que ver con el embrión, que surge en lugares insospechados, a veces bajo tierra. No lo dicen así, los manuales, sino poniéndole el nombre de raíces adventicias. Para que las raíces adventicias existan, un grupo de células en desarrollo (meristemos, como decíamos), habitualmente cerca del tejido vascular de la planta –que transporta la savia– se diferenciarán en una serie de raíces iniciales, según los manuales, o células radicales, también según los manuales, que formarán yemas radicales y posteriormente raíces adventicias. Estas raicillas a veces son bautizadas como «inducidas» o «de herida» porque es normal que broten del daño de la planta. En conclusión, *esqueje es el fragmento de tallo o rama, cogollo, que se introduce en la tierra o arena para que prenda y poder así multiplicar la planta.*

2. Células adventicias

Según McLuhan, a cada época, con sus medios, un ambiente. A cada época, con su líquido amniótico estético, una sensibilidad. La técnica —luego tecnología, las mediaciones—, pum, devuelve una forma de vivir y experimentar la vida y, por ello, de cambiar sus condiciones, las formas de sentir. Así, las *nulas* posibilidades de salir del círculo vicioso de la contención capitalista pasarían por la imaginación, concepción e invención de mediaciones de ruptura. El cuento se torna esperanzador añadiendo una pregunta con su respuesta: Si las mediaciones configuran un *sensorium*, ¿de qué depende la invención de estas mediaciones? Afortunadamente, como dirá de las máquinas al compararlas con los bueyes el propio Marx, las mediaciones son parte de la relación social y de producción, pero las *máquinas*, en sí mismas, no constituyen una categoría económica. Así lo aclara en *Miseria de la filosofía*:[1] «El trabajo se organiza y se divide de diferentes modos según sean los instrumentos de que disponga. El molino movido a brazo supone una división del trabajo distinta que el molino de vapor. Querer comenzar por la división del trabajo en general, para luego llegar a uno de los instrumentos específicos de la producción, a las máquinas, significa, pues, burlarse de la historia». Y luego sigue, como decíamos: «Las máquinas no constituyen una categoría económica, como tampoco el buey que tira del arado. Las máquinas no son más que una fuerza productiva. La fábrica moderna, basada en el empleo de las máquinas, es una relación social de producción, una categoría económica». Hablar de la máquina como un conjunto de instrumentos de trabajo, y no una *combinación de trabajos para el propio obrero*, de nuevo con Marx,[2] nos permite decir que la relación social y sensible con el mundo es mutable y no depende exclusivamente de las mediaciones culturales –o *máquinas*– del mismo modo que la explotación por medio del trabajo no depende exclusivamente de la existencia de bueyes o molinos.

3. Yemas radicales

La verdad de las yemas radicales se perciben como *imagen* de un todo específico. Es la

verdad corporal: esquemas sensoriomotores, la interacción de un cuerpo con otros cuerpos situados fuera de él, según Iliénkov. Ni corta ni perezosa, la verdad analítica, en el corazón de la *imagen*, disecciona el todo en sus partes anatómicas individuales. Más tarde trata de reconectarlas en la unidad de conceptos, en la teoría. Son estas, de forma evidente, palabras de Iliénkov un poco retorcidas en este momento. Y estas: «Una imagen poética (arte) es una idea moldeada por el poder de la imaginación, mientras que un concepto (ciencia) es la misma idea, desarrollada mediante la actividad del pensamiento». La imagen funciona como una yema radical del pensamiento. En la planta, una yema contiene ya el desarrollo posible de un nuevo organismo.

La *imagen* es la proyección de un mundo y, por ello, la posibilidad de acceso a su verdad. La verdad de la imagen es la verdad de nuestra oportunidad de conocerla. La oportunidad de conocer el mundo, la verdad de la imagen, tautológicamente quizá, depende de la capacidad sensible para conocerlo. La capacidad sensible para conocerlo depende del binomio arte-ciencia o imaginación-pensamiento. Nunca hallaremos la verdad en estado sólido. Menos aún en una especie de versión espejo-estática: «Las determinaciones abstractas de los hechos dados sensibles que están sintetizadas en sistemas cuando nos elevamos hacia la verdad concreta, se forman en el curso del movimiento mismo».[3]

4. Zonas meristémicas

Cuenta Iliénkov[4] que un día, al visitar una muestra de «arte pop» en Viena, se empezó a encontrar mal y tuvo que salir del lugar. Él había entrado con curiosidad, cuenta, pero en seguida una «avalancha de impresiones inmediatas» le hicieron encontrarse físicamente derrumbado. En sus palabras, no tenía una «línea de defensa» que resistiese ante aquella exposición a multitud de imágenes estáticas a las que catalogó de «hostilmente ajenas». El relato de Iliénkov tiene un pequeño interludio: «Me senté en los escalones de la entrada y fumé, intentando sin éxito superar la desagradable sensación de depresión, confusión y enfado hacia mis propios nervios». El filósofo marxista continua su relato asegurando recordar lo que dijo nada más recobrar el presente, tras el shock de unos minutos atrás: «Me siento como si acabara de ver a un

buen amigo atropellado por un tranvía. No soporto ver sus entrañas esparcidas por las vías y el asfalto...». Iliénkov pasa a retratar en su recuerdo por escrito una breve conversación con un amigo que le pone sobre la mesa una pregunta ante la que guarda silencio (¿qué hace que el arte sea arte?) y, con su vuelta a la sala de muestras, la conversación del director del museo con otros compañeros. En ese momento saca una conclusión, que mantiene por escrito en su recuerdo: el arte, dice, se está sacrificando para hacernos entender hacia dónde vamos y, por qué no, *espejándose* el momento en sí mismo. Iliénkov vuelve al recuerdo para reproducir una observación de un camarada: los artistas pop no parecen estar suicidándose, más bien han encontrado un nicho y se han vuelto empresarios a costa del arte. Pero Iliénkov piensa que el arte, y no los artistas, está hablando. Entonces Iliénkov gira el cuello y se topa con cientos de imágenes idénticas en papel fotográfico, en blanco y negro, de la Mona Lisa, y teme encontrarse con una de carne y hueso, porque ya ha quedado envenenado por lo visto y su recuerdo de aquel espectáculo sobre las paredes.

El *shock* es la exposición repentina en un meristemo histórico: un punto donde la organización sensible del mundo comienza a mutar. Iliénkov escribe: «Un mundo de objetos, mecanismos, aparatos, un mundo de estándares, plantillas y patrones muertos; un mundo creado por el hombre, pero que ha escapado al control de su voluntad consciente. Un mundo incomprensible e incontrolable de objetos que rehace al hombre a su imagen y semejanza. Trabajo muerto que se ha vuelto déspota sobre el trabajo vivo. Un mundo donde el hombre mismo se transforma en una cosa, un maniquí tirado por cables para realizar los movimientos convulsivos necesarios para la "composición". El arte pop es un espejo de este mundo. Y en este espejo, el hombre aparece ante nosotros». Semejantes apreciaciones no pueden sino venir de un hombre extenuadamente arrebatado.

5. La herida

El fascismo y su evolución histórica es la herida de cada época, pero a cada época no le pertenece un fascismo. El fascismo no es ni el medio ni el mensaje, es la laceración del esqueje. El fascismo no viene determinado por los medios y mediaciones de un momento dado, ni por sus máquinas ni por sus bueyes. Pero el fascismo sí provoca la

irritabilidad de los contornos de acogida y, por tanto, de nuestra capacidad sensitiva. El fascismo trata de revocar una cosmovisión que intenta imponerse en el ejercicio inacabado del revolucionario. El fascismo desespera. Esa es su función: desesperar. Según Lukács, el fascismo aviva el anticapitalismo de las masas para consolidar, al fin, la «más reaccionaria» propuesta del capitalismo «que jamás haya existido» [«al igual que Schopenhauer y Nietzsche, a través de una crítica pesimista de la existencia humana, obligaron a sus lectores a tolerar (Schopenhauer), incluso a educarlos para apoyar activamente (Nietzsche) la sociedad capitalista»[5]].

Esto otro también lo escribió Lukács en un texto de 1933: «[...] el fascismo es, de hecho, inevitable hasta que se desaten las fuerzas que son las únicas capaces de acabar con él: las fuerzas del proletariado revolucionario unido que lucha por la liberación de todos los trabajadores de la opresión y la explotación. Sin embargo, el proletariado combate el fascismo como la forma actual de dominio del capitalismo, el capitalismo monopolista imperialista actual. Y no puede combatirlo eficazmente si reduce su lucha a la mera forma; debe atacar y derrocar el contenido junto con la forma, y □□la explotación capitalista junto con la forma fascista».[6]

Citando el manifiesto futurista, el manifiesto tecno-optimista de Marc Andreessen recoge que «la belleza solo existe en la lucha. No hay obra maestra que no tenga un carácter agresivo. La tecnología debe ser un asalto violento a las fuerzas de lo desconocido, para obligarlas a doblegarse ante el hombre». Y añade, más adelante: «Nuestro enemigo es el estatismo, el autoritarismo, el colectivismo, la planificación central, el socialismo».

6. Células madre

La percepción es eso que, partiendo de la experiencia, cambia históricamente nuestra forma de ver, sentir y comprender. Por eso, con Benjamin, a cada época –con sus entornos, contornos y posos– un *sensorium*. (Véase el desplazamiento de Benjamin que recoge McLuhan con a cada *medio* su *ambiente*). En resumen, el *sensorium* está compuesto por los sistemas y estructuras de percepción de un organismo. En realidad el *sensorium* es un concepto que no viene definido, sino que se compone a

partir de las relaciones sociales y experiencias de un momento dado. Una tecnología –una *mediación*, aquello que torna *mediatamente presente lo inmediatamente ausente*, parafraseando a Lluís Duch– es el principal generador de cambios en el *sensorium*. Por ello, cuando transformamos la experiencia, transformamos la forma de sentir; y la vivencia de dicha experiencia, a su vez, depende de las estructuras estéticas y sensibles. Es Benjamin quien, de forma específica, ensaya sobre la fragmentación del espaciotiempo con el desarrollo urbano y comprende el giroscopio sensible que es el cuerpo. Es obligatorio, de nuevo, hoy, preguntarse por los procesos de mediación y el impacto en el *reparto sensible*, como lo expresaría Ranciére. Benjamin explica a través del *sensorium* –en algunas traducciones, *sensorio*– algunas cuestiones literarias a través de la obra de Baudelaire (o más bien se aventura a entender el sensorium del poeta para explicar *temas* globales). Fue un muy buen lector del filósofo alemán, Jesús Martín-Barbero quien restableció y revalorizó la perspectiva del sensorium a la hora de comprender las mediaciones. Escribió que «la posibilidad de comprender la envergadura de las actuales transformaciones tecnológicas pasa paradójicamente por la no reducción de los cambios socioculturales a su dimensión tecnológica»,[7] lo que lleva a modificar la percepción colectiva.

Para comprender nuestro *sensorium* es exigible una dialéctica entorno-subjetividad, tal y como ya Benjamin propuso en su obra inacabada, *El libro de los pasajes*, donde se proponía contar la historia del capitalismo del siglo XIX. En la banalidad de lo imprescindible, en la vida cotidiana, hallamos la posibilidad de descubrir las relaciones. Allí donde amor y miedo se ven turbados por la presentación y la representación de la mercancía, las relaciones mismas hablan. Los objetos banales son para Benjamin «imágenes dialécticas». En sus palabras: «La verdadera imagen del pretérito pasa fugazmente. Solo como imagen que relampaguea en el momento de su cognoscibilidad para no ser vista ya más, puede el pretérito ser aferrado. A su fugacidad le debe el ser auténtica. En ella estriba su única oportunidad. Precisamente porque esta verdad es pasajera y porque un hálito la arrebata, mucho depende de ella. Pues la apariencia espera en su sitio, la cual se aviene mejor con la eternidad».[8] Y, en sus pasajes, recogerá: «Sin duda que no es que lo pasado venga a volcar su luz en lo presente, o lo presente sobre lo pasado, sino que la imagen es aquello en la cual lo sido se une como un relámpago al ahora para formar una constelación. Dicho en

otras palabras: imagen es la dialéctica en suspenso. Pues así como la relación del presente respecto del pasado es puramente continua, temporal, la de lo sido respecto del ahora es en cambio dialéctica: no es curso, es imagen, y se produce en discontinuidad».[9]

«En vez de preguntar: ¿Cómo se ubica una obra ante las relaciones de productividad de una época? ¿está de acuerdo con ellas, es reaccionaria o es revolucionaria y aspira a su transformación? [...] quisiera proponer otra. [...] quisiera preguntar ¿cómo se ubica en ellas?», escribe Benjamin.[10] La pregunta no es sobre el *ante/frente* sino por el *en*; esto es, a la función de la obra en medio de unas condiciones de productividad.

7. El pensamiento corporal

La captación del mundo, con sus violencias más o menos criptofascistas, es una cuestión somatopolítica. La máxima del materialismo debe partir de ahí: las cosas son captadas y reproducidas mediante la acción corporal. La estructura que está dentro y sostiene nuestra experiencia humana es la prueba de que actuamos, de que nuestros «esquemas de acción» son «congruentes» con los «esquemas de las cosas», dirá Iliénkov. De alguna forma, la realidad *corrige* la acción colectiva mediante la *imagen* y su admisión sensible en el sujeto. El pensamiento corporal es el pensamiento del mundo; un mundo que ya compone el cuerpo. Cuerpo y mundo, carne de una misma cosa. Percibir es, entonces, una forma de actuar y organizarnos. De ahí la importancia de plantear una política materialista *sensible* que propicie una reorganización del sentir. El encuentro, la organización político-sensible, no es posible sin comprender que «pensar, definido en términos generales, no es otra cosa que la capacidad de interactuar con cualquier cuerpo externo al propio, de acuerdo con su forma, ubicación y significado dentro del mundo circundante», en palabras de Iliénkov.[11] Es más, según él mismo: «Una "sensibilidad" carente de sentido y conceptualmente carente de iluminación es tan imposible como un "concepto" puramente especulativo, como lo es el "puro pensamiento sobre el pensamiento". La capacidad de pensar y la capacidad de ver el mundo circundante (y no solo mirarlo) son dos facultades complementarias; una es incapaz de cumplir su propia tarea sin la ayuda de la otra».

En este nivel primario del pensamiento, lo que emerge es un esquema práctico: «la imagen de otro cuerpo, a lo largo de cuyos contornos actúa (se mueve espontáneamente) el cuerpo pensante en desarrollo», que permanece siempre «un cuerpo entre otros cuerpos, a cuya lógica obedece o no se mueve en absoluto». Pensar no es una especie de *interioridad espiritual* separada del mundo y, quizá, aunque lo hayamos dicho, cabe repetirlo: pensar es un movimiento corporal que se ajusta a la *forma* de las cosas. En un sentido radicalmente materialista, el pensamiento es inseparable de la dinámica del cuerpo en un campo de fuerzas donde cada objeto impone sus condiciones de posibilidad.

El pensamiento, por decirlo en medio centímetro, es entonces la forma que tiene un cuerpo para orientarse y moverse gracias, a través y con el dolor de la estructura material del mundo.

Desde esta perspectiva, reorganizar el sensorium, quizá la tarea de toda política materialista del sentir, implica intervenir de lleno en el propio campo de objetos, prácticas y mediaciones donde se forman nuestros esquemas de acción. Transformar el sentir exige tanto alterar las configuraciones materiales que median en la experiencia sensible como construir dichas mediaciones.

8. Cosmovisión sensible

¿El *sensorium* viene determinado por la cosmovisión o es la cosmovisión la que depende inextricablemente del *sensorium*? Si entendemos la cosmovisión como la visión de las ideas y conceptos que nos rodean, esto es, naturaleza y sociedad, según Iliénkov será solo una ciencia, el marxismo-leninismo, basándose en los logros de todas las ramas del conocimiento humano, la que examina el mundo en su conjunto, estudiando las leyes más generales del desarrollo de la naturaleza, la sociedad y el pensamiento humano.

Iliénkov nos advierte de que el término cosmovisión como concepto abstracto resulta demasiado impreciso para describir *lo que está en juego*. Como señala, «no es difícil entender que la palabra (término) “cosmovisión” —si la definimos de la forma más

precisa e inequívoca posible— no nos dirá absolutamente nada sobre aquellas características históricas específicas que distinguen el sistema de conceptos, ideas o imágenes sensoriales-visuales que reflejan el mundo que rodea a una persona».[12]

Por eso Iliénkov desplaza la discusión hacia la filosofía (=dialéctica). La disciplina que históricamente ha estudiado «las leyes más generales del desarrollo de la naturaleza, la sociedad y el pensamiento», explica, es, precisamente, la dialéctica. De ahí que pueda afirmarse que «entre "filosofía" y "dialéctica" se establece una identidad», y que, así, «cosmovisión» y «dialéctica» acaben designando el mismo objeto: «un cierto sistema de visiones e ideas sobre todos los fenómenos circundantes». ¿Qué es la realidad? ¿Cómo se estructura? ¿Quién la organiza? ¿Cómo? ¿?, ¿?, ¿? ∞

En este sentido, la cosmovisión científica y la dialéctica materialista no pueden separarse. Como subraya Iliénkov, quien lo niegue, se enfrenta a Marx, Engels y Lenin. Así, la filosofía, como ciencia, es la elaboración conceptual de una cosmovisión. Por tanto, no, sensorium no es ≠ a cosmovisión. No es un percepción vs. pensamiento. Cosmovisión, más allá de las ideas. Sensorium, más allá de la capacidad de registro del mundo. La dialéctica materialista entonces, ¿es el mejor intento por comprender la unidad dinámica entre la organización sensible del mundo y su conceptualización?

9. La ciencia del esqueje

¿Es posible hablar de una ciencia del arte (=estética)? ¿Podemos hacernos tal pregunta al final de este texto? Para Lifschitz, *únicamente* si tomamos una serie de valores objetivos del arte podemos hablar de tal. Hay unos valores estéticos objetivos (y esto nos evita pasar del relativismo de «todo es arte» o «el arte es subjetivo» al «nada es arte» final) que reflejan una forma específica de producción del ser humano.[13] Bajo la oscuridad del capitalismo y la diseminación de la explotación —desde el hambre y el genocidio al apaciguante estado de precariedad generalizado— ¿quién puede desarrollar su propuesta estética? *Chronically online*, ¿is this la *atención desinteresada a la cosa misma y a su forma* que describe Marx y recoge Lifschitz? Aun así, ¿para que el borbotón criptofascista perdure cabe hacer algo más

que contemplar y crear las condiciones de posibilidad del arte? Supongamos que nos topamos ahora con la cuestión de la organización. Y supongamos también que convenimos que para que esta sea posible es necesario un nexo sensible. Añadamos que esa puesta en común solo es posible mediante el arte (u otras formas de cultura).

En fin: no solo un *logos* revolucionario; no exclusivamente una IA socialista; ni siquiera una automatización total del trabajo o la abolición de las causas de la explotación; una política disparadora que pulverice las cadenas de la organización del sentir fascista. Eso necesitamos. J. L. Austin escribió: «If only we could forget for a while about the beautiful and get down instead to the dainty and the dumpy», que podemos traducir como: «Ojalá pudiéramos olvidarnos por un momento de lo bello y centrarnos en lo delicado y lo rechoncho».

10 La imposición fascista del sentir

1. ¿El mundo se percibe antes que se piensa? Lo que solemos llamar cosmovisión no surge en el vacío, sino en una reorganización previa de aquello que puede sentirse, registrarse y hacerse sensible. Como recuerda Susan Buck-Morss, el término griego *aisthesis* designaba originalmente «la experiencia sensorial de la percepción» y remitía no al arte, sino al contacto corporal con la realidad material. Así, la estética se vale del circuito corporal para abrirse y luego adherirse inseparablemente al mundo. Toda cosmovisión es siempre el resultado tardío de una mutación previa del *sensorium*: 1) cambia el campo de lo perceptible y 2) después cambian las *ideas* con las que creemos interpretar el mundo.
2. Pensar es un gesto corporal sedimentado en el sistema sensomaterial. El sistema nervioso no es una estructura encerrada dentro del cuerpo, sino un circuito que «comienza y acaba en el mundo». La percepción no se da aisladamente sino en una mediación. Lo que llamamos conciencia emerge precisamente de esa interacción. Podríamos llamarlo sensibilidad o quizá cultura. Así, entonces, toda configuración histórica del entorno (de la ciudad, de la fábrica, de la guerra o de los medios) reorganiza simultáneamente la

arquitectura sensible o sensorium de quienes lo sufren. Es una cuestión de orientación.

3. Decíamos que para Benjamin la experiencia no se define por una *ideología* particular, sino por un régimen perceptivo específico: el *shock*. La atropellada vida de un trabajador en la ciudad que domicilia recibos mientras ve menguar la cifra de su banco, la producción masiva de informes burocráticos que sustentan parte del tejido malnombrado cultural, el riesgo vital y la exposición a la muerte en la trituradora de las rutinas de millones de personas, la aceptación del exceso, la repetición y, con todo ello, la asunción de un espaciotiempo descoyuntado y sin mesura humana nos someten sensiblemente. «La autoalienación de la humanidad ha alcanzado tal grado que es capaz de experimentar (*erleben*) su propia destrucción como un placer estético del más alto orden. De manera que es con la estetización de la política que el fascismo ha ido avanzando», dice Benjamin. Benjamin nos dice, apostilla Buck-Morss, que la alienación sensorial yace en el origen de la estetización de la política, la cual no es creada por el fascismo «sino que simplemente la administra».

4. El fascismo no es una simple *anomalía* histórica para nosotros, sino una forma específica de administración estética de ese sensorium alterado, en shock. Advierte Benjamin: «Todo intento por someter la política a lo estético culmina en una cosa: la guerra». El fascismo es la permisividad extrema ante la brutalidad y no el bloqueo liberticida de la expresividad. El fascismo no impedirá que bailemos hasta morir (si es eso lo que creemos desear); más bien dejará el botón de encendido un rato más. La brutalidad como expresión gestionada por el fascismo es a la vez inofensiva con las estructuras de poder. Nada cambia, en realidad.

5. Politizar el arte es, en última instancia, recogiendo lo expuesto, reabrir el *sensorium* —el cuerpo colectivo— a formas de experiencia capaces de romper el circuito de *shock* y neutralización que sostiene la estetización fascista de la política.

6. Romper con el *sensorium* capitalista que organiza nuestro modo de sentir,

> percibir y reaccionar no requiere solo de la tarea práctica de imaginar otros mundos, sino también de la reorganización paralela de las condiciones sensibles que hacen posible percibirlos. Únicamente en ese nivel, el de la organización material del sentir, puede comenzar la descomposición real de las formas contemporáneas del fascismo encubierto.

* Imaginación y fantasía (imaginación productiva) son capacidades humanas universales del orden de la percepción del mundo. Iliénkov dice que sin fantasía «una persona no puede vivir, actuar ni pensar como un ser humano».[14] Pone un ejemplo: los rayos de las estrellas se reflejan en la retina del águila y también en la del astrónomo, pero «impresiona» de diferente forma a ambos. ¿Pueden las águilas deslumbradas por un rayo de luz soñar con el final del fascismo como sistema de gestión de la sensibilidad? Probablemente sí, pero de momento solo podemos convencer a los astrónomos, impactados por el mismo rayo de luz, de empezar a pergeñar un mapa del universo sin oscuridad.

11. Sobre el éxito de la reproducción del esqueje

Confiando en los manuales de nuevo, la reproducción del esqueje o, biobotánicamente hablando, el proceso de obtención de iguales a partir de esquejes, es relativamente sencillo. No obstante, al depender de factores muy diversos, el proceso es frágil. Por ejemplo, es vital la capacidad genética de las plantas progenitoras para crear raíces adventicias, porque determinará la necesidad de cuidados de los esquejes para estas raíces. Además, según los manuales, claro, la condición de la planta progenitora influye en la calidad del esqueje enraizado. La juventud de la planta determina el material del que parte el esqueje y en su etapa de crecimiento tiene más probabilidades de enraizar con éxito. Por si fuera poco, se debe regar las plantas progenitoras, es conveniente, según los manuales, pocas horas antes para que el tejido se encuentre turgente. La higiene es también esencial: para el material, las superficies y las herramientas de manipulación. Y, por supuesto, el clima, mejor templado, y la tierra, si es posible, debe esconder mayor temperatura que el ambiente, así no se desarrolla de más el follaje.

La fragmentación de la imagen y su afección: podemos considerar las imágenes como entes vivos, «en sintagma», como propondría Yveline R. Baticle, porque necesitamos o tendemos a necesitar la secuencia completa (o, directamente, la autocompletamos).

12. Nota bibliográfica

Además de lo obvio, las obras señaladas, hemos citado *Diccionario de botánica*, el tótem de 1953 del Doctor Pius Font i Quer y *Manual de propagación de plantas superiores*, coescrito por Helia Reyna Osuna Fernández, Aída Marisa Osuna Fernández y Andrés Fierro Álvarez. Además, hemos traducido probablemente de forma torpe artículos, cartas, anotaciones y otros materiales del Archivo Iliénkov.

Notas:

1. Edición de Siglo XXI, 1970, p. 117.
2. Ibíd., p. 122.
3. Iliénkov, en *La dialéctica de los abstracto y lo concreto en* El capital, *de Marx*
4. □□□ □□□, □ □□□□□□□□□□? [¿Qué hay en el espejo?]: http://caute.ru/ilyenkov/texts/iki/metadisk.html
5. *Wie ist Deutschland zum Zentrum der reaktionären Ideologie geworden?* [El fascismo como sistema teórico y práctico de la barbarie (1942)]
6. 1933 en *Wie ist die faschistische Philosophie in Deutschland entstanden?* [How did fascist philosophy come about in Germany? (1933)]
7. Martín-Barbero, J. (2007), «Paradigmas de comunicación: un mapa con memoria latinoamericana», *Mediaciones Sociales*, NÀ 1, II semestre de 2007, p. 24.

8. Benjamin, W. (2025), *La dialéctica en suspenso: Fragmentos sobre la historia*, Verso Libros, Barcelona, p. 93.

9. Benajmin, W. (2013), *La obra de los pasajes*, (N 2, a 3), Abada Editores.

10. Benjamin, W. (1979[1966]), «El autor como productor», en *Brecht. Ensayos y conversaciones*, Arca editorial, Montevideo, pp. 79-80

11. Источник : http://caute.ru/ilyenkov/texts/phc/lingva.html

12. Источник : http://caute.ru/ilyenkov/texts/phc/diamir.html

13. Véase “La dialéctica del arte en Mijaíl Lifschitz», escrito por Nolito Ferreira en *Para la voz*.

14. Источник : http://caute.ru/ilyenkov/texts/iki/phantasia.html