



Paakat: Revista de Tecnología y Sociedad  
e-ISSN: 2007-3607  
Universidad de Guadalajara  
Sistema de Universidad Virtual  
México  
[suv.paakat@redudg.udg.mx](mailto:suv.paakat@redudg.udg.mx)

Año 9, número 16, marzo - agosto 2019

## **Desasosiegos de la memoria. Tecnología y recuerdo amplificado en la serie *Black Mirror***

### ***Memory restlessness. Technology and amplified memories in Black Mirror series***

Janny Amaya Trujillo\*

<http://orcid.org/0000-0003-2084-6399>

Sistema de Universidad Virtual de la Universidad de Guadalajara, México

[Recibido 22/10/2018. Aceptado para su publicación 19/02/2019]  
<http://dx.doi.org/10.32870/Pk.a9n16.384>

#### **Resumen**

Una de las temáticas recurrentes en la ciencia ficción audiovisual contemporánea ha girado en torno a las relaciones entre memoria y tecnología. En este tipo de relatos se han abordado con relativa frecuencia las implicaciones sociales e individuales de una memoria transhumana, es decir, tecnológicamente mejorada o aumentada. En este trabajo, se analizan cómo se ha representado la relación entre memoria y tecnología en la exitosa serie de ficción televisiva *Black Mirror*. Desde un enfoque basado en los estudios sobre memoria cultural y ficción televisiva, y a partir del análisis de

***Paakat: Revista de Tecnología y Sociedad***

Año 9, núm. 16, marzo-agosto 2019, e-ISSN: 2007-3607

contenido cualitativo, examino específicamente dos capítulos que tematizan de manera explícita las relaciones entre memoria y tecnología: *The Entire History of You* (2011) y *Crocodile* (2017).

Los resultados del análisis muestran cómo, en estos episodios, la irrupción de innovaciones mnemotecnológicas conlleva a un descentramiento en torno a los conceptos mismos de recordar y olvidar, trastornando los límites entre el registro y el recuerdo, entre el archivo y la memoria, entre lo personal y lo público e incluso, entre pasado y presente. En estos capítulos, los alcances sociales y humanos de la amplificación mediante prótesis tecnológicas de las capacidades biológicas de registro, almacenamiento y recuperación de la memoria se delinearán críticamente a partir de dos ejes fundamentales: por una parte, la memoria como objeto de consumo compulsivo, y por otra, la memoria como objeto de control social.

### **Palabras clave**

Memoria cultural; ciencia ficción; tecnologías de la memoria; ficción televisiva; transhumanismo.

### **Abstract**

*One of the recurring themes in contemporary audiovisual science fiction has revolved around the relationship between memory and technology. In these types of stories, the social and individual implications of a transhuman memory, that is, technologically improved or augmented, have been approached with relative frequency. In this paper, I intend to analyze how the relationship between memory and technology has been represented in the successful television fiction series Black Mirror. From an approach based on studies on cultural memory and television fiction, and from the analysis of qualitative content, I specifically examine two chapters that explicitly thematize the relationships between memory and technology: The Entire History of You (2011) and Crocodile (2017). The results of the analysis show how, in these episodes, the irruption of mnemotechnological innovations leads to a decentering around the very concepts of remembering and forgetting, upsetting the limits between registration and recall, between the archive and memory, between personal and public and even between past and present. In these chapters, the social and human reaches of the amplification by technological prostheses of the biological capacities of registration, storage and recovery of memory are delineated critically from two fundamental axes: on the one hand, memory as an object of compulsive consumption, and on the other, memory as an object of social control.*

### **Keywords**

*Cultural Memory; Science Fiction; Technologies of memory; Television fiction; Transhumanism.*

### **Introducción**

Los relatos ficcionales son obras de la imaginación, a través de las cuales entablamos un juego de posibilidades, nos atrevemos a contar historias sobre lo que ha sido, pero, sobre todo, sobre lo que podría ser. Las ficciones proceden siempre a partir de la suspensión de la realidad, del mundo ordinario; en esta operación reside una de sus potencialidades fundamentales: la capacidad de *re describir el mundo*, según sus propias reglas y convenciones (Ricoeur, 1989, p. 78). A través de la ficción, las sociedades hablan de sí mismas e intentan construirse un sentido sobre los temas que les son relevantes; exploran inquietudes, imaginan escenarios y ensayan alternativas de solución o posibles consecuencias.

La ciencia ficción ha sido un género fértil para encauzar las fantasías y turbaciones sociales en torno al desarrollo científico y tecnológico, así como al cuestionamiento crítico de sus implicaciones éticas y políticas. Se trata de un género típicamente moderno que ha emergido en el marco de las formaciones culturales e históricas que han producido la ciencia y la tecnología de la modernidad (Baker, 2014, p. 18).

Articulada en torno a la triada razón, ciencia y tecnología, la ciencia ficción se fundamenta en “un modo concreto de pensar, en un corpus de conocimiento que se deriva de ese pensamiento y en una instrumentalidad producida y reflejo de ese conocimiento” (Telotte, 2002, p. 29). Los relatos de ciencia ficción son “artefactos culturales” (Landsberg, 2004, p. 22) que revelan las fantasías colectivas y los miedos propios de una época específica caracterizada por la “radical transformación técnica del mundo”, que ha conducido a la modificación “no sólo ya de aspectos sectoriales o concretos de la vida humana, sino de aspectos mucho más generales y relevantes: de la manera de pensar, de ver el mundo, de vivir, de organizar la vida política y de legitimar el poder” (Esquirol, 2011, p. 12).

La ciencia ficción ha operado históricamente como “un modo esencial de imaginar los horizontes de posibilidad” (Csicsery- Ronay, 2008, p. 1) asociados al avance inexorable de la tecnociencia. Uno de sus propósitos fundamentales es el de proyectar “futuros que sean relevantes para sus propios tiempos” (p. 6); es decir, encaminar los anhelos y ansiedades del presente y, desde ahí, delinear alternativas plausibles de futuro.

En las sociedades post industriales, “la fusión entre el hombre y la técnica parece profundizarse, y por eso mismo se torna más crucial y problemática” (Sibilia, 2005, p. 11). El proyecto tecnocientífico contemporáneo, signado por el impulso fáustico de dominio y superación total de la naturaleza (p. 51) ha inaugurado una nueva fase que radicaliza e inscribe el dominio de la técnica en el cuerpo y las subjetividades humanas:

Las subjetividades y los cuerpos contemporáneos se ven afectados por las tecnologías de la virtualidad y la inmortalidad, y por los nuevos modos de entender y vivenciar los límites espacio-temporales que estas tecnologías inauguran. En la coyuntura del capitalismo post-industrial [...] esas mutaciones están llegando muy lejos, al punto de redefinir radicalmente al ser humano, la naturaleza y la vida (Sibilia, 2005, p. 68).

En contraposición a la promesa y al interés por el futuro, característica del proyecto moderno, nuestra contemporaneidad es una época “interesada, fundamentalmente, en sí misma [...] Estamos asombrados de nuestro tiempo, que nos resulta de algún modo ominoso y anómalo” (Groys, 2016, pp. 155–156).

Ante el auge de la tecnociencia, “el hombre se autorrevela a sí mismo como el hacedor de soles y el hacedor de vida” y debe “dar respuesta a la pregunta de si lo que puede y hace tienen que ver con él mismo” (Sloterdijk, 2006, p. 4). En una actualidad dominada por la técnica, la ciencia ficción asume, más que nunca, el cometido fundamental de darle sentido al presente y al futuro, “vinculando imaginaciones literarias, filosóficas y tecnocientíficas, y subvirtiendo las fronteras culturales entre ellas” (Csicsery- Ronay, 2008, p. 4).

En la ciencia ficción contemporánea, la memoria se ha convertido en un vórtice recurrente para la interrogación y la reevaluación de las descripciones tradicionales de la subjetividad humana (Smelik, 2009, p. 52). A la luz del desarrollo de tecnologías digitales y de otras áreas como la bioingeniería, que interrumpen y obligan a reconsiderar los límites entre fórmulas binarias como orgánico-sintético, personal-colectivo, real-virtual, cobra sentido la problematización de los vínculos probables o plausibles entre memoria y tecnología (Matrix, 2009). Una de las preocupaciones recurrentes en este sentido ha girado en torno a las implicaciones sociales e individuales de una memoria transhumana, es decir, tecnológicamente mejorada o amplificada.

Este trabajo analiza cómo se ha representado la relación entre memoria y tecnología en la serie televisiva de ciencia ficción *Black Mirror* (Brooker, 2011). El análisis estará centrado en dos capítulos que tematizan explícitamente las relaciones entre memoria y tecnología: "The Entire History of You" (capítulo tres de la temporada uno) y "Crocodile" (capítulo tres de la temporada cuatro).

### **Ficción, ciencia ficción y mímesis de la memoria. Coordenadas teóricas**

Lo que entendemos como memoria, recuerdo y olvido son el resultado de una construcción histórica y cultural. El concepto de "culturas de recuerdo" (Erll, 2012, pp. 45–46) hace alusión a esta relación dinámica de las sociedades con su pasado y con sus propias concepciones sobre la memoria. Así como históricamente han existido diversos modos de relacionarnos con el pasado a través de prácticas mnemónicas diferentes, también se han producido variaciones en torno a cómo definimos socialmente los conceptos de memoria y recuerdo, así como en las inquietudes que se suscitan alrededor de ellos.

Una de las dimensiones centrales en la constitución de las culturas del recuerdo es su conciencia de la temporalidad, el modo en que experimenta su relación con el tiempo y la transformación histórica (Erll, 2012, p. 46). Las sociedades contemporáneas —descritas en términos de sobremodernidad (Augé, 2000) o ultramodernidad (Groys, 2014)— se distinguen por la "aceleración de la historia" (Augé, 2000, p. 34). En ellas, "la dificultad de pensar el tiempo se debe a la superabundancia de acontecimientos" (Augé, 2000, p. 37). Ante el progreso tecnológico y la realidad de cambio permanente, el tiempo ultramoderno se contrae, "hoy estamos atascados en el presente tal como se reproduce a sí mismo, sin dirigirnos hacia ningún futuro" (Groys, 2014, p. 89).

Estas características típicas de la conciencia temporal contemporánea, unidas a la llegada de nuevas "técnicas del recuerdo" (Erll, 2012, p. 47) y las aspiraciones transhumanistas que hacen plausibles las posibilidades de intervenir, insertar, expandir, modificar o exteriorizar las capacidades orgánicas de la memoria humana, han provocado una "situación de desafío" (Sandl en Erll, 2012, p. 47), una crisis en los modelos de interpretación adoptados para la comprensión de estos cambios radicales. La nuestra es una cultura del recuerdo que intenta darle sentido al presente acelerado, y construir imágenes de un futuro que no se alcanza a avizorar.

En este contexto, los relatos de ficción pueden ser concebidos como dispositivos mediadores en nuestra comprensión cultural del recuerdo y el olvido, que pueden favorecer a la observación de los procesos mnemónicos y estimular la reflexión en torno a ellos. Cuando se toma a la memoria como objeto, estos relatos tienen la potencialidad de "representar imaginativamente los actos de recuerdo" (Erll & Rigney, 2006, p. 113). Producen una "mímesis de la memoria", visibilizan las prácticas y procesos mnemónicos, atraen la atención sobre ellos y facilitan su comprensión (Nungesser, 2009).

De este modo, los relatos pueden contribuir "al conocimiento cultural sobre cómo funciona la memoria para individuos o grupos" y al hacerlo, entran en diálogo con otros discursos —científicos, filosóficos, periodísticos— de observación de la memoria (Erll & Rigney, 2006, p. 113) que, directa o indirectamente, toma como referentes en sus descripciones creativas. Por tanto, los relatos de ciencia ficción pueden ser considerados descripciones de segundo orden que permiten a las sociedades reconocer y criticar su propia cultura del recuerdo (Erll, 2012), y sondear los modos en que las dinámicas de la memoria se reconfiguran a partir de la tecnociencia contemporánea.

Los relatos de ciencia ficción construyen mundos que, aunque no son empíricamente verificables, son "posibles por estar organizados de manera lógica" (Novell, 2008, p. 198)

y porque recurren “a una jerga y a una lógica científica que crean una ilusión de verificabilidad y plausibilidad” (Novell, 2008, p. 198) que justifican su existencia. Producen un extrañamiento con respecto a la realidad empíricamente verificable a través de la introducción de uno o varios *novum*: innovaciones, muchas veces técnicas, que constituyen el núcleo cognitivo de la trama (Suvin, 1972) y en las que reside la dislocación entre el mundo diegético del relato y el mundo extradiegético de la realidad empírica. En torno al *novum* dominante se construye una “red de innovaciones” (Novell, 2008, pp. 202–203) más amplia cuyas implicaciones dan forma al relato ficcional. De este modo, operan en una dialéctica entre el extrañamiento de lo familiar y la familiarización de lo extraño (Novell, 2008, p. 212).

Al producir una mimesis de la memoria con la intervención de la tecnología, este tipo de relatos yuxtaponen elementos familiares en el contexto empírico de los receptores —como pueden ser las prácticas cotidianas de registro, almacenamiento y reactualización de los recuerdos—, con el conocimiento y los avances científicos en torno al funcionamiento de la memoria a nivel individual o colectivo (Nungesser, 2009). Bajo esta perspectiva, la ciencia ficción imagina innovaciones plausibles que dislocan la normalidad familiar y que, al hacerlo, la confrontan (Novell, 2008, p. 212).

En virtud de su estrecha relación con el discurso científico y con los ámbitos formales de la ciencia, la ciencia ficción se ha convertido también en “una fuente de información en tiempo real e imaginario”. A través de ella, se presentan al público las discusiones y las tendencias que se producen en los ámbitos científicos. “En tiempo imaginario, la ciencia ficción transforma el camino de las investigaciones científicas en un futuro posible” (Gomes-Malauf y de Souza citado por Alfaro Vargas, 2016, p. 90); así se anticipan los resultados que podrían alcanzarse.

En este sentido, y al extrapolarlo al ámbito de la memoria, la ciencia ficción opera tanto en la comunicación de los avances científico-tecnológicos de áreas como la neurociencia o la bioingeniería, como en la anticipación o la especulación sobre sus avances para el futuro. De esta manera, su potencial crítico y reflexivo se proyecta no solo al contexto extradiegético desde el cual se enuncia, sino también con respecto a un futuro plausible.

Las obras de ciencia ficción que han tratado el tema de la memoria se han centrado, fundamentalmente, en representar “las posibilidades e imposibilidades de las tecnologías digitales para registrar y eliminar las memorias individuales” (Smelik, 2009, p. 52). Sus *novums* suelen ser artificios tecnológicos que externalizan la memoria humana: prótesis, implantes, artefactos que graban experiencias audiovisuales o procedimientos científico-técnicos que facilitan la implantación de falsas memorias, o la edición y eliminación de recuerdos. Esta mnemotécnica ha facilitado la inclusión del papel de la memoria en la definición de lo humano y lo social, así como las implicaciones de una memoria protésica, artificial y mejorada (Landsberg, 2004).

Las relaciones entre memoria, tecnología e identidad han constituido un eje de interés frecuente para la ciencia ficción desde la década de los ochenta —en especial dentro de la corriente *cyberpunk*—. Estos relatos “han explorado las prácticas de descarga, implante, amplificación y remezcla de memorias sintéticas y orgánicas, cuestionando sus efectos sobre sujetos individuales y sociedades” (Matrix, 2009, p. 61). Durante las últimas décadas del siglo XX, la preocupación más recurrente giró en torno a la metáfora de la prótesis y su relación con la identidad, la posible implantación de recuerdos y la paradoja de recordar experiencias no vividas (Smelik, 2009, p. 53).

A inicios del siglo XXI, el interés central de este tipo de relatos se deslizó hacia la relación entre la memoria maquina —superior y precisa de la computadora— y la defectuosa memoria humana (Smelik, 2009, p. 54). La incompatibilidad entre la memoria orgánica y la memoria sintética, artificial y tecnológicamente construida fue un tema persistente (Matrix, 2009, p. 63).

En las obras de ciencia ficción más recientes, el eje de inquietud se ha desplazado. Ante el empuje de la digitalización y la inscripción de la técnica en el cuerpo y la subjetividad humana, las fantasías de implantación, descarga y registro de recuerdos han dado paso a una fantasía de control total sobre la memoria, mediante su amplificación y potenciación. “La utopía fantástica se centra ahora en el recuerdo total que se habilita mediante la mejora continua de la memoria, mientras que la fantasía distópica se enfoca en las memorias digitalizadas que se pueden manipular” (Smelik, 2009, p. 54).

### ***Black Mirror*: las torpezas del futuro. Estrategia metodológica**

En el caso específico de *Black Mirror*, como han analizado previamente otros autores, se construye ficcionalmente la potencial “consumación de un proyecto tecnocientífico de corte fáustico” (Tutiven, Bujanda & Zerega, 2017, p. 83). La serie explora la aspiración última de la tecnociencia contemporánea; en otras palabras, su impulso hacia “el dominio y la apropiación total de la naturaleza, tanto exterior como interior al cuerpo humano” (Sibilia, 2005, p. 52).

Estrenada en 2011 en la televisión británica, *Black Mirror* se convirtió rápidamente en un referente fundamental de la ciencia ficción contemporánea; fue calificada por muchos de sus críticos y receptores como una serie de culto. En 2015, Netflix adquirió los derechos de la serie y produjo dos nuevas temporadas. Hasta 2018, la serie consta de cuatro temporadas —en total, 19 capítulos— y ya ha sido confirmada una quinta, cuyo lanzamiento está previsto para mediados de 2019. Además, en diciembre de 2018 se estrenó *Bandersnatch*, una película interactiva que también forma parte de la serie.

*Black Mirror* es una antología episódica, cada uno de los capítulos es autoconclusivo, narran historias diferentes, ambientadas en escenarios distintos, y cuentan con un elenco y una dirección particular. Todos comparten el mismo enfoque temático, se centran en las relaciones entre los seres humanos y la tecnología. Otro elemento en común es el horizonte temporal en el que se despliegan las historias: un futuro perfectamente reconocible, pero que se percibe, al mismo tiempo, como extrañamente cercano o, incluso, inminente.

La mayoría de los relatos que conforman esta antología discurren en escenarios familiares. Lo que irrumpe en ellos e instaura una distancia temporal reconocible son, generalmente, artilugios tecnológicos y prácticas sociales relacionadas con los avances científicos. Quizás en este juego sutil entre la cercanía y el extrañamiento de lo espacio-temporal es donde reside uno de los mecanismos fundamentales de interpelación de la serie. *Black Mirror* se sitúa así en “la frontera entre una distopía a punto de cumplirse y un espejo de lo que ya está entre nosotros” (Barraycoa en Álvarez- Villar, 2017, § 5).

Para el estudio de las relaciones entre memoria y tecnología de esta serie, se desarrolló una estrategia metodológica basada en el análisis del contenido cualitativo de los dos episodios mencionados anteriormente: “The Entire History of You” (2011) y “Crocodile” (2017). El análisis de contenidos consiste en el “conjunto de procedimientos interpretativos de productos comunicativos [...] que proceden de procesos singulares de comunicación previamente registrados” (Piñuel, 2002, p. 2). Su objetivo fundamental es el “des-ocultamiento o revelación de la expresión, donde ante todo interesa indagar sobre lo escondido, lo latente, lo no aparente, lo potencial, lo inédito (lo no dicho) de todo mensaje”

(Bardin en Piñuel, 2002, p. 4). Se parte del supuesto de que esta interpretación solo es posible en la medida en la que también se comprenda la situación comunicativa de la cual procede, es decir, sus condiciones contextuales de producción y circulación.

Las preguntas que orientaron el análisis son las siguientes:

- ¿Cómo se representan en la serie los actos de registro y de recuerdo?
- ¿Cómo se imaginan estos procesos en relación con el desarrollo de la tecnociencia?
- ¿Qué artilugios o *novums* se introducen para las prácticas de registro, almacenamiento y recuperación de los recuerdos?
- ¿Qué usos sociales se avizoran para estas tecnologías del recuerdo?
- ¿Qué temores, sospechas o dilemas éticos se delinean al respecto?

Además, se tomaron en consideración los recursos discursivos audiovisuales movilizados para producir la mimesis de la memoria en la serie televisiva.

El proceso de análisis constó de varias fases. Al inicio, se realizó una revisión general de todos los capítulos que integran la serie, con el objetivo de distinguir aquellos en los que la memoria es el eje central de la trama. Una vez que estos fueron identificados, se procedió a registrar los segmentos específicos que aludían a la relación entre memoria y tecnociencia, los cuales resultaban relevantes para dar respuesta a las preguntas planteadas.

Fueron seleccionados nueve segmentos de "The Entire History of You" y siete de "Crocodile". Los resultados de este análisis fueron sometidos a un proceso de interpretación. En este sentido, se debe entender que, en cualquier caso, el análisis de contenidos produce siempre "un metatexto, resultado de la transformación del texto primitivo sobre el que se ha operado" (Piñuel, 2002, p. 7).

### **"The Entire History of You": el archivo total y el pasado perpetuo**

"The Entire History of You" (2011) es el tercer y último capítulo de la primera temporada de *Black Mirror*. Este episodio describe una sociedad en la que se ha extendido el uso de una prótesis que permite la grabación automática de cada instante vivido. "El grano" es un dispositivo óptico y neuronal que amplifica exponencialmente la memoria humana; un implante que funciona a la vez como recolector, almacenador y reproductor de recuerdos.

En este escenario se sitúa la historia de una relación de pareja que cae en la desconfianza y los celos, ante un probable triángulo amoroso. Liam Foxwell, un joven padre, casado con Ffion, comienza a sospechar de la relación que su esposa mantiene con Jonas, un viejo amigo de sus años de soltera. Alrededor de este tópico asociado a la esfera privada se construye el relato sobre los alcances personales y sociales de una memoria transhumana.

El grano es el *novum* que hace posible la dislocación. Es un artilugio invisible, un injerto que forma parte del cuerpo humano en esta sociedad de ciborgs. Solo podemos observarlo mediante su puesta en acción, es decir, a través de las prácticas de los personajes y de la red de artificios tecnológicos que posibilitan su funcionamiento. Todo el entorno tecnológico que rodea a los personajes está constituido por aparatos que parecieran haber sido expresamente concebidos para funcionar a partir del grano: controles para la búsqueda y recuperación de los registros, retículas y pantallas que permiten la

reproducción de los recuerdos almacenados, artefactos que facilitan el escrutinio oficial de la experiencia.

En muchos casos, los aparatos que conforman esta red de innovaciones se presentan como tecnologías de amigable aspecto, como las pantallas televisivas, pero tienen nuevos sentidos y nuevos usos gracias a su interconexión con el grano. Este tipo de artefactos en apariencia reconocibles, se combinan con otros de tintes más futuristas como el *Grain Flight Security System*, un dispositivo de control social que permite disponer de información personal y exhaustiva de cada pasajero —datos biométricos, nexos familiares— y acceder a sus vivencias e interacciones recientes.

Los artilugios tecnológicos en “The Entire History of You” son, en todos los casos, tecnologías de la memoria. Se trata de un ecosistema concebido para la potenciación extrema de las prácticas de recuerdo. Son tecnologías ubicuas no solo porque el grano está inscrito en el propio cuerpo de los personajes, sino porque extienden, amplifican y propician su funcionalidad, incluso en los lugares más impersonales, como la sala de un aeropuerto o la cabina de un taxi. Cualquier lugar está equipado y es propicio para el recuerdo.

En este entorno, la memoria se convierte en una mercancía, cuya condición de objeto de consumo está enmarcada a partir de una de las secuencias iniciales: Liam sube a un taxi y activa la pantalla del reproductor de memorias integrado al vehículo. Antes de visualizar sus propios recuerdos, se reproduce automáticamente un spot publicitario:

Vive, respira, huele. Memoria de espectro completo. Puede obtener una mejora en grano de Sauce por un precio menor a una taza de café diaria. Tres décadas de almacenamiento gratuito. Procedimiento de instalación incrustado con anestesia local y estará listo enseguida, porque la memoria es para vivir (*Black Mirror*, 2011, *The Entire History of You*, min. 2:28-2:46).

La apelación publicitaria tiene una doble función: introduce en la narración la innovación disruptiva que organiza la trama, e ilustra aspectos básicos de su funcionamiento. Además, establece el estatuto de la memoria en la sociedad que describe: lo que está sujeto a las reglas del comercio y el consumo no son solo las tecnologías del recuerdo, sino la memoria misma.

El grano condensa, metafóricamente, la aspiración tecnológica de “digitalización de la vista como punto culminante en los procesos de automatización de la percepción” (Virilio en Sibilía, 2005, p. 175). Registra mecánicamente todo aquello que el ojo mira y, gracias a él, cada mirada y cada momento se conservan a modo de película. Entonces, los personajes disponen de un acceso irrestricto al archivo completo de sus experiencias pasadas. Sus películas-recuerdos pueden visualizarse en privado, en sus propias retinas, o compartirse con otros mediante su proyección en pantallas.

Además, el grano y la red de innovaciones asociadas a él, sintetizan la “promesa heterotópica” del archivo para la superación de los límites del tiempo y de la vida, como “máquina de transportar el presente hacia el futuro” (Groys, 2014, p. 147). El archivo le concede al sujeto “la esperanza de sobrevivir a su propia contemporaneidad y revelar su verdadero ser en el futuro” (p. 146). El grano garantiza la documentación total del yo que, al almacenarse a modo de secuencia audiovisual, se logra la aspiración a la “museificación radical de la vida”, es decir, a la superación de todos los límites del biopoder (Groys, 2014, p. 156). El registro infinito de la propia experiencia tiene como trasfondo el planteamiento de una utopía biopolítica extrema: la inmortalidad.

Un recurso relevante para producir la mimesis de la memoria en este episodio es la focalización subjetiva. Liam busca, rebobina, pausa y amplifica escenas; a través de sus



ojos vemos cómo opera el dispositivo y cómo cada detalle puede ser reenfocado. En este caso, "la distopía entra por los ojos, y sentimos lo mal que pueden ir las cosas porque vemos lo mal que irán las cosas si seguimos así" (Garin, 2017). El manejo de la temporalidad también se utiliza para visibilizar los procesos de recuerdo, mediante la combinación entre el pasado recordado (rebobinado) y el presente diegético desde el cual ese pasado es re-visionado.

Los recuerdos se convierten en una forma de representación mediada de la experiencia, autoproducida por los propios sujetos/personajes que, a su vez, son sus consumidores compulsivos. De este modo, la memoria se vincula indisolublemente con las "prácticas autopoéticas" (Groys, 2016) y de "autodiseño" (Groys, 2017), típicamente contemporáneas. El sujeto se encuentra inmerso en la producción activa de su propia imagen. "Internet es el lugar de la autopresentación" (Groys, 2017, p. 143), en el que los individuos construyen y movilizan una imagen estetizada y autoproducida de sí mismos. La "práctica de la autodocumentación" deviene así en "una práctica masiva e incluso, una obsesión masiva" (Groys, 2014, p. 97). Cual Narcisos contemporáneos, los personajes se convierten en sus propios referentes (Groys, 2017) y el gesto autopoético se convierte implícitamente en "un gesto de mercantilización del yo" (Groys, 2016, p. 148).

En esta "sociedad de la transparencia" (Han, 2013), el valor de exposición es absoluto, pues "las cosas se revisten de un valor solamente cuando son vistas" (Han, 2013, p. 11). Esta absolutización del valor de exposición se manifiesta como "la coacción icónica de convertirse en imagen" (p. 14). Incluso la memoria, convertida ahora en imagen, deviene en mercancía. Los recuerdos ajenos se convierten también en bienes valiosos, traficados ilegalmente. Hallam, otro de los personajes que acude a la reunión, no tiene grano, pues ha sido víctima de estos traficantes.

El consumo de la memoria constituye el eje fundamental en la organización de las interacciones sociales que estructuran la trama de este episodio. Los registros privados se convierten en objetos de consumo público: los amigos de Ffion sugieren a Liam proyectar sus recuerdos de una entrevista de trabajo para jugar entre todos a evaluar su desempeño; a modo de ambientación, en la cena se proyectan los recuerdos de una fiesta de juventud. La autoexposición radicalizada permite el acceso a aquello que, por definición, ha resultado inaccesible a otros. Convertida en documento audiovisual, la memoria se hace visible, se traspasa "desde el medio interno de la mente subjetiva hacia el medio externo de las imágenes digitales" (Smelik, 2009, p. 52).

Las repeticiones (en este episodio las llaman *redo*) son casi equivalentes de la vivencia infinita. La posesión de un registro literal de la experiencia provoca que pueda ser revivida, reproducida con fidelidad y exactitud. Los recuerdos se objetivan, se materializan, se convierten en el objeto más frecuente de consumo audiovisual de los personajes; sustituyen la ficción, la fantasía o, incluso, la pornografía. Así describe el personaje de Jonas esta obsesión por el *redo*:

Al final, yo decía cosas como: "cariño, tú ve arriba, me quedaré viendo las noticias un rato más", y terminaba viendo repeticiones de situaciones calientes de relaciones anteriores. Solo digo, hay una mujer hermosa arriba, esperando tener sexo conmigo y yo estoy sentado abajo, mirando repeticiones de cuando estuve con una chica atractiva que sedujo en algún lugar, y me estoy masturbando. Hablo en serio... vamos. Vamos, chicos. Todos revisamos las repeticiones buscando nuestros grandes éxitos para portarnos mal cada tanto, ¿cierto? (Black Mirror, 2011, The Entire History of You, min. 10:49-11:34).

El vocablo utilizado en el episodio para designar estas reproducciones —en inglés, *redo*— remite no tanto a la posibilidad de re-visionarlas, como de rehacerlas. Lo que se ha vivido una vez se posee —literalmente— para siempre; de ahí que Liam insista no solo en romper la relación de su esposa con Jonas en tiempo presente, sino en la eliminación de todos los archivos de su aventura pasada. Se descubre, entonces, la “ansiedad por el efecto fosilizante de las tecnologías de la memoria” (Smelik, 2009, p. 57). La conciencia de transitoriedad del presente impulsa la (auto) documentación como práctica que intenta anticipar y prefigurar el futuro (Groys, 2016).

Nuestra sociedad digital es “una civilización basada en el rastreo y acopio de las huellas de nuestra existencia individual, con el objetivo de hacer de todo algo controlado y reversible” (Groys, 2016, p. 31). Sin embargo, paradójicamente, la posibilidad de disponer de un archivo total de la experiencia que pueda ser visualizado y movilizado infinitamente implicaría la sujeción del presente y el futuro de los individuos a un pasado que se repite circularmente, gracias a la reproducción incesante de imágenes digitales del pasado.

Tener o no el grano se presenta como una decisión política ante la cual se ha generado un movimiento de resistencia. Este contexto es apenas dibujado en el diálogo entre los personajes, pero esclarece las proyecciones éticas y políticas de portar o no este artilugio. Hallam defiende su elección en términos estrictamente personales, pero no puede evitar que esta suscite controversias en torno a la memoria:

Lucy: Creo que es una elección interesante no tener grano.

Paul: Es una opción valiente.

Colleen: Lo siento, pero... yo no podría... saben que la mitad de los recuerdos orgánicos que tenemos son basura. No son confiables.

Lucy: Colleen trabaja en desarrollo de granos.

Colleen: A la mitad de la población le puedes implantar recuerdos falsos solo con hacerles preguntas guía durante terapia. Puedes hacer que la gente recuerde perderse en centros comerciales que nunca visitó, que lo molestó una niñera pedófila que nunca tuvo (*Black Mirror*, 2011, The Entire History of You, min. 13:20-14:02).

Esta escena es relevante en tanto que ilustra lo que parece constituir un valor compartido por los defensores del grano: la falta de confiabilidad y precisión de los recuerdos orgánicos. La memoria humana no es confiable, precisamente porque no es literal; es dúctil, puede ser intervenida o modelada. Procede de una maquinaria imperfecta y se mueve en un terreno cercano al de la imaginación. Ante esta imperfección, lo que se afirma es el valor de verdad que se concede al registro, que se supone capaz de “establecer un vínculo indexado a una realidad particular” (Landsberg, 2004, p. 40). En esa sociedad obsesionada por la evidencia audiovisual, la memoria humana como reactualización del sentido y reconstrucción de la experiencia, estrechamente asociada a la narratividad, es sustituida por el archivo total del registro audiovisual autodocumentado.

Gracias al grano, el registro literal permanece. Si se borra, su ausencia se objetiva en un vacío en la línea del tiempo que constituye la huella de lo que ya no puede ser recordado. Así, el pasado es siempre accesible y, por lo tanto, siempre potencialmente presente. Es un pasado perpetuo pero, paradójicamente, pese a la exactitud de los registros —y en parte, gracias a ella—, está sujeto a la reinterpretación. En esta relación entre el pasado total y literalmente disponible y el presente drásticamente modificado e interrumpido, se organizan algunos de los cuestionamientos críticos que se formulan en este episodio en torno a los usos de las tecnologías en nuestras prácticas mnemónicas: ¿cuáles son los límites del registro? ¿Seremos capaces de controlar su emergencia? ¿En

qué medida las representaciones mediadas de nuestra propia experiencia están transformando lo que entendemos como memoria y olvido?

### **“Crocodile”: la transparencia del recuerdo**

“Crocodile” (2017) forma parte de la cuarta temporada de la serie. Es un *thriller* que narra la historia de Mia Nolan, una exitosa arquitecta que está dispuesta a todo con tal de ocultar un antiguo secreto que podría afectar su estatus actual. Mia ha sido partícipe de un accidente en su juventud. Ella y un amigo atropellaron a un ciclista y ocultaron su cuerpo para evadir la justicia. Quince años después, su amigo reaparece y, acosado por su conciencia, quiere confesar lo sucedido. Mia se opone, pues eso pondría en riesgo su estabilidad familiar y su prestigio. Asesina a su cómplice en una habitación de hotel. La ventana de la habitación está abierta y Mia divisa un atropellamiento. Shazia Akhand es investigadora de una compañía de seguros y debe indagar acerca de las circunstancias del accidente que atestiguó Mia. Su instrumento de investigación es, precisamente, el *novum* de esta historia: el recordador, un artilugio que permite corroborar los recuerdos.

El recordador se presenta como una innovación aislada; no aparecen en la trama otros artilugios asociados a él. Consiste en un monitor portátil, pequeño pero grueso, que recuerda a una vieja televisión de bulbos o a un antiguo monitor de computadora de escritorio. Además, no es un equipo flamante o pulcro, está desgastado, rayado, marcado por el uso frecuente. No es un objeto lujoso, sino una herramienta de trabajo.

El recordador tiene la función de hurgar en los rincones más recónditos de la mente humana, de modo que los personajes son incapaces de resistirse a su intromisión. Su funcionamiento como artilugio se sostiene en dos nociones fundamentales. La primera es la idea del sujeto como dispositivo activo de observación y vigilancia de los otros en un contexto en el que “la coacción de la transparencia nivela al hombre mismo hasta convertirlo en un elemento funcional del sistema” (Han, 2013, p. 5). La segunda es la idea del sujeto contemporáneo sometido a la autoexposición radical “ante la mirada del espectador desconocido y oculto” de internet (Groys, 2014, p. 144).

El aparato es una novedad, cuya función necesita ser explicada por Shazia a cada uno de los personajes entrevistados a lo largo de su investigación:

Shazia: Lo conectaré al recordador.

Víctima: ¿Es uno de esos extractores de recuerdos?

Shazia: Preferimos “corroboradores”...

Víctima: Es un instrumento policial, ¿no?

Shazia: No desde el año pasado. Ahora lo usamos todos. Bueno. ¿Me permite?

Víctima: Claro.... Me siento como un espécimen.

Shazia: Con esto accedemos a los engramas, a sus recuerdos de lo ocurrido. Pero son subjetivos. Puede que no sean precisos del todo y están sujetos a emociones, pero al recoger una serie de recuerdos, tanto suyos como de otros testigos, podemos crear una imagen completa y corroborada (*Black Mirror*, 2011, *Crocodile*, min. 23:45-25:00).

Para aclarar su funcionamiento se introducen términos científicos, como *engramas*, y se ofrece una explicación básica acerca de algunas de las bases físicas y biológicas para el funcionamiento de la memoria. Este tipo de recursos refuerzan la plausibilidad del recordador como artefacto que posibilita el acceso a la información archivada consciente o inconscientemente.

Lo más relevante son los usos que se describen en el episodio de esta tecnología. Shazia recurre, en primera instancia, a las cámaras de vigilancia para corroborar lo sucedido, pero estas no funcionan. Ante la ausencia de estos registros, debe apelar a los testigos del acontecimiento. De este modo, se retoma el asunto de la digitalización de la mirada, el ojo humano sustituye a la cámara y se convierte en un dispositivo de vigilancia. Cada uno de los testigos del accidente conduce hacia otros testigos potenciales, proporciona un ángulo de visión distinto para observar y corroborar lo sucedido. Entre todos, articulan una red de vigilancia que ofrece un panorama completo de lo acontecido.

Se metaforiza la "vigilancia primaria e intrínseca" (Han, 2014b, p. 13) que articula una sociedad de la transparencia. Se trata de una vigilancia que no es ejercida por un centro, o por instituciones de control disciplinario. En cambio, las redes de comunicación generan un efecto de vigilancia total "como si cada uno vigilara al otro, y ello previamente a cualquier vigilancia y control por servicios secretos. Hoy la vigilancia tiene lugar también sin vigilancia" (p. 12). En el panóptico digital, la vigilancia se produce "desde todos los lados, desde todas partes; es más, desde cada una de ellas" (Han, 2013, p. 41). Cada sujeto participa de esta red de "vigilancia total" que "degrada la sociedad transparente hasta convertirla en una inhumana sociedad de control" (p. 42).

Según se explica en varios diálogos, esta tecnología había sido, hasta hace poco, un instrumento exclusivamente policial. Sin embargo, recientemente se había legalizado su uso en otras áreas. Ante la posibilidad de que se hagan visibles recuerdos embarazosos, Shazia aclara las normas que rigen el manejo de los recuerdos privados:

Dentista: Para ser sincero, me da un poco de vergüenza.

Shazia: No se preocupe. Vi de todo.

Dentista: ¿Tiene que usar esa cosa?

Shazia: Sus recuerdos serán inaccesibles y se almacenarán en privado. A menos que estuviera lastimando a alguien o a usted mismo (*Black Mirror*, 2011, Crocodile, min. 32:13-32:26).

En apariencia, la ley respeta el carácter privado de los recuerdos y garantiza que estos permanezcan inaccesibles para otros. Pero ese estatuto de confidencialidad presupone, en principio, una ruptura de carácter estrictamente personal de los recuerdos, y obliga a que estos sean compartidos con otros, bajo ciertas circunstancias. Por tanto, se rompe con la noción de recuerdo privado, inaccesible e intransferible.

La memoria se somete al imperativo de la transparencia, que obliga a la desinteriorización, y a la búsqueda de la exterioridad total (Han, 2014b, p. 12). En otra escena, ante la resistencia de Mia a colaborar con la investigación, Shazia amenaza:

Shazia: No quiero ser brusca, pero es un requisito legal desde el año pasado.

Mia: ¿Un requisito legal?

Shazia: Si presencié un incidente, sí. Debo avisar a la policía si alguien se niega y cuando ellos se involucran todo va más lento, así que... (Black Mirror, 2011, Crocodile, min. 38:09-38:22).

Mia quiere describirle a Shazia lo que vio, pero este testimonio no es suficiente: "A veces es difícil expresar lo que el ojo percibe, pero capturar su impresión de lo que vio es muy útil... Es lo único que me interesa" (Black Mirror, 2011, Crocodile, min. 39:00-39:25). Los recuerdos deben ser corroborados en imágenes, "el imperativo de la transparencia hace sospechoso todo lo que no se someta a visibilidad" (Han, 2013, p. 14).

Lo que se establece es tanto la carencia de control sobre los propios recuerdos como la coerción de la ley sobre la propia voluntad de recordar. Los personajes no tienen alternativas pues, bajo ciertas circunstancias, la ley los obliga a someterse al "extractor de recuerdos". Tienen la obligación de recordar, incluso si no son conscientes de sus propias memorias de los hechos; también tienen la obligación de compartir esos recuerdos con otros y, en última instancia, tampoco poseen control sobre aquello que recuerdan.

Lo que está en juego, entonces, es la ambición última de la "psicopolítica", la forma de dominación característica del neoliberalismo postindustrial que aspira a "intervenir en la psique", controlarla y condicionarla "a un nivel prerreflexivo" (Han, 2014b, p. 14). Esta nueva forma resulta más "eficiente que el biopoder, por cuanto vigila, controla y mueve a los hombres no desde fuera, sino desde dentro" (Han, 2014a, p. 81).

La falta de control sobre los propios recuerdos es el obstáculo fundamental que enfrenta Mia. Como testigo, se ve obligada a recordar la escena del accidente, pero no puede disociar esos recuerdos de las imágenes del crimen que cometió. La evocación de uno y otro suceso están fuertemente ligadas; el personaje no tiene la opción de recuperar las imágenes de uno sin mezclarlas involuntariamente con el otro. La imposibilidad de aislar o de seleccionar, la delata. Igual que sucede con otros personajes ante el recordador, Mia se torna transparente: sus recuerdos revelan más de lo que ella misma quisiera compartir con otros.

En ese punto de la trama, para Mia queda claro que el único camino para borrar las evidencias de sus crímenes es eliminar a Shazia. No basta que Shazia asegure que no revelará el secreto; ha visto la reproducción de esas imágenes y eso la convierte automáticamente en un testigo no de los hechos, sino de los recuerdos de esos hechos. Ella también queda a merced de todo lo que ha captado su mirada.

La escalada criminal de Mia no se detiene ahí: es necesario asesinar también al esposo de Shazia porque está al tanto de la investigación. Una vez que lo ha hecho, se percata de la existencia de un nuevo testigo: el bebé de ambos. El niño tiene apenas unos meses, pero, en este contexto, en el que el ojo deviene en un dispositivo automático de vigilancia, se convierte también en un depósito potencial de evidencias. Mia asesina al niño. Sin embargo, pasa por alto un último "testigo": un hámster, que también registró la escena y que será la clave para inculparla.

En este desenlace de la trama, el argumento se lleva a un punto extremo de la automatización de la percepción. Si, incluso, un bebé o un roedor funcionan —según la lógica descrita en el episodio— como testigos, es solo porque sus ojos han captado esas imágenes, no porque puedan conferirles sentido. En este caso, "el ver coincide por entero con la vigilancia" (Han, 2014a, p. 77) y el recordador opera como extractor de imágenes, como recolector de evidencias audiovisuales de las cámaras automáticas en las que se convierten los seres vivos.

En “Crocodile”, las tecnologías de la memoria articulan una red de vigilancia ubicua en la que los propios personajes quedan sujetos a merced de lo que voluntaria o involuntaria, consciente o inconscientemente han registrado sus ojos. Desde esta perspectiva, se construyen interrogantes que atañen a nuestra comprensión de la memoria, sus límites y sus usos: ¿son equivalentes los registros y los recuerdos?, ¿cuáles son las diferencias entre el archivo y la memoria?, ¿hasta qué punto nos podría llevar nuestra obsesión cultural por la evidencia audiovisual?, ¿llegará un momento en el que no seamos agentes de nuestras propias prácticas de memoria?

## Conclusiones

Los episodios analizados construyen un discurso crítico-reflexivo en torno a las prácticas y tecnologías mnemónicas en un mundo obsesionado por el registro de la cotidianidad, por la optimización del archivo y la extensión y externalización de la memoria humana. En ellos, la relación entre memoria y tecnología se construye en torno al anhelo de superación de las limitaciones orgánicas de la memoria. Los alcances sociales y humanos de la amplificación mediante prótesis tecnológicas de las capacidades biológicas de registro, almacenamiento y recuperación de la memoria se delinean a partir de dos ejes fundamentales: la memoria como objeto de consumo compulsivo y la memoria como objeto de control social.

Ambos ejes se vinculan directamente con algunas de las tensiones y contradicciones en las que se encuentra inmerso el sujeto contemporáneo; deben ser interpretados a la luz de ellas. Como asevera Sloterdijk (2006), “todo lo que ocurre hoy en el frente tecnológico tiene ahora consecuencias para la auto-comprensión humana” (p. 10). En el proceso de tecnificación acelerada “es cercada la subjetividad, el yo que piensa y siente” (p. 10). También la del yo que recuerda, o que precisa reconstruir aquello que ha aprendido a definir cultural e históricamente como memoria y olvido.

En la sociedad de la transparencia todo —incluso la memoria— está subyugado por el imperativo de la exterioridad total; todo aspira a ser “desvestido y expuesto” (Han, 2013, p. 13). Es esta “tiranía de la visibilidad” (p. 14) la que explica la fascinación y el temor que provoca la distopía de una memoria-imagen que, en virtud de su exceso de exposición se convierte en una mercancía (p. 13). Al mismo tiempo, la coacción a la transparencia que engendra el mundo digital provoca dos aspiraciones contrapuestas: “estamos interesados en mantener nuestra privacidad, en reducir la vigilancia [...] pero, al mismo tiempo, aspiramos a una exposición radical, más allá de los límites del control social” (Groys, 2016, p. 150). De este modo, los ejes memoria-mercancía y memoria-control delineados en *Black Mirror* parten de un vértice común: la inquietud que suscita la autoexposición radicalizada del sujeto ultramoderno.

En ambos capítulos, la irrupción de innovaciones mnemotecnológicas deriva en un descentramiento en torno a los conceptos de recordar y olvidar, trastorna los límites entre el registro y el recuerdo, entre el archivo y la memoria, entre lo personal y lo público, entre la acumulación y la narración e, incluso, entre pasado y presente. Frente a una memoria humana que se asume deficiente e imperfecta, se contraponen la probable imposibilidad del olvido, la sujeción al registro literal del pasado y la amenaza de la pérdida de control sobre los recuerdos propios.

Los cuestionamientos hacia la serie en torno a la posibilidad de disponer de un archivo total, a la transparencia y disponibilidad pública de los recuerdos privados, están enraizados en un desasosiego propio de nuestro presente. El uso cotidiano de teléfonos inteligentes, computadoras y dispositivos en red que registran y almacenan

automáticamente grandes volúmenes de datos digitales producen *trazos persistentes*, cuya trayectoria es indeterminada, de modo que la inesperada aparición de datos sobre el yo es siempre una posibilidad (Han, 2016, p. 270).

El recuerdo y el olvido en las condiciones de digitalización e interconexión de las sociedades actuales es “menos una cuestión de elección y más de búsqueda” (Hoskins, 2016, p. 16). La probabilidad de que los archivos digitales que se creían borrados o perdidos “emerjan para transformar lo que se sabía o se creía que era conocido sobre una persona, lugar o evento constituye una incertidumbre espectacular para la evolución futura de la memoria y de la historia” (Hoskins, 2016, p. 18).

Estamos “atrapados en una memoria total de tipo digital” (Han, 2014b, p. 50), constituida por puntos indiferentes del presente y a la vez no-muertos” (p. 53). La sociedad contemporánea “ha perdido narratividad” y también la memoria queda afectada por ello” (Han, 2013, p. 29).

La sociedad humana es una narración, un relato del que necesariamente forma parte el olvido. La memoria digital es una adición y acumulación sin lagunas. Los datos registrados son enumerables, pero no narrables. El guardar y recuperar se distinguen sustancialmente del recuerdo, que es un proceso narrativo (Han, 2014b, p. 53).

En esta interposición entre las problemáticas y necesidades del presente y la proyección de probables escenarios futuros, radica la fuerza de los relatos de ciencia ficción para estimular el ejercicio de observación y reflexión crítica sobre las condiciones, posibilidades y desafíos de la memoria en las sociedades contemporáneas.

## Referencias

- Alfaro Vargas, R. (2016). Marxismo y ciencia ficción. *Revista PRAXIS*, núm. 72, pp. 81-97. Recuperado de <https://doi.org/10.15359/praxis.72.5>
- Álvarez-Villar, B. (2017, diciembre 31). Black Mirror está en la frontera entre una distopía a punto de cumplirse y un espejo de lo que ya sucede. *ABC*. Recuperado de [https://www.abc.es/play/series/noticias/abci-black-mirror-esta-frontera-entre-distopia-punto-cumplirse-y-espejo-sucede-201712310132\\_noticia.html](https://www.abc.es/play/series/noticias/abci-black-mirror-esta-frontera-entre-distopia-punto-cumplirse-y-espejo-sucede-201712310132_noticia.html)
- Auge, M. (2000). *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa. Recuperado de <https://antropologiainacap.files.wordpress.com/2013/04/51458639-auge-marc-los-no-lugares-pdf.pdf>
- Baker, B. (2014). *Science fiction. A reader's guide to essential criticism*. Londres: Palgrave Macmillan.
- Csicsery-Ronay, I. (2008). *The seven beauties of science fiction*. Middletown: W. Press Wesleyan University.
- Endemol (productor) y Brooker, C. (director). (2011). *Black Mirror*. Inglaterra: Netflix.
- Erlil, A. (2012). *Memoria colectiva y culturas del recuerdo*. Bogotá: Universidad de los Andes.
- Erlil, A. & Rigney, A. (2006). Literature and the production of cultural memory: Introduction.

- European Journal of English Studies*, vol. 10, núm. 2, pp. 111–115. Recuperado de <https://doi.org/10.1080/13825570600753394>
- Esquirol, J. M. (2011). *Los filósofos contemporáneos y la técnica. De Ortega a Sloterdijk*. Barcelona: Gedisa. Recuperado de <https://cursosluispatinoffyl.files.wordpress.com/2014/01/j-m-esquirol-los-filc3b3sofos-y-la-tc3a9cnica-de-ortega-a-sloterdijk.pdf>
- Garin, M. (2017). No more memories, la mirada distópica en *Black Mirror*. En J. Martínez-Lucena y J. Barraycoa (eds.) *Black Mirror. Porvenir y tecnología* (pp. 115–128). Barcelona: Editorial UOC. Recuperado de [http://www.academia.edu/36098262/No\\_more\\_memories\\_la\\_mirada\\_distópica\\_en\\_Black\\_Mirror](http://www.academia.edu/36098262/No_more_memories_la_mirada_distópica_en_Black_Mirror)
- Groys, B. (2014). *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Groys, B. (2016). *Arte en flujo. Ensayos sobre la evanescencia del presente*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Groys, B. (2017). Autodiseño, o narcisismo productivo. *ARQ (Santiago)*, núm. 95, pp. 140–145. Recuperado de: <https://doi.org/10.4067/S0717-69962017000100140>
- Han, B. C. (2013). *La sociedad de la transparencia*. Barcelona: Herder.
- Han, B. C. (2014a). *En el enjambre*. Barcelona: Herder. Recuperado de <https://doi.org/10.3109/03639048409041411>
- Han, B. C. (2014b). *Psicopolítica*. Barcelona: Herder.
- Hand, M. (2016). Persistent traces, potential memories. *Convergence*, vol. 22, núm. 3, pp. 269–286. Recuperado de <https://doi.org/10.1177/1354856514546094>
- Hoskins, A. (2016). Archive Me! Media, memory, uncertainty. En A. Hajek, C. Lohmeier & C. Pentzold (eds.) *Memory in a Mediated World. Remembrance and Reconstruction* (pp. 1–22). Basingstoke, Hampshire: Pallgrave Macmillan.
- Landsberg, A. (2004). *Prosthetic Memory. The transformation of American remembrance in the age of mass culture*. New York: Columbia University Press. Recuperado de <https://doi.org/10.15713/ins.mmj.3>
- Matrix, S. E. (2009). Rewind, Remix, Rewrite: Digital and Virtual Memory in Cyberpunk Cinema. En J. Garde-Hansen, A. Hoskins & A. Reading (eds.) *Save As... Digital Memories* (pp. 60–80). New York: Palgrave Macmillan.
- Novell, N. (2008). *Literatura y cine de ciencia ficción. Perspectivas teóricas*. Barcelona. Recuperado de [http://ru.ffyl.unam.mx/bitstream/handle/10391/487/tesis\\_lit\\_cine\\_ciencia\\_ficcion.pdf?sequence=1&isAllowed=y](http://ru.ffyl.unam.mx/bitstream/handle/10391/487/tesis_lit_cine_ciencia_ficcion.pdf?sequence=1&isAllowed=y)
- Nungesser, V.-S. (2009). I forgot to remember (to forget): Personal Memories in *Memento* (2000) and *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* (2004). En A. Erll & A. Rigney (eds.) *Mediation, Remediation and the Dynamics of Cultural Memory* (pp. 31–48). New York / Berlin: Walter de Gruyter GmbH & Co.KG.
- Piñuel, J. L. (2002). Epistemología, metodología y técnicas del análisis de contenido. *Estudios de Sociolingüística*, vol. 3, núm. 1, pp. 1-42. Recuperado de <https://www.ucm.es/data/cont/docs/268-2013-07-29->



Pinuel\_Raigada\_AnalisisContenido\_2002\_EstudiosSociolingüísticaUVigo.pdf

- Ricoeur, P. (1989). Para una teoría del discurso narrativo. *Semiosis*, núm. 22–23, 19–90. Recuperado de <https://cdigital.uv.mx/handle/123456789/6364>
- Sibilia, P. (2005). *El hombre postorgánico. Cuerpo, subjetividad y tecnologías digitales*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Sloterdijk, P. (2006). El hombre operable. Notas sobre el estado ético de la tecnología génica. *Laguna. Revista de Filosofía*, núm. 14, pp. 9–22.
- Smelik, A. (2009). The Virtuality of Time: Memory in Science Fiction films. En L. Plate & A. Smelik (eds.) *Technologies of Memory in the Arts* (pp. 52–68). Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan.
- Suvin, D. (1972). On the Poetics of the Science Fiction Genre. *College English*, vol. 34, núm. 3, pp. 372–382. Recuperado de <http://extscifi.weebly.com/uploads/8/9/4/7/8947540/article9.pdf>
- Telotte, J. P. (2002). *El cine de ciencia ficción*. Madrid: Cambridge University Press.
- Tutiven Román, C.; Bujanda, H. & Zerega, M. (2017). The future is broken: lecturas heterotópicas de *Black Mirror*. *Nómaditas*, vol. 47, octubre, pp. 81–95. Recuperado de <http://www.scielo.org.co/pdf/noma/n47/0121-7550-noma-47-00081.pdf>

---

\* **Janny Amaya Trujillo**. Doctora en Ciencias Sociales por la Universidad de Guadalajara (2013). Licenciada en Comunicación Social y Maestra en Ciencias de la Comunicación por la Universidad de La Habana, Cuba. Actualmente se desempeña como profesora-investigadora del Instituto de Gestión del Conocimiento y Aprendizaje en Ambientes Virtuales del Sistema de Universidad Virtual de la Universidad de Guadalajara. Ha publicado ensayos y artículos en las líneas de cultura audiovisual y ficción televisiva, así como en la línea de historia, memoria y medios de comunicación.