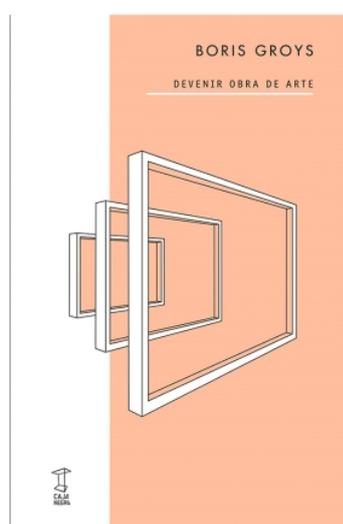


## Diseño para el “más allá”. Sobre *Devenir obra de arte, de Boris Groys*. ISBN: 978-987-48 623-8-9. Editorial: Caja Negra, 2023.

Víctor Lenarduzzi  
Facultad de Ciencias Sociales- UBA  
Facultad de Ciencias de la Educación-UNER  
vlenarduzzi@sociales.uba.ar



*Sepukoo* (2009) fue un proyecto del colectivo artístico Les Liens Invisibles que ponía en cuestión la idea –tan expandida actualmente– de que vivir una “vida virtual” valiera realmente la pena. La vida mediática contemporánea nos lleva a la multiplicación de la identidad en variados perfiles y modos de autopresentación ante los demás. Con la consigna “You are more than your virtual identity. Pass away and leave your ID behind” se invitaba a suicidarse en el perfil de Facebook. La aplicación retomaba el ritual del autosacrificio de los samuráis japoneses que se cortaban a sí mismos para matarse antes de caer en manos enemigas y así preservar el honor. Suicidio virtual y viral ya que no sólo desactivaba la cuenta del usuario sino que promovía la misma acción en los contactos de la red a los que se les enviaba además una nota de despedida (unos 20.000 perfiles utilizaron el servicio). Con este gesto radical se burlaba de la imposición contemporánea de buscar todo el tiempo ser otra cosa. Facebook lo desactivó, como suelen hacer las corporaciones con las intervenciones artísticas críticas hechas dentro su ámbito.

Esta referencia artística condensa varias de las cuestiones sobre las que se detiene a reflexionar el filósofo alemán Boris Groys en *Devenir obra de arte*, publicado en 2023. Temas como el narcisismo, la vida y la muerte, la identidad, las redefiniciones que trae la virtualización, la imagen de sí, la inmortalidad y la estetización de la existencia –para mencionar algunos– se despliegan a lo largo de los diez capítulos que componen el libro. Sus reflexiones operan generando zonas de intersección en las que retoma temáticas abordadas anteriormente pero buscando un nuevo aspecto, delineando un matiz alternativo o señalando una contradicción con la percepción habitual. De ahí que en su lectura resuenan ecos de su ensayística previa si bien, de ninguna forma, se trata de mera repetición.

Groys se ha referido de forma recurrente a una variación significativa que se produce en el comienzo del siglo XXI. En evidente diálogo con el cambio de era que había señalado Benjamin (1989) en su famoso ensayo sobre “La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica”, Groys considera que aquello refería al advenimiento de una era de consumo estético masivo. Pero en la actualidad se daría una nueva mutación en la que la clave no pasa solo por el consumo de masas sino por la producción estética masiva. Los nuevos medios y las redes sociales –lo que se puede denominar “ecosistema de medios conectivos”– como Facebook, Instagram, Twitter o Tik-tok (hay muchas otras si no queremos pensar sólo en el mundo occidental) permiten a los habitantes del mundo global producir una gran cantidad de material sobre sus vidas y sus experiencias. Todo dio lugar –según el autor– a una época más bien *poética* que estética (la poética se vincula más con la producción, la estética con la recepción). Era “autopoética” en la que los usuarios de redes y aplicaciones se diseñan a sí mismos y sus entornos como “obras de arte” (performances e instalaciones, por ejemplo) ya que, en la tesis de Groys, “el arte contemporáneo se ha vuelto una práctica de la cultura de masas”. (Groys, 2014, p. 97)

Este marco puede considerarse para su nuevo libro, en el que introduce la cuestión del Narciso contemporáneo. Es un lugar común decir que la sociedad actual se distingue por el narcisismo, es decir, que los sujetos que viven en la contemporaneidad estarían constituidos por ese rasgo de autorreferencialidad constante que se manifiesta en una puesta de escena en videos, transmisiones, fotografías, etc. que circulan por el espacio mediático. Paula Sibilia (2008) se refirió en *La intimidad como espectáculo* a las formas de expresión y comunicación de la Web 2.0 y la manera en que estas técnicas de “autoestilización” aportan a la construcción del “yo personaje” que hace un show de sí mismo y gestiona su imagen como una marca. Reflexión pionera, sin dudas, pero las cosas fueron más lejos (algunas de las redes más utilizadas en la actualidad no existían aún).

Ahora bien: ¿qué quiere decir narcisismo en esta contemporaneidad? Groys se corre de la versión más habitual a partir de una serie de precisiones sobre el mito de Narciso. Para el autor, Narciso no está interesado tanto en sí mismo y en la realización de sus deseos sino “en la imagen que le ofrece al mundo”. Esa imagen es externa, pertenece a los otros, a la sociedad, ya que no es posible verse desde afuera sin una mediación (el reflejo, un espejo, la fotografía), sin la intervención de los demás. Así, Groys sostiene que la imagen en el lago de Narciso es una forma temprana de *selfie*. “El narcisismo consiste en entender el propio cuerpo como objeto, como una cosa en el mundo similar a todas las demás.” (Groys, 2023, p. 9) El deseo narcisista apunta a apropiarse de la “perspectiva pública sobre el propio cuerpo”; es una búsqueda de verse a sí mismo a través de la mirada de los otros, cosa que el autor busca pensar a través del concepto de *metanoia* (sustituir la propia mirada por la mirada dirigida hacia uno).

Aunque Narciso sucumbe contemplando su propia imagen, Groys dice que no nos consta que él sepa que eso que lo atrapaba fuera su imagen. La contemplaba porque era bella y Narciso era admirado por ser

bello. De ahí que reconvertido en una hermosa flor, que es algo muy diferente a un cuerpo, lo que tenía en común con ella era la belleza. Lo que está en juego –dice retomando la lectura de Kojève sobre Hegel– es un deseo “antropógeno” de ser admirado y reconocido. Ese deseo va de la mano de una lucha por el reconocimiento. Quien no fue favorecido por el don de la belleza lucha por cambiar su cuerpo y adaptarse a las normas, o bien luchará contra los cánones hegemónicos para también ser aceptado y reconocido. El narcisismo contemporáneo –por lo tanto– no sería contemplación pasiva sino lucha para que un cuerpo sea considerado bello, reconocido como valioso. Groys recupera de la tradición cristiana el concepto de *kenosis* que implica el vaciamiento personal del propio deseo y de los intereses subjetivos para ser receptivo de la voluntad divina. A partir de allí es que se puede afirmar que si “nuestra civilización es narcisista” lo es “porque efectivamente solo valora la *kenosis* en nombre de la imagen pública, de la admiración y del reconocimiento públicos” (Ídem: 14).

Este abordaje está anticipado en “La obligación del diseño de sí”, ensayo en el que Groys analiza las formas en que el sujeto hace un trabajo sobre sí mismo para darse forma y presentarse ante la mirada del otro. Aquí sucede que, luego de la muerte de Dios que anunciara Nietzsche, el alma se queda sin observador, por lo que la receptividad hacia lo divino se reinscribe en otra lógica: “donde alguna vez estuvo la religión, ahí emergió el diseño.” (Groys, 2014, p. 24) La mirada divina se ha esfumado y solo queda la mirada de los otros y allí habita el deseo de ser admirado y reconocido. Esa dinámica narcisista con la propia imagen tiene una referencia clásica en el planteo lacaniano del “estadio del espejo” en el que se produce la identificación imaginaria del sujeto con su propio reflejo, es decir, se asume como “yo” una fantasmagoría o “el espejismo de sí mismo, fuera de sí mismo” (Lacan, 1981, p. 213). Sin embargo, Groys señala que esa instancia que Lacan planteaba como presocial –ya que la comunicación empieza con el lenguaje– se corresponde con un régimen comunicacional diferente al predominio contemporáneo de la cultura visual e Internet.

Cuando el diseño se ha vuelto total –como en la actualidad– no hay una posición externa y contemplativa; el sujeto “autodiseñado” es alguien que busca ocupar una posición en el campo estético. “El diseño moderno ha transformado la totalidad del espacio social en un espacio de exhibición para un visitante divino ausente, en el que los individuos aparecen como artistas y como obras de arte autoproducidas”. (Groys, 2014, p. 33) Todo esto ocurre en un tiempo en el que la tendencia a la estetización abarca al conjunto social y se realiza en estrategias de cuidado, de protección y de inmortalización que –considerando el despliegue técnico actual– parecerían abrir la posibilidad de volver a contemplar esas “obras”, incluso con la expectativa de que estarán *allí* (no sería tan fácil especificar a qué remite este adverbio) para siempre.

En la vida contemporánea la experiencia online y offline están cada vez más interpenetradas y, si bien seguramente no están totalmente fusionados, tienen una compleja interdependencia. La cultura actual –

dice Groys en *Filosofía del cuidado*- produce extensiones del cuerpo en forma constante: fotografías, videos, documentos (cámaras de vigilancia, registros estatales, etc.). Los sujetos también aportan permanentemente material que comparten a través de variadas aplicaciones al alcance de la mano en ese dispositivo que Pierre-Marc de Biasi (2022) caracteriza –debido a su articulación con el organismo humano- como el “tercer cerebro”, el *smartphone*. ¿Qué pasa con todos esos materiales visuales, sonoros y documentales? Mucho es preservado aun luego de la muerte, pero a diferencia del pasado -configurado por imaginarios religiosos- ya no se trataría de la supervivencia del alma, sino del cuerpo.

Ante un cuerpo que se expande, resulta pertinente diferenciar un “cuerpo simbólico”, es decir, un archivo compuesto de imágenes, sonidos, videos, etc. Así, el individuo queda inscripto en el sistema más amplio del cuidado, vinculado a la preservación de la memoria histórica, el patrimonio arquitectónico o las tradiciones, de las que se encargan archivos, museos o bibliotecas, por ejemplo. En alguna medida *el cuerpo queda sometido al mismo régimen que una obra de arte*. No sólo porque se elabora una estilización, sino porque se producen sobre él toda una serie de cuidados, intervenciones y reparaciones muy parecidas a lo que se hace con una obra de arte. Estos procesos que tienen algo de “devenir arte” desdibujan la distinción entre la intimidad y el carácter público: “El cuerpo público, simbólico y mediatizado empieza a coincidir con el cuerpo físico, privado e íntimo. Uno puede ver esta equiparación de lo público y lo íntimo en las redes sociales contemporáneas, y en Internet en general. Internet funciona como un medio de satisfacción de nuestras necesidades y deseos más cotidianos e íntimos y, al mismo tiempo, como el medio de su inscripción en la memoria digital (lo que los hace potencialmente accesibles al público)” (2022, pp. 20-21) El autor plantea que la promesa de un “más allá espiritual” ha sido relevada en la contemporaneidad por la trascendencia en un “más allá material” cristalizado en las imágenes públicas.

Para Groys, Internet repone la relación con lo sobrenatural (incluso nos ubica en una relación con las versiones del mundo que es una relación de “creencia”). Davide Sisto considera –siguiendo a Durham Peters- que la comunicación a distancia en el entorno digital tiene un gran parecido de familia con la comunicación entre los vivos y los muertos (2022, p. 25). La relación de la imagen con la muerte se vuelve una cuestión significativa que la era de Internet reactualiza al poner a disposición más recursos para una presencia social de los muertos a través de mecanismos de grabación, preservación y reproducción. Esto termina configurando una especie de “perpetuidad digital” (siempre y cuando haya conexión a Internet, siempre y cuando haya energía eléctrica para que sea posible estar conectado a la red). Ahora bien: actualmente Facebook –por ejemplo- aloja una cantidad importante de perfiles de personas fallecidas y las proyecciones llevan a pensar en un gigantesco cementerio digital: ¿se debería destinar recursos a la sobrevivencia y cuidado de esas “espectros digitales”? ¿O deberían directamente descartarse? ¿Serían valiosas como legado antropológico/cultural o historiográfico? ¿Su destino será la “musealización” o, tal vez, ser percibido como contaminación visual o “basura digital”?

Hay un deseo narcisista en la cultura contemporánea; ese deseo parece coincidir o converger con un *deseo de inmortalidad*. Groys también aborda la cuestión en su collage audiovisual “Cuerpos inmortales” que integra (junto a “Deleites iconoclastas” y “La religión como médium”) la videoinstalación *Pensando en loop*, que –entre otros lugares- fue exhibida en el Centro Cultural Kirchner en la edición 2022 del *Festival Proyecto Ballena*. Luego de la muerte de Dios, la inmortalidad del cuerpo parece haber ido ganando mayor lugar que la expectativa en la inmortalidad del alma. Se comprende entonces que la cultura de masas esté poblada de *zombies* y vampiros, por ejemplo, que serían *cuerpos ya sin alma* que nos seducen por vivir más allá de la vida. Aquí aparece una cuestión central: es porque hay muerte que hay deseo de inmortalización, es la condición de la contingencia la que lleva a proyectar la fantasía de eternidad.

El individuo trabaja en la producción de su posteridad y en ese sentido está construyendo su cadáver público. A diferencia de Narciso –el del mito- que recibió una especie de don de los dioses al devenir una flor hermosa –su cadáver público-, el sujeto contemporáneo no recibe dones y tiene que ocuparse de ello, lo que implica trabajar para su realización (la del cadáver). No todos logran el mismo nivel de visibilidad: algunos serán recordados y reconocidos, mientras otros quedarán olvidados, selección que siempre está en juego en lo que se llama memoria histórica. ¿Cómo no pasar desapercibido? No sólo es cuestión de estilización ya que un criminal puede también ser objeto de la visibilidad pública y la concentración de la atención. También los artistas rompen algunas reglas o transgreden algunas normas para atraer la atención –en especial la atención mediática- y los mundos del arte tuvieron una amplia gama de opciones para salir del anonimato a lo largo de la historia moderna.

Hoy en día hay una especie de *fascinación por la fascinación* que la propia imagen puede producir en los demás (sea por un instante, sea por una cantidad de *likes*) que se ha vuelto una práctica del público general. Resulta pertinente convocar una idea a la que Groys acude de forma reiterada que es la formulación de Sartre “el infierno son los otros”, es decir, estar bajo la mirada de los demás. A partir de eso afirma que “Internet no es el paraíso sino más bien el infierno o, si se quiere, el infierno y el paraíso juntos.” (Groys, 2014, p. 138) El sujeto narcisista, como parece sugerir Shigeki Matsuyama en su instalación “Narcissism: Dazzle Room” (2016) –que recupera formas de camuflaje para su obra- se proyecta en un entorno en el que su yo termina mimetizado (camuflado) e indiferenciado entre todas las proyecciones narcisistas de los otros sometidas a la mirada del otro.

Groys considera que hay un llamado a construir el cadáver público y que ese llamado es, indudablemente, el llamado de la muerte, que está en algún punto del futuro (aunque no sabemos exactamente cuál es ese punto). Hacer visible u ocultar el cadáver público es un modo de responder al llamado: el diseño viene a darle un impulso a la “trascendencia”, a la aspiración a sobrevivir al propio tiempo. No se puede morir sin dejar un cadáver, el cadáver público también le pertenece a los demás y se produce más allá del interés que exista en participar en el proceso cultural del mismo. Al parecer, ese

interés está bastante generalizado ya que gran parte de los sujetos invierten mucho de su tiempo cotidiano en el “autodiseño”. Sin embargo, nunca se tiene control total de la imagen de sí mismo, sino que se trata de una mezcla entre lo hecho por el sujeto y la maquinaria de registro y vigilancia.

Esta cuestión está a la vez muy relacionada con la problemática de la tendencia a la musealización de la vida social, la obsesión por el recuerdo y la preservación (Huysen, 2001). El museo ha sido un agente de inmortalización, al menos de las obras de arte (aunque no sólo de ellas) que merecen una vida más allá de su propio tiempo. Adorno señaló la proximidad –desagradable para él– que tienen los términos museo y mausoleo: “El museo y el mausoleo no están unidos sólo por una asociación fonética. Los museos son como panteones de obras de arte.” (Adorno, 2008, p. 159). En un sentido similar se puede leer la afirmación “las instalaciones más espectaculares de cadáveres públicos son los museos.” (Groys, 2023, p. 68). Durante la modernidad –dice Groys– lo habitual era insultar y criticar al museo, porque era una especie de interferencia del pasado en el presente. Marinetti quería destruir el museo y festejar el avance técnico y la velocidad (autos, aviones, armas). Sin embargo, nos dice el autor, aquellas tecnologías han sido olvidadas y “el manifiesto de Marinetti sigue bien protegido en los archivos culturales.” (Ídem: 69) Hoy en día, sea cuando aportamos contenidos o cuando nos rastrean en las redes, *cualquiera* va sedimentando el archivo que le permitiría convertirse en “obra de arte” y ser admirado en el futuro. Groys nos recuerda que Joseph Beuys decía que todos tenían derecho a verse a sí mismos como artistas. Hoy esto se transformó en una obligación: “estamos condenados a ser nuestros propios diseñadores” (2014, p. 35). Qué vaya a suceder con todo ese “capital cultural” es una verdadera incógnita.

Las pirámides egipcias (y el peso de su materialidad) son para Groys una clara muestra contemporánea respecto del “más allá” y la idea de la producción de un cadáver público, cuyo preparativo era clave para los nobles. El espíritu para la visión egipcia se componía de varios elementos (Ib, Ka, Ba, Ren, Aj, Sheut) y la momificación del cuerpo se vinculaba con el tránsito de un *ba* (regido biológicamente) a un *ka* (determinado culturalmente) que es un cuerpo social presente en la vida (no un alma en otro mundo) que se manifestaba en la pirámide. Las momias de los faraones permanecieron ocultas a la mirada hasta que fueron saqueadas por los occidentales que, además, las hicieron objeto de exhibición.

La cuestión se renueva cuando el cuerpo es pensado para ser visto por un público como sucede en el Mausoleo de Lenin en Moscú; el cuerpo momificado del líder revolucionario (que Groys interpreta como un *readymade*) podría leerse como la realización de la expectativa de inmortalidad. También sería una suerte de “socialización” del *ka*. De hecho –como reconstruye Buck-Morss– la comisión del funeral que se ocupó de Lenin se renombró como Comisión para la Inmortalización y buscaba “reproducir los ritos funerales de los faraones egipcios”. (Buck-Morss, 2004, p. 91) Innovación técnica, ciencia ficción y concepción religiosa convergían en una expectativa en la que también se involucraban los artistas vanguardistas. El arte no sólo como modelo de la política, sino como capaz de hacer del tiempo una obra

de arte. Es notable que en la sociedad soviética la momificación de los líderes fuera una especie de acceso a la eternidad y que Stalin –ante la muerte de Lenin- haya dicho que “el cuerpo comunista no se corrompe” (Ídem). Groys ha caracterizado esto como la constitución de una particular “biopolítica de la inmortalidad”: un biopoder que replantearía la conocida frase de Foucault para en su lugar tener como consigna “hacer vivir y no dejar morir.” (Groys, 2021, p. 10) Se trataba de la utopía de inmortalidad del cuerpo (y la fe en la técnica) que ya no quedaría en manos de Dios sino del Estado (¿una suerte de “socialismo resucitador”? ). Groys retoma planteos formulados por el “cosmismo ruso” y la expectativa de resurrección de los muertos de las generaciones pasadas. Aunque esto pueda ser fantasioso, revelaría la ontología del museo moderno: “la promesa de revivir formas culturales del pasado.” (Groys, 2023, p. 79) Ahora bien, los objetos del pasado son pasivos e inertes y se necesita de la energía vital de los humanos para activarlos en cada contexto.

La construcción de la inmortalidad en la era digital estaría garantizada por la gran cantidad de registros y datos que se producen, por lo cual el “archivo” personal de imágenes, videos, gustos, etc. sería transportado hacia el futuro. Pero esta vida en/con/a través de Internet depende de otra cosa muy elemental: la electricidad, que es material y finita. Y esta última requiere que la propia humanidad la genere. Es decir, la producción de la energía eléctrica depende en alguna medida de la existencia de la humanidad, del *élan vital*. Por lo tanto, se puede señalar una especie de debilidad del *ka* contemporáneo, ya que la materialidad de esa existencia está mucho más condicionada. Groys ha trabajado con la idea de que la vida es un diálogo con el mundo que en la actualidad sucede a través de Internet. Además, ese diálogo tiende a ocurrir a través de las reglas de Google, que opera como una suerte de “maquina filosófica” (Groys, 2016, p. 168). Agrega que la “nube digital” hace el relevo al tradicional cielo y que Google ocupa el lugar de la memoria divina que nos presenta –luego de una serie de *clicks*- los espíritus del pasado mediante la energía eléctrica. Recupera el sentido de la palabra “médium” (*medium*) vinculada al espiritismo para vincularla con el sentido que también tiene como “medio” de comunicación. En el mundo interconectado alguien invoca un espíritu pero se encuentra con el médium: y Groys invoca a Marshall McLuhan para decir que “el medio es el mensaje”, por lo que puede surgir la pregunta acerca de si es el verdadero espíritu y si el médium es confiable -de ahí que el medio esté “bajo sospecha”. (Groys, 2008, p. 284). Y así como el espíritu puede engañarnos haciéndose pasar por otro, el *smartphone* y la computadora personal no garantizan que el internauta se encuentre con el espíritu invocado. “Las nubes digitales no prometen ninguna forma confiable de vida en el más allá que nos ofrezca la posibilidad de conectarnos con los cuerpos virtuales de los muertos.” (Groys, 2023, p. 61). Surge la pregunta por las derivas del “uno mismo digitalizado” en este nuevo mundo espiritual/digital y si esas almas no terminarán siendo solo *spam*.

El autor señala que las tecnologías digitales son menos confiables que las formas de vida en “el más allá” basadas en lo analógico. La piedra, el metal o el papel impreso sirven para dar cuenta de que algunos

materiales han podido atravesar el tiempo y sostener una presencia en otro presente. Por ejemplo, el software vuelto obsoleto o que deja de actualizarse muestra lo frágil que puede ser la memoria y la preservación depositando toda la confianza en estas formas. Flash Player de Adobe se quedó sin actualización desde 2021, lo cual impide vincularse con obras del net-art de los años 1990. De la misma manera, las “almas digitales” podrían apagarse. En ese sentido, las pirámides egipcias se nos aparecen como eternas e invencibles. La perdurabilidad digital, aunque omnívora, se revelaría como algo bastante más frágil de lo que se cree de ella. El propio progreso técnico –nuevas y mejores máquinas- es el enemigo de las máquinas actuales. Si la trascendencia se quisiera fundar en la simbiosis hombre/máquina (el *cyborg* como ideal), el componente técnico sería el enemigo de la inmortalidad.

Groys observa que el deseo narcisista tiende a coincidir con el de inmortalidad y la producción de ésta última. Considera, además, que cuando el individuo se enfrenta a su imagen pública, este momento es a la vez fascinante y traumático, ya que durante su existencia se estaría encontrando con su “más allá social”. “Eso es exactamente lo que le sucedió a Narciso: vio su propia imagen pública y no supo cuánto tiempo duraría, si apenas un instante o toda la eternidad. *En esa misma situación nos encontramos hoy en día todo el tiempo*. Sin embargo, si la garantía cultural de inmortalidad está dada mediante la tecnología y no ontológicamente, entonces la inmortalidad individual depende de la inmortalidad humana como tal.” (Groys, 2023, p. 95, subrayado nuestro). Por lo pronto, no sabemos que decisiones “curatoriales” tomará la futura humanidad con esta acumulación de cadáveres digitales.

## Bibliografía

- Adorno, T. (2008). *Crítica de la cultura y sociedad I*. Akal.
- Benjamin, W. (1989). La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica. En *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*. Taurus.
- Buck-Morss, S. (2004). *Mundo soñado y catástrofe. La desaparición de la utopía de masas en el Este y el Oeste*. Machado.
- De Biasi, P.M. (2022). *El tercer cerebro. Pequeña fenomenología del Smartphone*. Ampersand.
- Groys, B. (2008). *Bajo sospecha. Una fenomenología de los medios*. Pre-textos.
- Groys, B. (2014). *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Caja Negra.
- Groys, B. (2016). *Arte en flujo. Ensayos sobre la evanescencia del presente*. Caja Negra.
- Groys, B. (2021) [comp.]. *Cosmismo ruso. Tecnologías de la inmortalidad antes y después de la revolución de octubre*. Caja Negra.
- Groys, B. (2022). *Filosofía del cuidado*. Caja Negra.

Groys, B. (2023). *Devenir obra de arte*. Caja Negra.

Huyssen, A. (2001). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. Fondo de Cultura Económica.

Lacan, J. (1981). *El Seminario I: Los escritos técnicos de Freud*. Paidós.

Sibilia, P. (2008). *La intimidad como espectáculo*. Fondo de Cultura Económica.

Sisto, D. (2022). *Posteridades digitales. Inmortalidad, memoria y luto en la era de Internet*. Katz.