

TECNOLOGÍAS EMERGENTES Y ARTE DIGITAL: RUPTURAS, ARTE COMO PRODUCTO VS ARTE COMO PROCESO

Juanita del Carmen Mendoza Ornelas¹

¹ Departamento de Arte y Empresa, DICIS, Universidad de Guanajuato
jdc.mendoza@ugto.mx

Resumen

Este artículo explora las posibilidades del arte digital latinoamericano a partir de una mirada humanista y decolonizadora, centrada en el análisis de las tecnologías emergentes como herramientas para subvertir los modelos tradicionales de producción y comercialización del arte. En un contexto marcado por el dominio de la lógica mercantil en el campo artístico, se propone una reflexión crítica sobre la diferencia entre el uso técnico de herramientas digitales y la creación artística como proceso simbólico, enraizado en la experiencia cultural latinoamericana.

A partir de la teoría de las formas simbólicas de Ernst Cassirer, se entiende que el arte —en cualquiera de sus manifestaciones— no puede ser reducido a su función estética ni a su valor de cambio, sino que constituye un modo singular de estructurar el mundo (Cassirer, 1998). En este sentido, las tecnologías emergentes no son simples medios técnicos, sino nuevos lenguajes simbólicos que, apropiados creativamente por los artistas latinoamericanos, permiten articular experiencias, memorias e imaginarios desde perspectivas locales. La creación digital, por tanto, se convierte en una forma simbólica que abre espacio para la producción de sentido más allá de los cánones globales impuestos por el mercado del arte. Desde la filosofía del arte de Adolfo Sánchez Vázquez (1980), se recupera la noción del arte como praxis transformadora, en oposición a la visión del arte como objeto pasivo o mercancía. El arte digital, cuando es ejercido como praxis crítica, se sitúa fuera de los mecanismos de enajenación y se convierte en vehículo de emancipación simbólica, política y social. Esta práctica artística se vincula a procesos de subjetivación, memoria colectiva y resignificación de lo tecnológico como potencia creativa y no como herramienta de dominación.

En lugar de seguir las instrucciones normativas de uso que dictan los centros tecnológicos del norte global, los y las artistas latinoamericanos trabajan con inteligencia artificial, realidad virtual, interactividad o programación creativa de manera intuitiva, híbrida y muchas veces precaria, explorando estas herramientas sin necesariamente comprenderlas o dominarlas completamente. Esta relación no disciplinada con la tecnología no debe entenderse como una carencia, sino como una forma de libertad creativa: se manipulan, recombinan o tergiversan los dispositivos no para cumplir sus funciones técnicas originales, sino para provocar sentidos nuevos, inesperados y profundamente ligados a la vida en contextos desiguales. Esta práctica indisciplinada constituye una forma de resistencia estética frente a las dinámicas tecno-capitalistas globales y, al mismo tiempo, un gesto de apropiación cultural que resignifica la tecnología desde el sur.

En conclusión, se propone pensar el arte digital no como una disciplina cerrada, ni como una respuesta a las modas tecnológicas globales, sino como un campo de producción simbólica que se nutre de las condiciones materiales, históricas y culturales del sur global. La tensión central entre el arte como producto y el arte como proceso (que en este texto se nombra como ruptura) articula la crítica principal: no se trata únicamente de oponer dos modelos, sino de pensar cómo esa fractura constituye un espacio fértil desde donde artistas latinoamericanos están configurando nuevas estéticas digitales que expresan no solo una resistencia, sino también una afirmación activa de otros modos de ser, hacer y crear en el mundo.

Palabras clave: Arte digital latinoamericano, tecnologías emergentes, ruptura, formas simbólicas, praxis transformadora, tecnología desde el sur.

Introducción

En las últimas décadas, la incorporación de tecnologías digitales al campo artístico ha generado un giro radical en las formas de crear, percibir y distribuir obras, especialmente en regiones donde el acceso a la innovación tecnológica ocurre de manera desigual, como en América Latina. Este fenómeno, lejos de limitarse a una simple actualización técnica del arte, ha abierto un terreno fértil para el cuestionamiento de sus estructuras tradicionales en cuanto al desarrollo tecnológico para la creación artística y la búsqueda de nuevas estéticas que dialoguen con los contextos históricos, sociales y políticos de la región y el ámbito propio. El texto nos introduce a la concepción del arte digital latinoamericano desde una mirada humanista y decolonizadora, con el propósito de analizar cómo las tecnologías emergentes (cuando son apropiadas desde el margen) permiten subvertir los modelos hegemónicos de producción y comercialización del arte.

Más que una revisión tecnológica, el texto propone una reflexión crítica sobre el modo en que el arte digital latinoamericano se distancia de los paradigmas del norte global, adoptando una actitud creativa frente a la precariedad y la incertidumbre técnica y tecnológica. Este enfoque se sostiene sobre dos grandes referentes filosóficos: Ernst Cassirer y Adolfo Sánchez Vázquez. El primero aporta la noción de forma simbólica como un modo de estructurar el mundo a través del arte, el lenguaje y el mito; el segundo, la idea del arte como praxis, como una actividad transformadora que rebasa el marco del objeto artístico para inscribirse en la vida social. A partir de este cruce, el arte digital deja de entenderse como un despliegue de habilidades técnicas o una sofisticación estética a través del uso tradicionalmente riguroso de la tecnología, y se interpreta como una práctica simbólica en constante disputa por el sentido y la experiencia.

El texto se organiza en cuatro secciones. La primera describe el panorama general de las tecnologías emergentes en América Latina, considerando las condiciones materiales, institucionales y culturales que condicionan su acceso y apropiación. La segunda desarrolla el marco teórico a partir del diálogo entre Cassirer y Sánchez Vázquez, destacando la potencia simbólica y crítica del arte más allá de su función decorativa o mercantil. En la tercera parte se analizan prácticas artísticas que, a través de herramientas como la inteligencia artificial, la programación creativa o la realidad virtual, se utilizan de forma intuitiva y no normativa, dando lugar a expresiones digitales que no obedecen a los estándares funcionales globales, sino que los desvían y resignifican desde la experiencia latinoamericana. Finalmente, se plantean las implicaciones de estas apropiaciones y se traza un horizonte de pensamiento para comprender el arte digital como campo simbólico situado.

La noción de ruptura en este texto es entendida como una tensión constitutiva entre dos formas de concebir el arte: el arte como producto (reproducido, vendible y ajustado al mercado global) y el arte como proceso, abierto, simbólico y profundamente vinculado a la experiencia subjetiva y colectiva. Esta tensión no se presenta como una dicotomía simplista, sino como un espacio conflictivo y fértil en el que las prácticas artísticas se reconfiguran. En este sentido, se recupera también la lectura de Néstor García Canclini (1990), quien ha señalado cómo el arte en América Latina se construye constantemente desde la hibridación y el desplazamiento de los marcos tradicionales. Para Canclini, la modernidad en el sur no es lineal ni homogénea, sino una superposición conflictiva de tiempos, saberes y formas de producción. Esta perspectiva permite pensar que la ruptura no es una excepción ni un desvío, sino la forma misma en que se configura el arte digital latinoamericano: una práctica simbólica en estado de tensión, donde las tecnologías emergentes no se celebran como avances neutros, sino que se intervienen críticamente para imaginar otros modos de crear, vivir y narrar desde el sur.

I. Tecnologías emergentes en un contexto desigual

En el año 2025, América Latina se encuentra en una encrucijada tecnológica: por un lado, la región es testigo de una rápida expansión de tecnologías emergentes como la inteligencia artificial (IA), la realidad virtual (RV), la programación creativa y la computación en la nube; por otro, enfrenta profundas desigualdades estructurales que limitan su acceso y apropiación. Estas tecnologías, aunque prometen transformar sectores como la educación, la salud y el arte, se desarrollan en un contexto marcado por brechas digitales, infraestructura deficiente y políticas públicas fragmentadas. Este panorama plantea interrogantes sobre cómo América Latina puede integrar estas herramientas de manera equitativa y significativa, considerando sus particularidades materiales, institucionales y culturales.



La infraestructura tecnológica en América Latina presenta disparidades significativas. Aunque la penetración de internet ha aumentado en la última década, persisten brechas notables entre áreas urbanas y rurales. Según datos de la Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL), en 2023, el 67% de la población urbana tenía acceso a internet, en contraste con solo el 23% en zonas rurales. La desigualdad limita el acceso a tecnologías emergentes, especialmente en comunidades marginadas.

La calidad de la conectividad es un desafío. Muchos países carecen de la infraestructura necesaria para soportar aplicaciones que requieren altas velocidades de transmisión de datos, como la realidad virtual o la inteligencia artificial en tiempo real. La falta de inversión en infraestructura tecnológica, combinada con altos costos de acceso, perpetúa la exclusión digital y limita las oportunidades de desarrollo económico y social.

Las políticas públicas en torno a las tecnologías emergentes en América Latina son heterogéneas y, en muchos casos, insuficientes. Si bien algunos países han implementado estrategias nacionales de digitalización, la mayoría carece de marcos regulatorios claros y efectivos. Esto se traduce en una falta de coordinación entre instituciones, escasa inversión en investigación y desarrollo, y una limitada protección de datos personales. Por ejemplo, el informe del Banco Mundial (2025) destaca que solo el 35% de los países latinoamericanos cuenta con políticas integrales de protección de datos, lo que genera incertidumbre y desconfianza en el uso de tecnologías emergentes. Asimismo, la falta de incentivos fiscales y programas de apoyo a startups tecnológicas limita la innovación y el emprendimiento en el sector.

La apropiación de tecnologías emergentes en América Latina no es un proceso lineal ni homogéneo; está profundamente influenciada por contextos culturales, históricos y sociales. En muchos casos, las comunidades adaptan y resignifican estas tecnologías según sus necesidades y cosmovisiones, generando usos creativos y alternativos. Por ejemplo, en el ámbito artístico, numerosos colectivos y artistas latinoamericanos utilizan herramientas como la programación creativa o la inteligencia artificial de manera intuitiva, no siguiendo necesariamente los estándares globales, sino explorando nuevas formas de expresión que reflejan sus realidades locales. Este enfoque permite cuestionar y subvertir las narrativas dominantes sobre la tecnología, promoviendo una visión más inclusiva y diversa del desarrollo tecnológico.



Tabla 1. Condiciones para la Apropiación de Tecnologías Emergentes en América Latina: Materialidad, Institucionalidad y Cultura (2023–2025).

Condición	Eje	Datos clave	Reflexión crítica
Condiciones materiales	Infraestructura, conectividad y acceso.	- 67% de acceso a internet en zonas urbanas. - 23% en zonas rurales (CEPAL, 2023).	El acceso desigual condiciona la posibilidad de creación, innovación y apropiación crítica de tecnologías.
Condiciones institucionales	Marcos legales, políticas públicas, inversión en innovación.	- Solo 35% de los países cuenta con protección integral de datos (Banco Mundial, 2025).	Sin políticas coherentes, la integración tecnológica produce exclusiones y dependencia tecnológica.
Condiciones culturales	Apropiación simbólica, usos alternativos, saberes locales.	- Baja inversión I+D y apoyo a startups. - Uso no normativo de IA y programación en arte. - Ejemplos de artistas que resignifican tecnologías.	La tecnología no se impone pasivamente; se resignifica desde experiencias locales con sentido creativo.

Fuente: Elaboración propia.

En 2025, América Latina enfrenta desafíos significativos para posicionarse como un actor relevante en el ámbito de las tecnologías emergentes. La región representa aproximadamente el 8% del PIB mundial y alberga al 8.2% de la población global (Sierra, 2023). Sin embargo, su participación en la innovación tecnológica es limitada. Según el Global Innovation Index (2024), América Latina contribuye con menos del 2% de las solicitudes de patentes a nivel mundial, reflejando una baja inversión en investigación y desarrollo (El País, 2025).

Además, la dependencia de exportaciones de materias primas y la falta de diversificación económica limitan la capacidad de la región para adoptar y desarrollar tecnologías emergentes. La escasa formación de talento especializado y la fuga de cerebros agravan esta situación, impidiendo la consolidación de un ecosistema tecnológico robusto y sostenible.

La integración de tecnologías emergentes en América Latina requiere una visión holística que considere las condiciones materiales, institucionales y culturales de la región. Es fundamental desarrollar políticas públicas inclusivas, invertir en infraestructura tecnológica, fomentar la educación y capacitación en competencias digitales, y promover la innovación local. Asimismo, es esencial reconocer y valorar las formas en que las comunidades latinoamericanas apropian y resignifican la tecnología, adaptándola a sus contextos y necesidades. Solo así se podrá construir un futuro tecnológico más equitativo, diverso y sostenible para la región.



II. El arte como forma simbólica y praxis crítica transformadora para la configuración del mundo

La comprensión del arte digital latinoamericano exige una mirada que vaya más allá de la fascinación tecnológica o de la contemplación estética y que supere las definiciones funcionales del arte como ornamento, entretenimiento o mercancía. Para ello, se establece un diálogo crítico entre dos pensadores fundamentales: Ernst Cassirer y Adolfo Sánchez Vázquez. Ambos ofrecen herramientas para analizar el arte desde perspectivas distintas (una más universalista y formalista, la otra más situada y crítica), que, al ser contrastadas, permiten comprender cómo las prácticas digitales latinoamericanas constituyen no solo objetos estéticos, sino formas de conocimiento, resistencia y construcción de sentido en contextos marcados por la desigualdad, la colonialidad y la reinención cultural.

Ernst Cassirer, filósofo neokantiano, desarrolló la noción de formas simbólicas para referirse a los sistemas por medio de los cuales el ser humano configura y da sentido a su mundo. Según él, el lenguaje, el mito, la religión, la ciencia y el arte son modos simbólicos que no simplemente representan la realidad, sino que la producen activamente. En su trilogía *Filosofía de las formas simbólicas* (1923–1929), Ernst Cassirer plantea que el ser humano no se define solo por su racionalidad, sino por su capacidad de crear sistemas simbólicos mediante los cuales configura su mundo. Estos sistemas no son simples representaciones del mundo, sino modos de constituirlo: cada forma simbólica articula una visión de la realidad, da sentido a la experiencia y estructura la relación del sujeto con su entorno. En palabras del propio Cassirer:

“El hombre no puede confrontar la realidad directamente; está condenado a interpretarla mediante símbolos” (Cassirer, 1998).

Desde esta perspectiva, el arte no es un adorno de la vida ni una función secundaria de la razón, sino una vía autónoma para la comprensión y estructuración del mundo. En su *Filosofía de las formas simbólicas*, Cassirer sostiene que la capacidad humana de crear imágenes, metáforas, estructuras narrativas o abstractas, constituye una forma de conocimiento no reducible al discurso científico (Cassirer, 1923–1929). Dentro de este marco, el arte es entendido como una forma simbólica particular que no busca representar la realidad en términos lógicos o científicos, sino expresar la experiencia humana en su dimensión emocional, intuitiva y estética. En palabras del propio Cassirer: “El arte no copia la realidad, sino que la crea desde una lógica propia de la forma” (Cassirer, 1942).

La propuesta de Cassirer, de clara influencia europea, se presenta como una teoría universal de la cultura, lo que implica ciertos límites cuando se intenta aplicar a contextos no occidentales. Su noción de símbolo tiende a asumir una racionalidad formalista que puede invisibilizar las dimensiones materiales, históricas y situadas del hacer artístico en sociedades del sur global. Es aquí donde la obra de Adolfo Sánchez Vázquez adquiere especial relevancia como contrapunto desde una filosofía crítica, marxista y latinoamericana.

Frente a esta visión más estructural y universalista, Adolfo Sánchez Vázquez propone una noción crítica del arte como praxis. En *Las ideas estéticas de Marx* (1965) y *Filosofía de la praxis* (1980), el autor plantea que el arte no es solo expresión simbólica, sino una forma de práctica humana que interviene en el mundo, lo transforma y al mismo tiempo transforma al sujeto que lo crea. El arte no surge en el vacío, sino en condiciones históricas específicas que lo atraviesan y lo dotan de sentido. Adolfo Sánchez Vázquez, filósofo español exiliado en México y figura central del pensamiento estético marxista en América Latina, propone una visión del arte como praxis social. En oposición a la visión idealista o contemplativa del arte, su propuesta se funda en la noción de que el arte es una forma de actividad humana que transforma tanto al mundo como al sujeto creador. En *Filosofía de la praxis* Sánchez Vázquez (1980) afirma:

“La praxis artística es creación de formas, pero también transformación de la realidad social y del individuo que crea”.



Sánchez Vázquez señala que, en sociedades atravesadas por la desigualdad, la opresión o el colonialismo, el arte puede convertirse en un acto de denuncia, resistencia y emancipación. A diferencia de la visión más contemplativa de Cassirer, aquí el arte no es solo un medio de expresión, sino un campo de conflicto: “Toda obra de arte es también una toma de posición frente al mundo” (Sánchez Vázquez, 2003). Esta diferencia se vuelve crucial en contextos latinoamericanos, donde la creación simbólica no puede separarse de los procesos históricos de colonización, exclusión y lucha. El arte en América Latina ha sido, desde sus inicios, un espacio de reescritura cultural, de supervivencia de saberes ancestrales y de producción de sentido en condiciones adversas.

Su crítica a las concepciones tradicionales del arte como producto descontextualizado se profundiza en *Las ideas estéticas de Marx* (1965), donde retoma la idea del arte como actividad vital, enmarcada en una red de relaciones materiales, históricas y políticas. Frente a la autonomía simbólica propuesta por Cassirer, Sánchez Vázquez introduce una visión dialéctica donde el arte está ligado a las condiciones concretas de producción y a los conflictos sociales de su tiempo. Esta postura resulta crucial para comprender las prácticas artísticas latinoamericanas que, lejos de replicar cánones europeos o modelos globalizados, responden a cosmovisiones, saberes y luchas locales. El arte digital en América Latina, incluso cuando emplea tecnologías de punta como inteligencia artificial o programación generativa, se enraiza en procesos colectivos, en memorias territoriales y en un uso político del símbolo.

De lo simbólico a lo situado: Formas simbólicas decoloniales

El diálogo entre Cassirer y Sánchez Vázquez permite construir una mirada compleja sobre el arte digital latinoamericano. Por un lado, se reconoce la potencia simbólica del arte como lenguaje configurador del mundo (Cassirer); por otro, se afirma su dimensión crítica y situada como praxis encarnada en condiciones materiales concretas (Sánchez Vázquez). Este diálogo puede leerse como una tensión productiva entre una ontología simbólica universalista y una teoría crítica situada. Si bien Cassirer aporta una comprensión profunda de cómo el arte configura el mundo mediante símbolos, Sánchez Vázquez nos invita a cuestionar quién produce esos símbolos, desde dónde y para qué fines.

En América Latina, las expresiones digitales, desde instalaciones interactivas hasta poesía generada por algoritmos, no pueden analizarse únicamente desde su capacidad semiótica o su sofisticación formal. Deben ser comprendidas como formas simbólicas situadas, es decir, como operaciones de sentido que emergen de contextos marcados por la colonialidad, la exclusión tecnológica, la violencia epistémica y la creatividad popular. Estas prácticas resignifican el símbolo no como representación universal, sino como territorio de disputa, donde se entrelazan cuerpo, tecnología y memoria. La estética digital latinoamericana no puede reducirse a imitaciones de modelos tecnoculturales globales. Se trata de una estética situada, tejida con los hilos de las cosmovisiones indígenas, los saberes populares, los lenguajes híbridos, las prácticas comunitarias y los cuerpos en resistencia. Es un arte que no siempre funciona “correctamente” según las normas técnicas globales, pero que produce sentido desde la desobediencia tecnológica, la precariedad creativa y la resignificación simbólica.

A diferencia de la visión dominante del arte digital como una innovación técnica global, lo que encontramos en las obras de artistas latinoamericanos es una estética que responde a otras lógicas temporales y simbólicas, muchas veces híbridas, contradictorias y fragmentarias, pero profundamente enraizadas. Esta “otra estética” no responde al mercado, sino a una necesidad simbólica de existencia, como diría Sánchez Vázquez. En este sentido, las tecnologías emergentes (como la IA o la programación creativa) no son “neutras” ni “universales”, sino espacios en disputa. Su apropiación en América Latina no puede entenderse como una simple adopción funcional, sino como una forma de reapropiar el lenguaje simbólico de la técnica para producir mundos propios. Este gesto tiene una carga política profundamente decolonizadora: se trata de usar las herramientas del presente no para reproducir la lógica colonial del progreso lineal, sino para imaginar y construir otros futuros posibles.



III. Estéticas de la desviación: apropiación crítica no normativa de tecnologías emergentes en el arte latinoamericano

En América Latina, las prácticas artísticas que involucran tecnologías emergentes no se enmarcan en una lógica de perfección técnica ni de innovación funcional al estilo de los polos globales, lejos de reproducir modelos globales o aspirar a una alta sofisticación tecnológica, muchas prácticas latinoamericanas se caracterizan por una intuitiva experimentación, hibridación de lenguajes y una fuerte carga simbólica situada; muchos y muchas artistas del sur global trabajan con estas herramientas desde un lugar de exploración indisciplinada, impulsada más por la necesidad simbólica y política que por la precisión operativa. Este enfoque no normativo no debe entenderse como limitación, sino como una estrategia de resignificación y resistencia estética. En esta sección, analizamos tres casos paradigmáticos donde la inteligencia artificial, la programación creativa y los dispositivos multimedia no son empleados para reproducir el “buen uso” de la tecnología, sino para resignificarla desde la experiencia latinoamericana, abriendo grietas en los discursos hegemónicos sobre el cuerpo, la naturaleza, el género y la técnica.

Nadia Granados: el cuerpo como medio disruptivo y tecnopolítico

Nadia Granados (Bogotá, 1978) es una artista de performance que combina su cuerpo con tecnologías multimedia para explorar la representación mediática de la violencia estatal, el machismo institucionalizado y la normalización de la violencia hacia las mujeres en América Latina. Su obra se desarrolla a través de intervenciones en vivo, videoarte, performance expandido y entornos interactivos, en los que el cuerpo femenino no se presenta como objeto pasivo, sino como una interfaz de confrontación política. Su obra se centra en la desarticulación de discursos hegemónicos.

Granados utiliza estratégicamente el lenguaje visual y simbólico de la pornografía heterosexual, no para erotizar la escena, sino para desactivar su poder anestésico, se apropia del lenguaje visual y sonoro de la pornografía heteronormativa para desensibilizar el deseo, vaciándolo de erotismo y devolviéndolo como un residuo grotesco y violento. Ella misma ha declarado que su intención es desensibilizar la erótica que el sistema patriarcal impone sobre el cuerpo femenino. En sus palabras: “La violencia que vive la mujer no es romántica: es sucia, dolorosa, cruda”. El uso de la tecnología en su trabajo no se da como una interfaz limpia, sino como un soporte precario, a veces glitchado, que enfatiza la artificialidad de los discursos visuales impuestos sobre el cuerpo femenino. En muchas de sus piezas (como *La Fulminante* o *Perra electrónica*) superpone imágenes de guerra, discursos presidenciales, animaciones sexuales y su propia figura en escena como un collage incómodo que fractura la linealidad narrativa de los medios oficiales.

La tecnología en sus obras no se subordina a una espectacularidad visual ni a la sofisticación técnica. Sus videos de baja resolución, el uso de proyecciones y la manipulación directa de imágenes se convierten en dispositivos de lo que podría llamarse una poética de la urgencia. Esta estética precaria, en lugar de debilitar su propuesta, refuerza su mensaje: la violencia es cotidiana, áspera, no se representa con filtros suaves ni herramientas de lujo. Este uso estratégicamente sucio de la tecnología digital subraya lo que Sánchez Vázquez (1965) planteaba como arte de praxis: no busca resolver ni agradar, sino intervenir críticamente sobre el imaginario colectivo. El cuerpo de la artista, amplificado y distorsionado por cámaras, micrófonos, sintetizadores de voz y videos pornográficos, se convierte en un medio simbólico de ruptura, en el que la IA o el software de edición no se usan como herramientas neutras, sino como dispositivos ideológicos puestos en evidencia.





Figura 1. Registro de show *La Fulminante Cabaret* (2014). Foto: Enrique Escorza.
Fuente: <https://revistas.um.es/reapi/article/view/284471/206571>

Sofía Crespo: simulación de la vida y sensibilidad artificial

Sofía Crespo (Argentina, 1991) trabaja en la intersección entre la inteligencia artificial y la biología, explorando cómo las máquinas pueden generar simulacros de lo orgánico. A través del uso de redes generativas (GANs), algoritmos de aprendizaje profundo y datasets biomórficos, su obra cuestiona la idea de que la IA es una herramienta objetiva, desprovista de subjetividad. La artista visual ha ganado reconocimiento internacional por su trabajo con inteligencia artificial generativa, que utiliza para producir imágenes de organismos biológicos inexistentes, pero profundamente verosímiles. En lugar de replicar el discurso tecnofetichista de la IA como superación del pensamiento humano, Crespo problematiza su potencial poético y ambiguo, ubicándolo en una zona intermedia entre lo orgánico y lo sintético.

Lo particular de su propuesta radica en que, aunque sus obras son generadas por sistemas artificiales, estas no buscan imitar fielmente la naturaleza, sino crear formas imposibles, especies imaginarias que evocan lo vivo sin serlo del todo. En proyectos como *Neural Zoo*, Crespo utiliza datasets de insectos, hongos, plantas y organismos microscópicos para entrenar algoritmos que, en lugar de reproducir imágenes del mundo, lo reinventan desde una sensibilidad alterada. La artista entrena redes neuronales para generar nuevas especies de seres híbridos: insectos con texturas de coral, reptiles de aspecto algorítmico, flores que imitan tentáculos. Sin embargo, a diferencia de la ciencia ficción fría y occidental que suele acompañar estos experimentos, Crespo incorpora una sensibilidad latinoamericana profundamente conectada con lo vegetal, lo mutante, lo animal y lo afectivo. La IA, en su trabajo, no es un sistema de control ni una simulación perfecta. Ella misma señala que:

“La IA solo puede imitar lo que ya fue hecho, pero no puede capturar la sensibilidad de un contexto”
(Crespo, 2022).

Esta frase revela una conciencia crítica sobre los límites de la tecnología y su dependencia de las bases de datos, casi todas entrenadas en contextos eurocéntricos. Crespo no busca ocultar esta limitación, sino trabajar desde la falla, explorando lo que el algoritmo no puede imitar: el delirio, la intuición, lo simbiótico, la nostalgia biológica. Así, su obra genera una estética biotecnológica que no apunta al progreso, sino al desborde: una poética algorítmica del sur, donde la inteligencia artificial no se usa como instrumento de eficiencia, sino como interfaz imaginativa. Su postura crítica se centra en un punto esencial: la IA no puede imitar el contexto, ni tampoco la sensibilidad de quien crea desde un lugar específico del mundo. “La inteligencia artificial se imita a sí misma —se alimenta de sus propios datos—, pero no imita la visión sensible de mi contexto”, afirma la artista. En este sentido, Crespo subvierte el uso de la IA como herramienta de eficiencia o réplica y la transforma en un dispositivo poético, fallido y desbordado.

Lejos del paradigma tecno-optimista o del culto a la innovación, sus obras generan una experiencia ambigua: lo que se muestra es inquietantemente familiar y radicalmente extraño al mismo tiempo. Esta sensación de extrañeza artificial remite a una forma de belleza que no obedece a los cánones del mercado ni a la funcionalidad del sistema, sino que se sitúa en el terreno de lo simbólico, lo especulativo y lo inacabado. En su práctica, la IA no opera como una máquina de verdad, sino como una fábrica de mitologías contemporáneas.



Figura 2. Registro conferencia TED 2022.

Fuente: <https://x.com/soficrespo91/status/1594750732569387009?lang=ar-x-fm>

Diego Marín: danza híbrida y ontologías de la cocreación humano-máquina

El artista escénico y pensador mexicano Diego Marín ha sido pionero en la experimentación con inteligencia artificial aplicada a la danza contemporánea, proponiendo no solo nuevas formas de movimiento escénico, sino una verdadera reformulación ontológica del proceso creativo en el arte. Su trabajo no se limita a incorporar tecnología en escena como adorno visual, sino que desarrolla métodos colaborativos en los que las máquinas participan como agentes coreográficos, capaces de dialogar con los cuerpos humanos desde sus propias condiciones materiales y lógicas operativas.

Desde un enfoque de investigación-creación, Marín ha diseñado algoritmos de IA entrenados con patrones de movimiento humano que, a su vez, generan secuencias que son interpretadas y reinterpretadas por bailarines en tiempo real. Este ida y vuelta genera un campo expandido de sentido: el bailarín responde a la máquina, y la máquina se entrena con la respuesta del bailarín. El resultado no es una simple suma de elementos, sino un cuerpo híbrido, performativo y emergente. Lo más significativo de su propuesta es que no parte de una fantasía transhumanista, sino de un pensamiento encarnado, situado en la realidad latinoamericana. Marín no niega las asimetrías tecnológicas ni las brechas estructurales que existen entre los centros de producción digital del norte global y el contexto latinoamericano. Al contrario: las pone en el centro de su práctica. Su trabajo plantea preguntas clave como: ¿puede una máquina entrenada con datos coloniales ser realmente cocreadora?

Lejos de ver la IA como una herramienta universal, Marín la convierte en un otro con el que se negocia desde la desigualdad, pero también desde la imaginación. En sus procesos, la programación creativa no busca eficiencia, sino alteridad coreográfica: los errores, los glitches, los desplazamientos semánticos del algoritmo se incorporan como materiales expresivos. Esta forma de danza no responde a cánones de limpieza ni de virtuosismo técnico; se manifiesta como un campo de tensiones éticas, políticas y sensoriales.

Su obra, en este sentido, no solo aporta una estética novedosa, sino una filosofía práctica de la cocreación, que exige repensar qué entendemos por autoría, agencia y corporalidad en tiempos de la inteligencia artificial. Desde el sur global, y particularmente desde México, Marín demuestra que la experimentación tecnológica en el arte no necesita reproducir modelos eurocéntricos: puede desbordarlos, resignificarlos y reconstruir la noción misma de lo humano desde un cuerpo que baila en código, pero también en contexto.



Figura 3. Registro del performance *Dancing Embryo*, primera colaboración humano-IA en 2022.
Fuente: <https://vimeo.com/1013601815>

La revisión de las prácticas artísticas de Nadia Granados, Sofía Crespo y Diego Marín permite visibilizar cómo los lenguajes digitales y las tecnologías emergentes pueden ser apropiados desde una lógica intuitiva, situada y no normativa, profundamente vinculada a las condiciones históricas, sociales y culturales de América Latina. Estos artistas no reproducen los modelos funcionales globales de la tecnología, sino que los desvían, trastocan y resignifican para producir sentidos propios, muchas veces incómodos para los discursos hegemónicos. Lejos de aspirar a una tecnicidad neutral o universal, sus obras revelan formas de conocimiento corporal, afectivo y simbólico que emergen desde la fractura, la carencia o el exceso, activando discursos críticos que cuestionan las relaciones entre poder, representación y subjetividad. Así, sus prácticas dan cuenta de una estética latinoamericana en el arte digital contemporáneo que no solo explora la técnica, sino que la problematiza y la reinventa, abriendo paso a nuevas ontologías del arte, del cuerpo y del pensamiento desde el sur.

III. Reflexión final: la ruptura como campo simbólico situado

A lo largo de este artículo se ha trazado una ruta crítica para comprender el arte digital en América Latina desde una perspectiva humanista y decolonizadora, centrada en las formas no normativas de apropiación tecnológica. Esta mirada no intenta identificar un canon alternativo o construir un modelo latinoamericano homogéneo de arte digital, sino visibilizar las rupturas que articulan el campo artístico contemporáneo cuando se intersecan la desigualdad tecnológica, la potencia simbólica y la imaginación radical.

La noción de ruptura ha operado aquí como eje articulador, no como fragmentación sin sentido, sino como una tensión constitutiva entre dos formas históricas y políticas de concebir el arte: por un lado, el arte como producto, reproducible, vendible, optimizado para los estándares funcionales y comerciales del mercado global; por otro, el arte como proceso, abierto, simbólico, inacabado y profundamente vinculado a la experiencia subjetiva, social y territorial. Esta tensión no debe resolverse en favor de uno u otro polo, sino comprenderse como un espacio conflictivo y fértil donde emergen formas nuevas de creación, recepción y reflexión artística.

En este contexto, el pensamiento de Néstor García Canclini resulta clave para interpretar las dinámicas de estas prácticas. Desde su noción de hibridación cultural, Canclini plantea que las expresiones artísticas latinoamericanas no son meras reacciones periféricas a las vanguardias del norte global, sino procesos de reconfiguración crítica, donde la tecnología, la tradición, el mercado y lo simbólico entran en fricción constante (García Canclini, 1990). En el arte digital, esta hibridación no ocurre únicamente a nivel formal o técnico, sino a nivel epistemológico y político: el artista latinoamericano no adopta la tecnología tal como ha sido pensada por el mundo desarrollado, sino que la interpreta, la traduce y la subvierte desde su contexto, su precariedad y su deseo.

Esta perspectiva permite entender que el arte digital en América Latina no busca alinearse con una idea universalista del progreso tecnocultural, sino que se construye como campo simbólico situado, donde la experimentación con inteligencia artificial, realidad virtual o programación creativa no es un fin en sí mismo, sino una estrategia para repensar lo humano, lo sensible y lo colectivo. Desde este enfoque, las prácticas que hemos analizado no se inscriben en la lógica de innovación por la innovación, sino en la necesidad de habitar el presente con herramientas propias, aunque imperfectas e incompletas, pero profundamente expresivas y críticas.

Así, el arte digital latinoamericano emerge como un espacio donde se ensayan otras formas de imaginar el mundo, otros modos de producir subjetividad y otras maneras de resistir. La ruptura entre producto y proceso no es una grieta que deba cerrarse, sino una fisura por la que se cuele lo inesperado, lo no programado, lo simbólicamente fértil. En esa fisura habita el arte que no busca obedecer, sino comprender, conmover y transformar.

Referencias

- Banco Mundial. (2025). *América Latina y el Caribe deben repensar sus estrategias económicas en medio de la incertidumbre global*. <https://www.bancomundial.org/es/news/press-release/2025/04/23/latin-america-and-the-caribbean-must-rethink-economic-strategies-amid-global-uncertainty> World Bank
- Cassirer, E. (1998). *Filosofía de las formas simbólicas* (Vols. I-III). Fondo de Cultura Económica.
- Cassirer, E. (1942). The concept of symbolic form in the development of contemporary philosophy. *The Journal of Philosophy*, 39(21), 597–600. <https://doi.org/10.2307/2017845>
- Cassirer, E. (1944). *El mito del Estado*. Fondo de Cultura Económica.
- Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL). (2023). *Conectividad en América Latina: Brechas y desafíos*. Comisión Económica para América Latina y el Caribe.
- Colectivo Traficantes de Sueños. (2023). *Tecnologías para imaginar lo común*. Editorial Autonomía.
- Crespo, S. (2022). *Neural Zoo* [obra digital]. <https://sofiacrespo.com/>
- El País. (2025). *Ciencia e innovación, la asignatura pendiente*. <https://elpais.com/mexico/opinion/2025-02-17/ciencia-e-innovacion-la-asignatura-pendiente.html> El País



- García-Canclini, N. (1990). *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Grijalbo.
- Granados, N. (2020). *Perra electrónica* [performance]. <https://nadia-granados.com/>
- Moreno, D. (2021). *Narrativas digitales desde el sur*. Universidad Nacional de Colombia.
- Rey, H. (2021). *Arte, cuerpo y violencia: tecnologías del deseo en América Latina*. Tinta Limón.
- Sánchez Vázquez, A. (1965). *Las ideas estéticas de Marx*. Grijalbo.
- Sánchez Vázquez, A. (1977). *Estética y marxismo*. Grijalbo.
- Sánchez Vázquez, A. (1980). *Filosofía de la praxis*. Grijalbo.
- Sánchez Vázquez, A. (1992). *Filosofía de la praxis*. Ediciones Era.
- Sánchez Vázquez, A. (2003). *Arte y praxis*. En *Obras escogidas (Vol. I, pp. 297–312)*. FCE / UNAM.
- Sierra, A. (2023). *Latinoamérica en el nuevo orden mundial 2025–2035*. SM Digital.
<https://smdigital.com.co/articulo/latinoamerica-en-el-nuevo-orden-mundial/SM-Digital>
- UNESCO. (2023). *Planeamiento educativo y tecnologías digitales en América Latina*.
https://unesdoc.unesco.org/ark:/3A/48223/pf0000386964_spa UNESCO Documents
- Valencia, S. (2019). *La máquina sensible: arte y subjetividad en tiempos algorítmicos*. Ediciones Uniandes.
- World Intellectual Property Organization (WIPO). (2024). *Global Innovation Index 2024*.
https://www.wipo.int/global_innovation_index/en/2024/EI-Pais
- Yeregui, M. (2020). *Estéticas de la desobediencia tecnológica*. Editorial CCEBA.

