



Imágenes en la cultura visual desde la difracción de la realidad

Celia Guadalupe Morales González
(Coordinadora)



Universidad Autónoma
del Estado de México



Universidad Autónoma del Estado de México

Doctor en Ciencias e Ingeniería Ambientales

Carlos Eduardo Barrera Díaz

Rector

Doctora en Ciencias de la Educación

Yolanda Eugenia Ballesteros Senties

Secretaría de Docencia

Doctora en Ciencias Sociales

Martha Patricia Zarza Delgado

Secretaría de Investigación y Estudios Avanzados

Doctor en Ciencias del Agua

Francisco Zepeda Mondragón

Secretario de Extensión y Vinculación

Doctora en Humanidades

María de las Mercedes Portilla Luja

Secretaría de Difusión Cultural

Doctor en Ciencias de la Educación

Marco Aurelio Cienfuegos Terrón

Secretario de Rectoría

Doctora en Ciencias Económico Administrativas

Eréndira Fierro Moreno

Secretaría de Administración

Doctor en Educación

Octavio Crisóforo Bernal Ramos

Secretario de Finanzas

Doctor en Ciencias Computacionales

José Raymundo Marcial Romero

Secretario de Planeación y Desarrollo Institucional

Doctora en Derecho

Luz María Consuelo Jaimes Legorreta

Abogada General

Doctor en Ciencias Sociales

Luis Raúl Ortíz Ramírez

Secretario Técnico de la Rectoría

Licenciada en Comunicación

Ginarely Valencia Alcántara

Directora General de Comunicación Universitaria

Doctora en Ciencias de la Educación

Sandra Chávez Marín

Directora General de Centros Universitarios y
Unidades Académicas Profesionales

**Imágenes en la cultura visual
desde la difracción de la realidad**

DIRECCIÓN DE PUBLICACIONES UNIVERSITARIAS
Editorial de la Universidad Autónoma del Estado de México

Doctor en Ciencias e Ingeniería Ambientales
Carlos Eduardo Barrera Díaz
Rector

Doctora en Humanidades
María de las Mercedes Portilla Luja
Secretaria de Difusión Cultural

Doctor en Administración
Jorge Eduardo Robles Alvarez
Director de Publicaciones Universitarias

FACULTAD DE ARTES

Doctora en Arte
Angélica Marengla León Álvarez
Directora

Maestra en Estudios Visuales
Ana Lilia Cruz Pais
Subdirectora Académica

Maestra en Administración
Alhelí Vázquez Enríquez
Subdirectora Administrativa

Imágenes en la cultura visual desde la difracción de la realidad

Celia Guadalupe Morales González
(Coordinadora)



Este libro fue positivamente dictaminado con el aval de dos revisores externos,
conforme al Reglamento de la Función Editorial de la UAEM.

Primera edición, octubre 2021

Imágenes en la cultura visual desde la difracción de la realidad

Celia Guadalupe Morales González (Coordinadora)

Universidad Autónoma del Estado de México
Av. Instituto Literario 100 Ote.
Toluca, Estado de México
C.P. 50000
Tel: (52) 722 481 18 00
<http://www.uaemex.mx>



Esta obra está sujeta a una licencia *Creative Commons* Atribución-No Comercial-Sin Derivadas 4.0 Internacional. Los usuarios pueden descargar esta publicación y compartirla con otros, pero no están autorizados a modificar su contenido de ninguna manera ni a utilizarlo para fines comerciales. Disponible para su descarga en acceso abierto en: <http://ri.uaemex.mx>

ISBN: 978-607-633-372-3

Hecho en México

Editor responsable: Jorge Eduardo Robles Álvarez
Coordinación editorial: Maira Yuritzi Becerril Tinoco
Corrección de estilo: Manuel Encastin Cruz
Diseño y formación: Mary Carmen Zepeda Moreno
Diseño de portada: Mary Carmen Zepeda Moreno



ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	8
DISCURSO INAUGURAL.....	12

CAPÍTULO I. PENSAMIENTO EN LA IMAGEN Y MEDIACIONES SOCIALES

EL PREMIO NOBEL Y UNA PINZA EN EL TIEMPO. NUEVAS VISUALIDADES DEL ESPACIO-TIEMPO	
Nelly Lomelí Torres.....	21
MIRADA SIN ORILLAS	
Jesús Edgar Enríquez Mayoral	49
PLATAFORMAS DE EMPAREJAMIENTO: ELEMENTOS LÚDICOS DE LA CULTURA CONTEMPORÁNEA. UN ACERCAMIENTO AL JUEGO DESDE EL CONFINAMIENTO	
Cecilia Valentina Quiroz Ramírez.....	67

CAPÍTULO II. ESTÉTICA VISUAL APLICADA

ANATOMÍA DE UN CUERPO ESCRITURAL	
Enrique Romero Cruz	89

EL CUERPO DE LA PROSTITUTA: UN ACERCAMIENTO HISTÓRICO DE LA REPRESENTACIÓN DEL CUERPO	
Dayanira Fernanda Reyes Hernández.....	111

TIEMPO VIVIDO. LA LÍNEA DE VIDA QUE LLEVA A LA CICATRIZ	
Rosalba Ceballos Bello	131

CAPÍTULO III. PRODUCCIÓN VISUAL APLICADA

ARTEFACTO Y MEMORIA, ANTÍDOTOS CONTRA LA EVANESCENCIA DIGITAL	
Mary Carmen Zepeda Moreno	153

EL MEDIO DE LOS MEDIOS. EL OBJETO HÍBRIDO ESCULTÓRICO QUE SE GENERA A TRAVÉS DE LA EXPANSIÓN TECNOLÓGICA	
Emmanuel López Flores.....	175

NECROIMAGINARIOS: PRODUCCIÓN DE IMÁGENES DESDE DENTRO Y FUERA DEL TERRITORIO DEL NARCO	
Mónica Martínez Pérez	195

¿CÓMO LUCE UN ARTE ISLÁMICO CON HERENCIA MAYA?	
Jonathan Israel Primero González	217

SEMBLANZAS.....	243
-----------------	-----

INTRODUCCIÓN

Celia Guadalupe Morales González

Imágenes en la cultura visual desde la difracción de la realidad es un proyecto que presenta distintas miradas críticas para aproximarse hacia la comprensión de la visualidad contemporánea y su complejidad, en donde se han compilado resultados de diversas investigaciones realizadas por jóvenes investigadores e investigadoras cuyo principal objetivo es contribuir al proceso de consolidación de la epistemología de la visualidad contemporánea desde distintos enfoques disciplinarios.

Los temas se enmarcan en cada una de las líneas de generación y aplicación del conocimiento del programa de la Maestría en Estudios Visuales que se imparte en la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma del Estado de México: pensamiento en la imagen y mediaciones sociales, estética visual aplicada y producción visual aplicada.

Los distintos lugares en donde se sitúan los fenómenos permiten problematizar la complejidad de un conocimiento expandido sobre la construcción visual de la sociedad y la cultura, aplicando, confrontando y dialogando con diversos enfoques teóricos y conceptuales que parten de una reflexión crítica.

Las metodologías y la aplicación del método apuntan al análisis y reflexión sobre la visualidad para ampliar la mirada, cuestionar la

realidad, los modos de ver y el pensar sobre la cotidianidad y los acontecimientos sociales.

En el primer capítulo se plantea la relevancia de generar nuevas visualidades del tiempo en el imaginario social ante las implicaciones de una realidad estable, objetiva y determinada con un espacio y tiempo absolutos que propone la física clásica y la realidad empírica, indeterminada y potencial en un espacio-tiempo relativo, y en donde el principal aporte establece la relación de la ciencia con los Estudios Visuales, con “El premio novel una pinza en el tiempo. ‘Nuevas visualidades del espacio-tiempo’”; en la misma línea se cuestiona la construcción de la mirada como una extensión sensible del pensamiento para configurar la realidad desde la que se abstrae el mundo en los acontecimientos, con un escrutinio filosófico, político, cultural y estético, para poner en duda las características de verdad que existen en los discursos visuales, con “Mirada sin orillas”; asimismo se hace presente el cuestionamiento en los medios digitales sobre las “Plataformas de emparejamiento: elementos lúdicos de la cultura contemporánea. Un acercamiento al juego desde el confinamiento.” Este planteamiento expone las implicaciones del consumo cultural a partir de la estrecha relación de los sujetos con los dispositivos móviles en la época actual, mediante una crítica sobre el funcionamiento de las plataformas de emparejamiento como actividades lúdicas y la configuración de la cultura digital.

En el segundo capítulo se presenta una crítica a la escritura como *logos* y en donde se pone al cuerpo como medida de conocimiento, librando las barreras dualistas de pensamiento y cuerpo, empleando herramientas como el psicoanálisis desde las perspectivas de lo real, lo simbólico y lo imaginario relacionándolos con ejemplos del género literario, con la “Anatomía de un cuerpo escritural”; del mismo modo, es interesante el análisis histórico de la imagen del cuerpo de la mujer y la feminidad, como elementos de representación del fenómeno de la prostitución, dando muestra de la difuminación de la imagen del cuerpo, partiendo de su literalidad, hasta llegar a su alegoría, en donde “El cuerpo de la prostituta se hace visible al

realizar un acercamiento histórico de la representación del cuerpo”; complementando con la idea acerca del cómo al paso del tiempo el cuerpo va guardando las experiencias de vida en una memoria que registra huellas que se hacen visibles en la piel y en su materialidad física, en donde el sujeto las manifiesta en forma de afecciones, configurando su propia dimensión simbólica a través de una vida relatada, en “Tiempo vivido ‘La línea de vida que lleva a la cicatriz’”.

Finalmente, el tercer capítulo expone que las redes sociales se han convertido en el resguardo de la memoria, alejando a los sujetos de la comunidad a la que pertenecen; propone la producción de un artefacto contenedor de la memoria que pone en evidencia los elementos del olvido social frente a los nuevos modos tecnológicos de comunicación, empleando imágenes extraídas de redes sociales como estrategias frente la evanescencia de los recuerdos en la sociedad contemporánea en el “Artefacto y memoria, antídotos contra la evanescencia digital”. Es notorio que la producción artística se ha transformado a través de los medios digitales y como el *software* ayuda a generar objetos híbridos que distan de poder clasificarse dentro del concepto tradicional, planteamiento que desde, “El medio de los medios”, en donde se presenta el objeto híbrido escultórico que se genera a través de la expansión tecnológica. Por otra parte, “Necroimaginarios: producción de imágenes desde dentro y fuera del territorio del narco” presenta cómo se ha configurado el régimen escópico y la modificación de los imaginarios sociales respecto al narco dentro y fuera del territorio, representadas mediante una producción y compilación de imágenes; finalmente, “¿Cómo luce un arte islámico con herencia Maya?” aborda cómo se ha construido el imaginario religioso de San Cristóbal de las Casas región de Chiapas, en donde existen cuatro comunidades musulmanas con sede en la Mezquita Imam Malik, propone realizar una construcción de narrativas imaginales de un modo deliberado, al brindar cámaras fotográficas a alumnos de la madraza y tener un acercamiento espontáneo al *ambiente* de este grupo, para socializar el *adab* del Islam en tierras mayas.

En conclusión, sin lugar a duda el escudriñamiento de los fenómenos en la construcción visual de la sociedad permite transitar por la senda en donde el pensamiento ha colocado en el centro de sus modos, singulares formas de generar conocimiento y lograr su apropiación en el terreno de los estudios visuales.

DISCURSO INAUGURAL

La función convencional de un libro se entiende como la posibilidad de compartir conocimiento, la función de las universidades, o la educación en general, podríamos pensarla como la acción de producir conocimiento. Sin embargo, resulta raro que tanto los libros como las universidades nos preguntemos por la naturaleza, las condiciones y los criterios de aquello que tan despreocupadamente llamamos conocimiento.

Podríamos creer que conocimiento es aquello que nuestra mente produce al indagar sobre la naturaleza, las condiciones y circunstancias del mundo, que al descubrir estas características será posible anticipar los comportamientos futuros; de este modo, el conocimiento nos brindará la posibilidad de controlar e incluso con suerte transformar la realidad de nuestro contexto.

Esa idea quizá sea la más repetida en torno al conocimiento, pero al reflexionar un poco sobre ella nos percatamos que no resiste la crítica. Eso que con descuido nombramos mente y que inferimos que es capaz de indagar en el mundo, resulta una función humana que opera a partir de conceptos heredados dentro de la cultura, nos brinda una comprensión de lo que suponemos independiente de nosotros, pero de ningún modo accedemos a una certeza sobre las condiciones “naturales” de lo estudiado, ¿qué tanto de aquello que comprendo es el mundo y qué tanto ese mundo son las ideas que construyo de él? Esta pregunta nunca queda contestada totalmente, de algún modo es una instancia indecidible, diría Maturana.

Por lo tanto, no tengo certeza sobre las fronteras de mi comprensión, ni las de aquello que llamo mundo, de modo que no sé, si mi conocimiento opera sobre mi propia comprensión o sobre lo que asumo fuera de ella. No habría modo de anticipar entonces comportamientos pues éstos podrían ser los míos, ni transformar realidades estudiadas pues tampoco hay certeza si son independientes de mí o soy yo mismo en transformación. Incluso esa idea simple de conocimiento ni siquiera contempla el problema de distinguir una idea de espacio que presupone un adentro [mente] y un afuera [mundo] que implicaría la posibilidad de que a diferencia de un adentro y afuera lo que aconteciera fuera una realidad sin límites con base en continuidades, como ya lo proponía Poincaré con su matemática topológica.

Quizá por ello es que desde hace más de cincuenta años venimos escuchando alternativas epistémicas que intentan incorporar estos elementos críticos a la idea de conocimiento. Desde los recientes conceptos como el del Conocimiento Situado de Donna Haraway, hasta la Epistemología Semiótica de Ch. S. Peirce, pasando por el Constructivismo Radical de Heinz Von Foerster, la Ontología del Devenir de Deleuze y Guattari, la Lógica Sistemática de Ludwig Von Bertalanfy o el Conocimiento Complejo de Edgar Morin.

Todos ellos a manera de resumen coincidirían en lo que nos plantea Pablo Fernández Christlieb en su texto *La Psicología colectiva un fin de siglo más tarde*. Christlieb afirma que el conocimiento no opera para indagar la realidad sino que, es el conocimiento lo que crea la realidad. Para muchos esto se escucha como un sinsentido, pero a través de una pequeña reflexión resulta perfectamente lógico.

A estas alturas quizá alguien se pregunte qué es lo que tienen que ver estos delirios epistemológicos con presentar un hecho tan celebratorio como es la realización y producción de un libro construido por textos de estudiantes de maestría frente a su egreso inminente. Bajo mi consideración es de suma importancia que este jubiloso acontecimiento para el programa de Maestría en Estudios Visuales de la Universidad Autónoma del Estado de México sea la

oportunidad de que en conjunto nos preguntemos por aquello que parece ser la razón de ser de la academia: el conocimiento.

Estos colegas a punto de su egreso se equipan de armaduras epistémicas y someten al contexto ecológico de las ideas sus propios constructos quizá con la esperanza que, en esa ecología de los conceptos, sus propuestas sobrevivan e incluso alcancen larga vida. Por qué algunos conocimientos adquieren significancia inmediata dentro de la cultura, por qué otros resultan ignorados y algunos más requieren más tiempo para ser aquilatados. Creo que es probable crear respuestas si nos preguntamos comprometidamente sobre el conocimiento. Lo que intentaré será aportar algunas notas sobre lo que hoy es posible entender acerca del saber y tal vez con ello reconfigurar nuestro quehacer educativo y epistémico.

EL CONOCIMIENTO COMO HECHO COLECTIVO

Una primera reflexión a propósito de la publicación de un libro, como es el caso que nos convoca, es con referencia a una característica del conocimiento acerca de su naturaleza social. El saber es un fenómeno comunitario de modo que no es algo que alguien transmita a otro, sino que en grupo se discierne, se discute, se somete a crítica, se compara, se experimenta, pero todo ello siempre en comunidad, constantemente en disenso. Un programa académico como la Maestría en Estudios Visuales se integra de forma igualitaria más allá de una ideología democrática por una necesidad epistémica por todos los integrantes de su comunidad, por supuesto alumnos y profesores que en comunión construyen un saber que arroje sentido de realidad alrededor de una experiencia en común. De modo que no hay un conocimiento más valioso que otro, sino que al compartirse se expone de forma sistemática a la discusión por la comunidad las comprensiones alcanzadas.

De ningún modo la verdad es un problema para el conocimiento, no es posible la construcción de éste desde una posición de certeza,

la incertidumbre es el elemento que mantiene viva la organización de todo conocimiento nuevo. Los desplazamientos creados bajo la investigación nunca se piensan como verdaderos, sino que simplemente una vez revisados y organizados con rigor epistémico se presentan ante diversas comunidades para ser discutidos, es un grave error creer que la ciencia es una institución que produce respuestas verdaderas, como lo señala claramente Carlo Rovelli en su texto *La realidad no es lo que parece*. La historia de la ciencia es la constante expansión de sentidos sobre lo real, sentidos que en distintos momentos históricos adquieren mayor consenso o bien lo pierden, pero nunca se abandonan del todo ni tampoco nunca resultan válidos por siempre.

Al ser un evento colectivo, el saber está sujeto como todo lo humano a sesgos de diversos tipos: ideológicos, culturales, económicos, afectivos. Por ello es complejo determinar cómo los distintos momentos históricos favorecen una tendencia dentro del conocimiento, el físico Lee Smolin, nos relata en su libro *Las dudas de la física en el siglo XXI* uno de estos procesos tendenciosos en la física alrededor de la moda que suscitó en su momento la “Teoría de Cuerdas” en la física de partículas, Roger Penrose el científico que anticipó de forma teórica la existencia de los hoyos negros en el universo, también ha abordado este problema de cómo la ciencia y el conocimiento en general no están exentos de soslayos, su libro *Moda, Fe y fantasía, en la nueva física del universo* ilustra bien este fenómeno.

Por ello la verdad no es asunto de la ciencia, quizá todavía lo sea para la religión, pero la ciencia se constituye como la institución que propone de formas argumentadas posibles comprensiones que sirvan de herramientas para crear realidad. El conocimiento generado dentro de una comunidad espreciado en la medida que se produce en una suerte de comunión epistemológica.

Los textos presentados en el libro que hoy nos reúne responden a ese espíritu, quizá en muchos de ellos se distinga una tendencia a la certeza, sin embargo, más que eso lo que expresan es una convicción

apoyada en un esfuerzo indagatorio, pero como todo investigador siempre se reconoce que las certezas son sensaciones provisionales a la espera de una propuesta más armada.

EL CONOCIMIENTO NO ESTUDIA LA REALIDAD, LA CREA

Quizá esta afirmación produzca reacciones encontradas, pero sin ella no habría posible creación de comprensiones nuevas. Desde muchas posturas es posible afirmar este hecho, para empezar, se requiere ampliar la idea de conocimiento. Es posible que creamos que sólo la ciencia o bien la academia son las instituciones que detentan el atributo del conocimiento sin embargo esa creencia implicaría una mirada reductiva de éste, sería eliminar de un golpe toda la cultura humana y no entender que a partir de múltiples estrategias los humanos construimos nuestro contexto, habría entonces diversas estrategias de existir, todas ellas serían conocimiento.

Con razón alguien podría objetar que, si una visión tan general contempla que todo es conocimiento, éste, ya no sirve como un concepto que nos permita distinguir una realidad diferenciada por ello, tendríamos que responder ¿qué no sería conocimiento? dentro de la gama de las funciones humanas. Un mejor planteamiento ante ese problema creo que podría ser preguntarse por la diversidad de conocimientos posibles ya que, el sólo hecho de existir implica que ello es resultado de un conocimiento es decir de un proceso de relación entre múltiples factores, me atrevo a afirmar que conocer es relacionar, toda emergencia es producto de un proceso de interacciones, muy a la manera en que Edgar Morin lo expone al hablar de la física en su primer libro del Método *La naturaleza de la naturaleza* esa natura es producto de una sucesión de interacciones o bien relaciones.

Conocimiento sería entonces la diversidad de formas en que esos vínculos acontecen. Me importa destacar aquí las correspondencias que resultan significativas dentro de la concepción que al

interior del programa de Maestría en Estudios Visuales nos han parecido destacadas como comunidad. Sugiero que estas formas de conocimiento podrían categorizarse en tres grandes mecanismos: un conocimiento que podríamos llamar incorporado; otro que ubicaríamos como psíquico; finalmente, un tercero que entenderíamos como reflexivo.

El conocimiento incorporado se refiere al cuerpo, toda la herencia genética que hemos heredado a través de nuestra historia genética, un conocimiento que se deposita en la información de los genes que recibimos al nacer, tiene una condición latente y sólo se expresa ante la combinación de condiciones fenoménicas específicas, es posible pensar que esta forma de conocimiento implica una relación fundamental de diversos factores que favorecen nuestra emergencia como sujetos biológicos.

El conocimiento psíquico implicaría cómo a través de factores singulares se constituye una estructura mental con base en una constante relación multifactorial, sin duda aquí mi referencia es el planteamiento freudiano de inconsciente lo que incluye como conocimiento una gran cantidad de estrategias de relación que no aparecen a la consciencia. Se podría argumentar que sin consciencia no hay conocimiento sin embargo, la noción de inconsciente así mismo como la de información genética son susceptibles de acontecer bajo circunstancias específicas a la consciencia y producir comprensión de ambos, pero sobre todo resaltando la función del conocimiento como instrumento de creación de realidad ambos resultan trascendentes para ese cometido.

El conocimiento reflexivo es aquel que parece más evidente pues ocurre en planos de consciencia, es decir, que es transparente al pensamiento y podemos enunciarlo, compartirlo, expresarlo, da lugar a la institucionalización de éste por medio de organismos sociales y culturales como la academia, la ciencia, la tecnología; su medio es fundamentalmente el lenguaje y como las variantes anteriores, crea realidad. El único problema es llegar a confundirnos y asumir que esta forma de saber fuera la única válida o legítima.

Conocer es una función humana que constituye la estrategia con la que creamos mundo, en términos de Cornelius Castoriadis es una función instituyente que, por supuesto crea instituciones, pero nunca habría que reducir lo instituyente a lo institucional, asunto que aborda en su texto *La institución imaginaria de la sociedad*.

El libro que ahora leen, intenta reflejar cómo en un trabajo de investigación confluyen de maneras más o menos evidentes estos tres planos de la comprensión del conocimiento, los trabajos de estos colegas han sido trabajados de modo que se arroje luz sobre aspectos situados como su condición de sujetos tanto biológicos como psíquicos así como la construcción de documentos académicos que satisfagan el rigor de exponer una propuesta a la comunidad del conocimiento para su discusión e intercambio, nunca como certeza de verdad.

Janitzio Alatríste Tobilla

Junio 2021.

CAPÍTULO 1

Pensamiento en la imagen y mediaciones sociales

EL PREMIO NOBEL Y UNA PINZA EN EL TIEMPO. NUEVAS VISUALIDADES DEL ESPACIO-TIEMPO

THE NOBEL PRIZE AND A TWEEZER IN TIME.
NEW SPACE-TIME VISUALITIES

Nelly Lomelí Torres

RESUMEN

En este texto se plantea la relevancia de generar nuevas visualidades del tiempo en el imaginario social ante las implicaciones de una realidad estable, objetiva y determinada con un espacio y tiempo absolutos que propone la física clásica y la realidad empírica, indeterminada y potencial en un espacio-tiempo relativo que propone la física teórica, que si bien, ya se ha planteado por otras vías de conocimiento no ortodoxo, como la metafísica, hoy la ciencia lo confirma. También se analiza el papel de la imagen en este proceso, teniendo en cuenta la colaboración que han tenido en algunas producciones el cine y la ciencia.

PALABRAS CLAVE: Estudios Visuales, Física Teórica, Cinematografía, imaginario social, tiempo-espacio

ABSTRACT

This article raises the relevance of generating new visualities of time in the social imaginary in the face of the implications of a stable, objective and determined reality with an absolute space and time proposed by classical physics and empirical, indeterminate and potential reality in a relative space-time proposed by theoretical physics, which, while, has already been raised by other avenues of

non-Orthodox knowledge, like metaphysics, today science confirms. And the role of image in this process, taking into account the collaboration that film and science have had in some productions.

KEYWORDS: Visual Studies, Theoretical Physics, Cinematography, Social Imaginary, Time-Space

La primera película que vi donde se mostraba un no tiempo-no espacio fue *La historia sin fin* (1984) —película inspirada en el maravilloso libro *La historia interminable* de Michael Ende—, en la que metaforizan la pérdida del ser amado, en este caso la madre de Bastián, el protagonista, con “la nada” [Imagen 1], que amenaza con terminar con el Reino de Fantasía desapareciendo todo lo que encuentra a su paso. Y ¿qué es “la nada”? Atreyu, el joven héroe de la historia le pregunta a Gmork en su encuentro, a lo que éste le responde: “La nada es ese vacío que queda, la desolación que destruye a este mundo y mi encomienda es ayudar a la nada”. En esta película, “la nada” es representada como espacio vacío. “La nada” puede incluso con pilares de la realidad tan importantes como el tiempo y el espacio. Al ver esto, me preguntaba si era posible un mundo así, sin tiempo ni espacio. ¿Cómo podría ser un mundo así?, ¿a dónde se iría todo?, ¿cómo podría detenerse el tiempo?

Kant (2009), se refiere al tiempo y al espacio como condiciones necesarias de la percepción sensoria, pero no inherentes a las cosas, surgen en nuestra mente a fin de poder representarnos lo que estamos percibiendo. Así, el tiempo y el espacio serían “intuiciones puras”, formas puras de la sensibilidad que se hallan *a priori* en el espíritu sin la necesidad de improntas que la realidad genere, es decir, anteriores a toda experiencia posible. Recordemos que estos planteamientos de Kant consideran al tiempo y al espacio absolutos e independientes el uno del otro, tal como la física Newtoniana y la geometría euclidiana los consideran (Kant, 2009: XXVI-XXIX). Lo que más me sorprendió de esto, fue pensar que el tiempo y el espacio no fueran inherentes a esa realidad externa a nosotros.

Imagen 1. *La historia sin fin.* Bastián al empezar a leer el libro de Neue Constantin Film Bavaria Studios Westdeutscher Rundfunk (WDR)



Fuente: <https://www.jotdown.es/wp-content/uploads/2013/10/BASTIAN.jpg>

Si aparentemente todo está organizado en tiempo y espacio, de forma clara y sin incongruencias. ¿O no?

La película de ciencia ficción *Contact* (Contacto) de 1997, dirigida por Robert Zemeckis, adaptación de la novela del mismo nombre escrita por Carl Sagan, cierra con un enigma irresoluble en cuanto al tiempo: la Dra. Eleanor A. Arroway, protagonista de la historia, científica del proyecto SETI (*Search for Extra Terrestrial Intelligence*) tras recibir una supuesta señal de vida extraterrestre, es elegida para establecer el “contacto” con dichos seres. Arroway vive una experiencia muy cercana a lo onírico y lo fantasioso, en la que viaja por varios agujeros de gusano y establece contacto con “algo”. Esta otra inteligencia toma la imagen del padre de Arroway y la escena de

un espacio familiar para establecer el contacto, al interactuar le dice: “el primer paso de la humanidad en el conocimiento de especies de otros planetas” [Imagen 2]. Curiosamente, cuando ella regresa, se despierta en la base de despegue, para darse cuenta confundida, de que al parecer nunca salió de la base, los espectadores solo vieron caer la nave en la que viajaba a través de los anillos de seguridad. Ella insiste en que sí realizó el viaje y que duró aproximadamente 18 horas, sin embargo, su sistema de grabación y registro, solo cuenta con imágenes de estática. Las sospechas de fraude empiezan a surgir entre los involucrados, pero ella no puede retirar su testimonio. Al final de la película, en una conversación privada Kits, el asesor de seguridad y Rachel Constantine, jefa de Gabinete de la Casa Blanca, conversan sobre que, aunque la cámara de Arroway solo grabó estática, grabó 18 horas.

Imagen 2. *Contact*. Dra. Arroway al establecer contacto con la supuesta inteligencia extraterrestre. Warner Bros.



Fuente: <http://elcinesegunfv.blogspot.com/2011/05/el-padre-muerto-contact-de-robert.html>

mantuvo comunicación con el físico Kip Thorne en un intercambio sobre viajes en el tiempo a través de agujeros de gusano para darle sustento teórico a la historia. Al ver esta película, mis dudas se vuelven a presentar, ¿cómo funciona el tiempo?, ¿puede el tiempo cambiar su discurrir, dependiendo de en qué parte del universo te encuentres?, ¿los agujeros de gusano existen?, ¿qué es el tiempo?

Sin embargo, estas preguntas no solo no son nuevas, sino que además han tenido muchas respuestas, importantes respuestas, hipótesis y teorizaciones que cambian por completo el *status quo* que la hegemonía de la física clásica Newtoniana había mantenido aproximadamente por dos siglos en la ciencia, y que en nuestras escuelas sigue manteniendo al día de hoy.

A partir de cuatro conceptos establecemos nuestro conocimiento del mundo: energía, materia, espacio y tiempo. Estos son los elementos que conforman el escenario donde se desarrolla nuestra experiencia de vida. A través de un conocimiento empírico, lo que hemos aprendido en la escuela y cómo se manejan en el grupo familiar y social en el que nos desenvolvemos, los podemos definir y con mayor o menor destreza nos manejamos en ellos. Colectivamente hemos aceptado cómo se ve y cómo funciona dicho escenario como “el principio de realidad”, el cual actúa independientemente de nuestras dinámicas particulares, de nuestros deseos o frustraciones, sueños y obligaciones.

Así, hemos generado un imaginario que prácticamente consiste en un sistema de coordenadas en el cual nos movemos, donde hay objetos con determinadas características según las condiciones en que se encuentren y al paso del tiempo les van sucediendo cambios, además de sucesos que van ligados al tiempo indefectiblemente a fin de que puedan ocurrir, como la danza, viajar o ganar una carrera. En este escenario vamos proyectando metas y objetivos que esperamos cumplir antes que el tiempo, nuestro tiempo individual se detenga. Del funcionamiento de dicho escenario, se desprenden certezas de cada elemento que lo conforma: la materia es presencia; nuestro cuerpo es materia; el auto, la casa, la ropa son materia. Hablamos de materializar proyectos o de que los pensamientos no importan mientras no se materialicen. Medimos sucesos en función de la conservación, destrucción o transformación de la materia. La energía es potencia, mueve al mundo, mueve ciudades, nos permite viajar, comunicarnos o tener calor; un cuerpo sin energía es un cuerpo sin vida. Producir, adquirir, conservar, distribuir la energía en forma de luz, alimento, combustible, etc., son temas cotidianos. El

espacio en su sentido más amplio, lo entendemos como un contenedor ilimitado cuando se trata del universo y limitado al referirnos a nuestra cotidianidad, donde se traduce en términos de densidad habitacional en nuestras ciudades, del número de autos en las calles o personas en el transporte público en hora pico. En término de los metros que se pueden alquilar o comprar, del número de jóvenes aceptados para estudiar una carrera o del espacio vacío cuando perdemos a alguien. El tiempo, es quizá el elemento más intrigante de nuestro escenario. ¿Qué es el tiempo? Puede ser difícil definirlo, pero lo aceptamos como “eso” que fluye constante del pasado al futuro, sabemos que existe porque las cosas cambian: el sol se desplaza, quedamos en una hora con alguien, los lugares cierran y abren, las plantas florecen, acumulamos años, experiencias y recuerdos. El tiempo como una medida constante, fragmentada por el reloj y el calendario, continuo y sin pausa, del nacimiento a la muerte.

Las imágenes generadas por la interacción de estos principios en nuestra vida cotidiana, se muestran sustanciales, coherentes, causales y realistas. Diferenciándose claramente de las de los sueños, la fantasía o la imaginación, de esas que llamamos imágenes no reales ya que no responden “al principio de realidad”.

La ciencia se ha encargado de estudiar exhaustivamente este escenario y los sucesos que ahí ocurren, con el ideal de la objetividad, la medición, el control y reproducción de los fenómenos. El siglo pasado trajo consigo nueva información que, conforme se ha ido asimilando, comprobado y generado nuevas teorizaciones, confronta “el principio de realidad” que habíamos asumido. Ese escenario estable empieza a tambalear. Carlo Rovelli (2015: 10) nos dice:

Nuestro conocimiento de la gramática elemental del mundo no cesa de aumentar [...] Vemos una estructura elemental del mundo en la que no existe el tiempo ni el espacio, y que consiste en un pulular de fenómenos cuánticos [...] La realidad es una red de fenómenos granulares; la dinámica que los une es probabilística. Entre un fenómeno y otro, el espacio, el tiempo, la materia y la energía se disuelven en una nube de probabilidades.

La palabra más bonita de esta cita es la de “probabilidades”. Nuestra mente no alcanza a comprender qué clase de probabilidades existen en un mundo tan hecho como el que tenemos, donde pareciera que en medio de todos los discursos que lo atraviesan, hay un lugar para cada cosa y una cosa para cada lugar. En el que hay reglas tan establecidas, lógicas de funcionamiento y dinámicas tan acopladas que incluso contemplan un lugar para la disidencia, sometiéndole o volviéndola parte de sí, así que no merma.

Lo que nos preguntamos es, ¿qué pasa cuando tenemos teorías que nos hablan de que la materia y la energía son dos caras de la misma moneda y que depende del observador de qué lado se encuentra, o cuando estas teorías nos dicen que el tiempo y el espacio no son absolutos? ¿Los objetos e incluso nosotros en realidad somos sucesos en el tiempo y el espacio? Aconteciendo a diferentes ritmos, pero todo es devenir. ¿Cómo es que nuestro escenario estable empezó a tambalearse y a abrir “probabilidades”?

La física del siglo XX ha modificado la imagen newtoniana del mundo de manera radical. La eficacia de estas modificaciones está hoy ampliamente demostrada y es la base de gran parte de la tecnología. Este sustancial ahondamiento de nuestra comprensión del mundo se funda en dos grandes teorías: la relatividad general y la mecánica cuántica (Rovelli, 2015: 63).

Estas teorías trastocan nuestra concepción de estos cuatro pilares que conforman nuestro escenario: espacio, tiempo, materia y energía. Veamos algo de sus inicios.

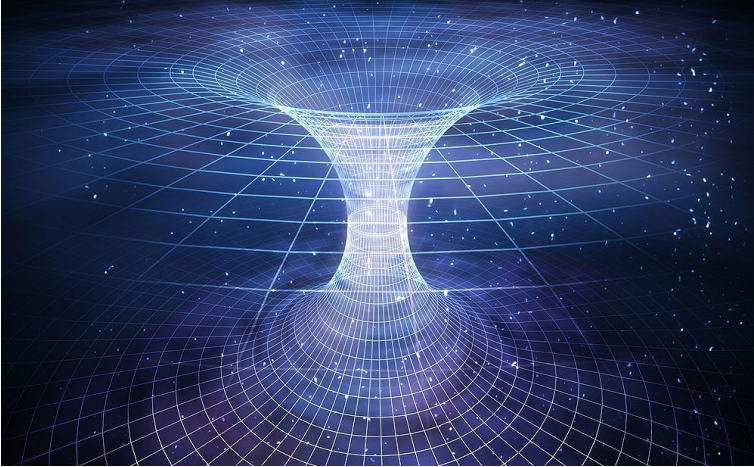
Albert Einstein en 1905 escribe su primera teoría de la relatividad: la relatividad especial, en la que propone que eso que identificamos como presente, en nuestra inmediatez dura apenas unos cuantos nanosegundos, pero esta duración va cambiando conforme nos alejamos. ¡Exacto! eso que denominamos presente no es universal, hay una “zona intermedia” entre pasado y futuro que se va ampliando conforme a nuestra ubicación, así este “presente extenso” sería de 15 minutos en Marte y dos millones de años en

la galaxia Andrómeda, de tal forma que todo lo que ocurra en esos dos millones de años en Andrómeda, no es ni pasado ni futuro en relación con nosotros (Rovelli, 2015: 65-70). Por tanto, ¿qué tiempo es? Tengamos presente que nuestros sentidos apenas nos ofrecen un pequeño rango de sensación de los estímulos, por lo que si pudiéramos tener la percepción de nanosegundos sabríamos que hablar de aquí y ahora solo aplica desde el observador, no de forma general para todo el universo.

Más adelante, en 1915 Einstein propone la teoría de la relatividad general, donde habla de esta entidad compuesta por tiempo y espacio y sus cualidades, dejando de ser considerados absolutos e independientes para conjuntarse en una unidad moldeable en función de las masas que se encuentran en él (Rovelli, 2015: 78-79). [Imagen 3]. Esta unidad conformada por tiempo y espacio se estira o se contrae e incluso se dobla sobre sí misma, dando la posibilidad de existencia de fenómenos como los agujeros negros y los agujeros de gusano, que si bien, el mismo Einstein intuyó también desestimó en su momento. Hasta apenas el año pasado se logró la primera imagen de un agujero negro [Imagen 4], y en este año 2020, el físico Roger Penrose gana el Premio Nobel por confirmar su existencia. La teoría de la relatividad explica que, por la gravedad, el tiempo correrá más lento cuanto más cerca nos encontremos de una masa y más rápido conforme nos vayamos alejando. Tomando a la Tierra como referencia, el tiempo correrá más lento a nivel del mar y más rápido en la montaña. Así que, si dos amigos de la misma edad dejan de verse un tiempo, uno viviendo a nivel del mar y otro en la montaña, al reencontrarse se darán cuenta que quien vivió en la montaña habrá envejecido más.

Piotr D. Ouspensky (1912: 52), siguiendo a Kant, se cuestiona si la tridimensionalidad que adjudicamos al mundo, más bien corresponde a nuestro aparato mental, y se pregunta: “¿Cómo demostrar que la tridimensionalidad del mundo depende de esta particular constitución de nuestro aparato mental?”. Comprobarlo experimentalmente, cambiando la estructura de nuestra percepción o bien, aprendiendo a verlo. Analicemos esto último, al visualizar

Imagen 3. Simulación del funcionamiento de la gravedad en la teoría de la relatividad general.



Fuente: <https://www.univerzooquantico.com/2019/03/la-gravedad-cuantica-de-bucles-podria-responder-el-misterio-de-los-agujeros-negros.html>

Imagen 4. Primera imagen obtenida de un agujero negro.



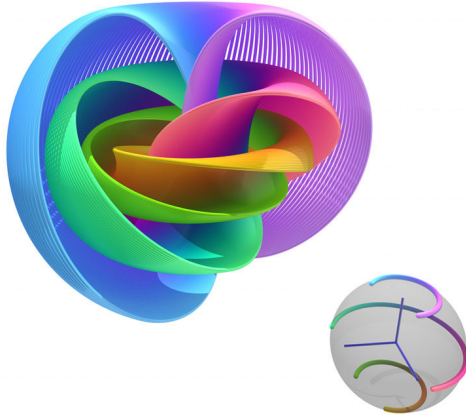
Imagen 4. https://www.nationalgeographic.com.es/ciencia/consiguen-primeras-imagenes-agujero-negro_14149

un punto en movimiento veremos una línea, que a su vez en su desplazamiento nos dará un plano, que al desplazarse genera un volumen. Esto es simple de imaginar y representar, sin embargo, cuando hablamos de agregar una cuarta dimensión, en este caso el tiempo, nuestra mente empieza a tener obstáculos. El espacio tetradimensional surge del movimiento del cuerpo tridimensional, la huella que dejará este movimiento es lo que se denominaría cuerpo tetradimensional. Hay dos figuras en especial interesantes que se han empleado para graficarlo: la hiperesfera [Imagen 5] y el tesseracto [Imagen 6].

La física cuántica por su parte, también tiene su origen en las publicaciones de Einstein, quien en 1905 escribió otro artículo donde trata de la granularidad de la luz. “Los fotones son los «cuantos» del campo electromagnético” (Rovelli, 2015: 117). En el desarrollo de la física cuántica ha habido muchas mentes trabajando en ella, y esto ha sido origen de avances tecnológicos como las computadoras o el rayo láser. Mas no solo tiene que ver con este tipo de avances, en realidad nos trae una forma distinta de concebirnos a nosotros mismos y lo que consideramos externo a nosotros: el escenario del que hemos estado hablando constituido por energía, materia, espacio y tiempo. La mecánica cuántica tiene tres principios básicos del funcionamiento de estos cuatro elementos: la granularidad, el indeterminismo y el relacionismo. El físico nobel Heisenberg propone el principio de incertidumbre, del que Stephen Hawking (1988: 83-84) nos dice:

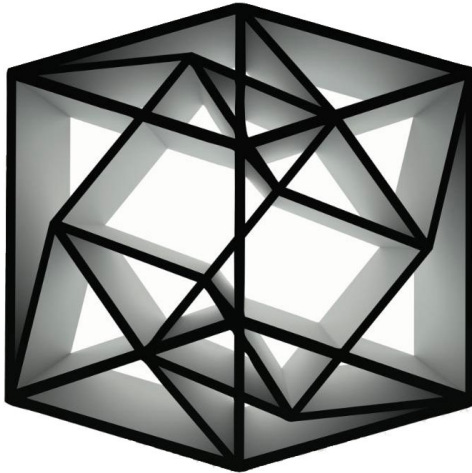
[...] el principio de incertidumbre de Heisenberg es una propiedad fundamental, ineludible, del mundo [...] tiene profundas implicaciones sobre el modo que tenemos de ver el mundo [...] marcó el final [de] un modelo del universo [...] determinista. [Y más adelante agrega] esta aproximación llevó en 1920 a Heisenberg, Schrödinger y Dirac a formular la mecánica con una nueva teoría llamada mecánica cuántica. En esta teoría las partículas [...] tienen un estado cuántico.

Imagen 5. Modelización de hiperesfera. Fibración de Hopf.



Fuente: Wikimedia Commons <https://culturacientifica.com/2017/09/13/visualizando-la-hiperesfera-traves-la-fibracion-hopf/>

Imagen 6. Modelización de tesseracto.



Fuente: <https://www.cuevadelobo.com/imaginando-la-cuarta-y-quinta-dimension/>

En general la mecánica cuántica no predice un solo resultado, sino un cierto número de resultados posibles y nos da las probabilidades de cada uno de ellos. En sí, no describe objetos, sino procesos y acontecimientos que interaccionan. En este punto las imágenes que tenemos de la energía, materia, espacio y tiempo empiezan a desvanecerse.

La teoría no dice cómo «son» las cosas: dice cómo «ocurren» y cómo «influyen unas en otras». No dice dónde está una partícula, sino dónde «se aparece a otras». El mundo de lo que existe se reduce al mundo de las interacciones posibles [...] La realidad se reduce a relación (Rovelli, 2015: 123).

A más de un siglo, estas teorías no han permeado, ya no digamos a la mayoría de la población, sino a la mayoría de las áreas de investigación. Siendo ideas que revolucionan la constitución del escenario donde se desenvuelve nuestra vida, no corresponden a la física, sino a todas nuestras áreas de conocimiento. La pregunta sería, ¿por qué hemos tardado tanto tiempo en comprender, asimilar e integrar estas cuestiones?

En este sentido, los Estudios Visuales con su dinámica transdisciplinar, analiza los fenómenos visuales desde diferentes puntos de vista, teniendo en cuenta que “La historia del pensamiento es también la historia de sus imágenes” (García, 2011: 15). Vista la imagen desde sus más variadas formas de tecnologización, mediatización y socialización, nos permite encontrar respuestas a esta y otra preguntas, o en su caso, plantear más preguntas, pero desde otro lugar.

Conforme a la física clásica, hemos aprendido a ver la imagen de una realidad objetiva independiente del observador, preexistente e inalterable. Lo que veo está condicionado por lo que he aprendido a ver, hay un sesgo que delimita lo que veo y cómo lo veo. Las imágenes como configuraciones simbólicas que nos posicionan en el mundo, nos dan una mirada única. Por tanto, es necesario generar nuevas visualidades del tiempo, el espacio, la materia y la energía a

fin de integrar un funcionamiento distinto de éstos, uno que nos permita ver un escenario de probabilidades.

Desmenucemos el tiempo a la luz de las teorías referidas. En nuestro entendimiento, el tiempo tiene como característica su unicidad, es decir, corre a la misma velocidad aquí o en cualquier otro lado del mundo. Sin embargo, esto no es así. “El tiempo transcurre más deprisa en la montaña y más despacio en el llano” (Rovelli, 2019: 15), y por tanto los procesos que dentro de éste ocurren. Einstein intuyó este fenómeno en un momento en el que no era posible comprobarlo como ahora. Explicó cómo alrededor de los cuerpos el tiempo se ralentiza, como lo explicamos anteriormente entre los amigos que viven al nivel del mar y en la montaña. Partiendo de esto, lo que encontramos es que hay un tiempo para cada ubicación, es decir, cada punto en el espacio tiene su propia configuración de fuerzas y por tanto su particular tiempo, resultando un montón de tiempos que se entretajan en una especie de red de interacción. De tal forma que cuando hablamos de lo que ocurre en el tiempo, no hablamos de un tiempo general sino de cómo las cosas cambian según el tiempo local en el que se encuentran. “El pensamiento científico explora el mundo y lo dibuja una y otra vez, ofreciéndonos imágenes cada vez más completas: nos enseña a pensarlo de manera más eficaz. La ciencia es una exploración continua de formas de pensamiento” (Rovelli, 2015: 11), y por tanto de la generación de imágenes que correspondan a estas nuevas consideraciones.

Ahora bien, cuando decimos que dos eventos son simultáneos, queremos decir que lo son para una conciencia que los percibe. La narrativa de los eventos es sumamente importante a la hora de determinar una causalidad, definir lo importante de lo no importante, lo que fue antes de lo que ocurrió después o al mismo tiempo. La construcción de la realidad en la que vivimos es un proceso complejo. Nuestra realidad es una versión de las tantas versiones que se pueden construir, a través de nuestros afectos se constituyen los picos y los valles de un conjunto de elementos que se encontraban en el mismo rango, al mismo relieve sin distinción alguna, resultando una orografía personalizada. Así cada uno podemos hablar de lo

bello, lo monstruoso, lo importante y lo intrascendente, lo que no nos deja dormir y aquello que sin duda aceptamos como verdadero, pero por verdadero y estable que lo consideremos, es una verdad a nivel personal.

Muchas cosas del mundo que vemos solo se comprenden si tenemos en cuenta la existencia del punto de vista, pero resultan incomprensibles en caso contrario. En cada una de nuestras experiencias estamos ubicados en el mundo: dentro de una mente, de un cerebro, en un lugar del espacio, en un momento del tiempo (Rovelli, 2019: 115).

Integrar las nuevas experiencias no ocurre de forma directa, hay que darle forma y espacio en nuestra *psique*. Hay tres momentos en los que vivimos de un suceso: cuando se experimenta, cuando se cuenta y cuando se rehistoriza. El primer momento es cuando lo experimentamos, en este punto tenemos acceso a un cúmulo de información de tipo sensorial, afectiva, cognitiva, etc., sin un orden, es decir, no hay una línea narrativa preestablecida pues el hecho está ocurriendo. Conforme vamos dando sentido y orden a toda esa información, construimos una línea narrativa, donde como en un rompecabezas, se completan formas, entornos y relaciones. El segundo momento es cuando se cuenta el suceso, cuando se narra. En la construcción de la línea narrativa se juega con la temporalidad, “[...] la duración se construye en cada momento en una cierta relación entre historia y memoria, presente y deseo” (Didi-Huberman, 2008: 1), lo consciente e inconsciente, dando sentido a los nuevos sucesos en toda su complejidad. Y en el tercer momento de vivencia de la experiencia, se rehistoriza, como dice Lacan (1981: 27) “La historia no es el pasado. La historia es el pasado historizado en el presente, historizado en el presente porque ha sido vivido en el pasado”, esto cuando el sujeto realiza un proceso de reintegración de su historia con todas sus implicaciones.

Pensar que tenemos un pasado organizado, una historia estructurada con claros puntos de referencia, es decir demasiado, lo que solemos tener es la vivencia de un montón de sucesos, de los que recordamos

algunas cosas en unos, otras cosas de otros y casi nada o nada de otros tantos. No tenemos una historia hecha, la vamos haciendo, pero no al vivirla, sino al tomar conciencia de ella, al darle un sentido, al ver puntos de conflicto sin resolver y eventos que al parecer no conectan con nada. Es decir, nuestra historia no es una novela escrita por las mejores plumas, la vamos construyendo, la reestructuramos, la cortamos, le pegamos nueva información y le borramos otra. Seleccionamos una versión para presentarnos ante los otros, ante nosotros mismos, para definirnos. En estos procesos, la imagen juega un papel relevante, ya que nos ayuda a darle forma a la realidad. En una imagen podemos ver todo un conjunto de significados al mismo tiempo.

Ahora bien, el tipo de imágenes que generamos, no solo tienen que ver con nuestro aparato sensorial, las líneas narrativas y el aceptado principio de realidad, sino con las posibilidades que nos aportan las máquinas de visión: microscopios, telescopios, cámaras fotográficas, de cine y tecnologías de edición, que nos permiten ver imágenes que no corresponden a la visión natural del humano y que han transformado la visualidad. “Los estudios visuales fluctúan entre dos modos de orientar sus metodologías de análisis: crear una historia de las imágenes o crear la historia a partir de las imágenes” (Contreras, 2017: 485).

El cine en conjunto con la física teórica, ha participado activamente en la generación de nuevas imágenes, no solo para las personas comunes en sus dinámicas cotidianas, sino para los mismos físicos. La física teórica funciona a través de teorizaciones y modelos matemáticos que explican estructuras, fenómenos, dinámicas, pero no tienen imagen porque no contamos con los instrumentos para ello. Así, la colaboración entre cine y ciencia nos han permitido imaginar cómo se verían algunas de esas teorizaciones y a su vez, al jugar con esas imágenes, se ha permitido a la ciencia avanzar en sus modelizaciones, finalmente los científicos son personas con su propio bagaje de imágenes. El físico Kip Thorne (2014: 144) comenta, respecto de la película *Contact* comentada al inicio del capítulo:

However, it was very unclear to me in 1985 whether a wormhole can contain enough exotic matter to hold it open. So I did two things.

First, I wrote a letter to my friend Carl suggesting that he send Eleanor Arroway to Vega through a wormhole rather than a black hole, and I enclosed a copy of the calculations by which I had shown that the wormhole must be threaded by exotic matter. Carl embraced my suggestion (and wrote about my equations in the acknowledgment of his novel) And that is how wormholes entered modern science fiction - novels, films, and television.¹

Así, los agujeros negros y los agujeros de gusano se vuelven estrellas de cine dice, Kip Thorne, una muestra de esto es la Película

Imagen 7. *Interstellar*. Fotograma. Legendary Pictures, Syncopy Films, Lynda Obst Productions.



Fuente: <https://www.espinof.com/antena-3/interstellar-matthew-mcconaughey-lucha-futuro-humanidad-esta-excelente-pelicula-christopher-nolan>.

¹ Traducción:

Sin embargo, en 1985 era muy poco claro para mí si un agujero de gusano puede contener suficiente materia exótica para mantenerlo abierto. Entonces hice dos cosas:

Primero, le escribí una carta a mi amigo Carl (Sagan) sugiriéndole que enviara a Eleanor Arroway a Vega a través de un agujero de gusano en lugar de un agujero negro, y adjunté una copia de los cálculos mediante los cuales había demostrado que el agujero de gusano debe estar atravesado por materia exótica. Carl aceptó mi sugerencia (y escribió sobre mis ecuaciones en el reconocimiento de su novela) Y así es como los agujeros de gusano entraron en la ciencia ficción moderna: novelas, películas y televisión.

Interstellar (2014) [Imagen 7], dirigida por Christopher Nolan. La estrecha colaboración entre el cine y la ciencia en este proyecto, no solo nos dio una magnífica imagen de como podría ser un agujero negro, las ondas gravitacionales, el tiempo curvo etc., sino que, además el ejercicio que realizó Kip Thorne para esta producción le ganó el Premio Nobel de Física en 2017.

En *The science of interstellar* Kip Thorne (2014: 12), relata la gestación de la película *Interstellar*, desde la formación del equipo de trabajo. En sus primeras reuniones propone dos pautas para el manejo de la ciencia en dicha producción:

Nothing in the film will violate firmly established laws of physics, or our firmly established knowledge of the universe.

Speculations (often wild) about ill-understood physical laws and the universe will spring from real science, from ideas that at least some “responsible” scientists regard as possible.²

La participación de Kip Thorne en esta producción resulta por demás interesante por su compromiso en mantenerla apegada a la ciencia aceptada como estable y que las especulaciones sean mantenidas en lo que se acepta como posible. ¿Por qué esto resulta importante si se trata de una película de ciencia ficción y no de un documental científico sobre Cosmología o Astrofísica?

La literatura, el teatro, el cine, etc., nos dan otros puntos de vista de nuestra realidad compartida. En ese sentido el poder de las imágenes que nos aportan, es sumamente importante ya que mantienen estables ciertos discursos o bien, permiten desestabilizarlos. Esto es algo que han empleado de forma clara los medios de comunicación, la publicidad y mercadotecnia. Así, por un lado, tenemos la continuidad

² Traducción:

Nada en la película violará las leyes de la física firmemente establecidas, o nuestro conocimiento firmemente establecido del universo.

Las especulaciones (a menudo descabelladas) sobre las leyes de la física y el universo, surgirán de la ciencia real, de ideas que al menos algunos científicos “responsables” consideran posibles.

de una serie de principios que sostienen nuestra creencia del funcionamiento de la realidad compartida en la repetición de actos cotidianos, de discursos, de rutinas y del tipo de imágenes que generamos y consumimos, y, por otro lado, la capacidad visionaria del ser humano para cuestionar ideas preconcebidas, ir en busca de nuevos territorios y generar otras posibilidades de construcción de realidades, que propician otras imágenes del mundo.

Ahora bien, ¿qué requiere una nueva idea para integrarse en nuestra realidad? Surge a través de los discursos que la sostienen e incluso de los discursos de oposición, unos definiendo lo que es y otros lo que no es. Y en este proceso, la imagen juega un papel relevante al darle forma. Tratándose de modelizaciones matemáticas [Imagen 8], que buscan desentrañar los misterios del universo, surge la pregunta: ¿cómo mi mundo se ve afectado por estos planteamientos? Al respecto, Kip Thorne (2014: 7-8), señala:

Much of Interstellar's science is at or just beyond today's frontiers of human understanding. This adds to the film's mystique, and it gives me an opportunity to explain the differences between firm science, educated guesses, and speculation. It lets me describe how scientist take ideas that begin as speculation, and prove them wrong or transform them into educated guesses or firm science.

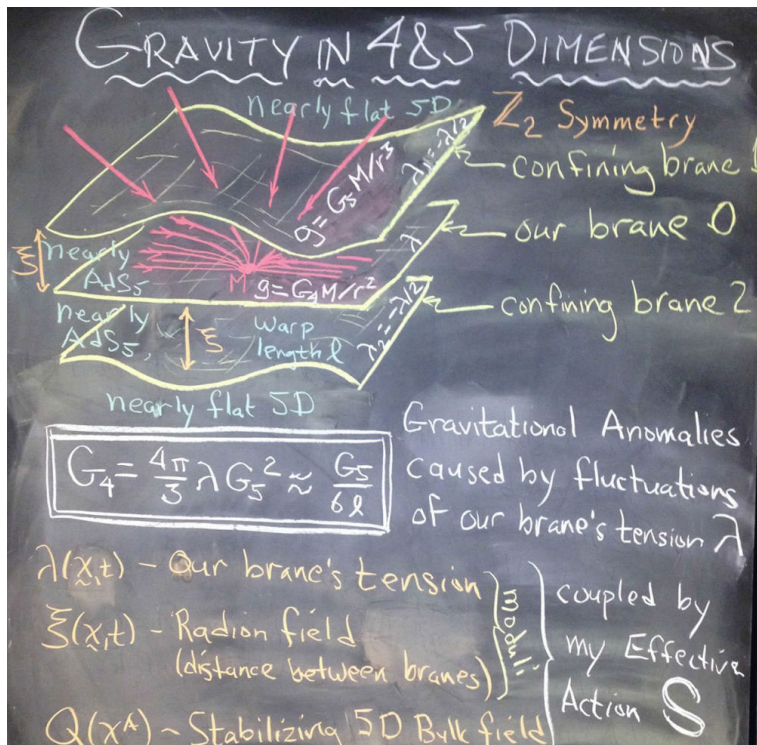
I do this in two ways: First, I explain what is known today about phenomena seen in the movie (black holes, wormholes, singularities, the fifth dimension, and the like), and I explain how we learned what we know, and how we hope to master the unknown. Second, I interpret, from a scientist's viewpoint, what we see in Interstellar, much as an art critic or ordinary viewer interprets a Picasso painting.³

³ Traducción:

Mucho de la ciencia de Interestelar está en o más allá de las fronteras actuales del entendimiento humano. Esto se suma a la mística de la película y me da la oportunidad de explicar las diferencias entre la ciencia firme, las conjeturas fundamentadas y la especulación. Me permite describir cómo los científicos toman ideas que comienzan como especulaciones y prueban que están equivocadas o las transforman en conjeturas fundamentadas o en ciencia firme.

Hago esto en dos formas: primero explico lo que es conocido hoy acerca de

Imagen 8. *Interstellar*. Pizarrón con las ecuaciones del Dr. Brand. Legendary Pictures, Syncopy Films, Lynda Obst Productions.



Fuente: <https://francis.naukas.com/2014/11/21/resena-science-interstellar-kip-thorne/>

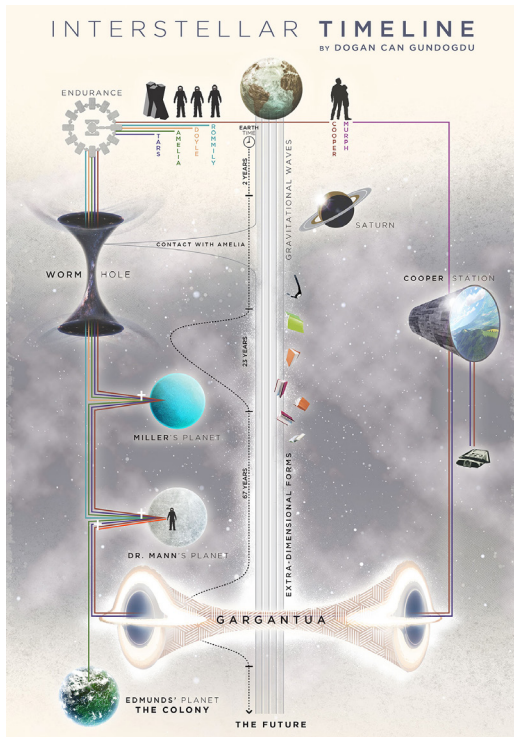
Aquí es donde el cine se inserta con sus posibilidades discursivas. La materia prima del cine son el tiempo y el espacio, el uso y manejo de líneas narrativas. Desde sus inicios, el cine nos ha dado el asombro de la imagen en movimiento, donde queda evidenciado que el tiempo y el espacio se pueden manipular.

fenómenos que son vistos en la película —agujeros negros, agujeros de gusano, singularidades, la quinta dimensión y similares— y explico cómo aprendimos lo que sabemos y como esperamos dominar lo desconocido.

En segundo lugar, interpreto desde el punto de vista de un científico, lo que vemos en *Interstellar*, tanto como un crítico de arte o un espectador común interpreta una pintura de Picasso.

En esta película podemos observar varios de los fenómenos descritos en la teoría de la relatividad no en fórmulas sino en imagen, en líneas narrativas, en drama humano. Trata de un grupo de astronautas que viajan por el espacio a través de un agujero de gusano en busca de un planeta habitable para la humanidad, ya que el nuestro está devastado por el mal uso de sus recursos. Antes de salir de casa, Cooper, el protagonista, le deja un reloj a su hija Murphy idéntico al suyo y le dice que los compararán a su regreso, además que muy probablemente ella y él, tengan la misma edad. Cuando Cooper y su equipo llegan al primer planeta, el de Miller, se encuentran que ahí una hora equivale a siete años en la Tierra [Imagen 9], por lo que cuando

Imagen 9. Línea de tiempo *Interstellar*. Infografía. Dogan Can Gundogdu.



Fuente: <https://www.behance.net/gallery/21179181/Interstellar-Timeline-Artwork>

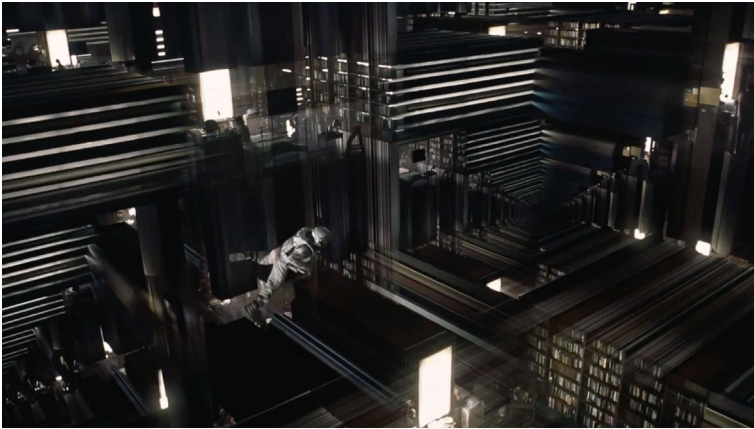
Imagen 10. *Interstellar*. “Agujero negro Gargantúa”. Legendary Pictures, Syncopy Films, Lynda Obst Productions.



Fuente: https://www.abc.es/ciencia/abci-refleja-universo-agujero-negro-202107140050_noticia.html

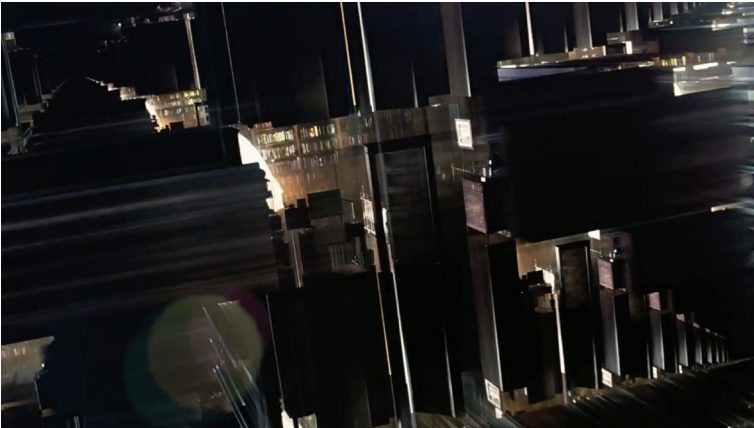
regresan a la Endurance, la nave principal, Romilly el astronauta que se quedó en la nave ha envejecido notablemente, a diferencia de los que bajaron a dicho planeta. Como siguiente parada eligen el planeta del Dr. Mann, donde descubren que los datos enviados por él fueron falseados con la intención de ser rescatado. El Dr. Mann tratando de hacer lo que a él le parece correcto, busca tomar el mando de la Endurance, muriendo y ocasionando importantes daños en la nave. Cooper recupera la Endurance y decide mandar a Brand y CASE (IA) al tercer planeta usando al agujero negro “Gargantúa” [Imagen 10], como impulso, desprendiéndose de la nave él y TARS (IA) y lanzándose a su interior. Lo que encuentra para su sorpresa es un tesseracto, un cubo tetradimensional en el que puede ver la habitación de Murphy a lo largo del tiempo [Imagen 11], como en un archivero al pasar de un expediente a otro, puede cambiar de un tiempo a otro, ahí vemos al tiempo como una dimensión física [Imagen 12]. Gracias a TARS obtiene los datos cuánticos que se requieren en la Tierra para resolver la ecuación que les permitirá salir de ésta y salvar a la población, haciéndolos llegar a Murphy, en clave morse a través de las manecillas del reloj que le dejó siendo ella

Imagen 11. *Interstellar*. “Cooper en el tesseracto en Gargantúa”. Legendary Pictures, Syncopy Films, Lynda Obst Productions.



Fuente: <https://www.lne.es/mas-domingo/2017/06/18/interstellar-universo-kip-thorne-19293344.html>

Imagen 12. *Interstellar*. “El cuarto de Murphy en diferentes tiempos”. Legendary Pictures, Syncopy Films, Lynda Obst Productions.



Fuente: Fotograma

una niña, ya que como adulta trabaja con el Dr. Brand, quien dirige la misión en la Tierra.

Anteriormente, nos referimos al tesseracto y a la hiperesfera al cuestionamiento que se hace Ouspensky en cuanto a la posibilidad de ver el espacio más allá de la tridimensionalidad. En *Interestelar* podemos ver un ejercicio visual del uso del tesseracto como imagen para explicar el tiempo como una dimensión física. ¿De qué forma llevan las visualidades que se muestran en las mencionadas películas a nuevas concepciones del tiempo y el espacio, de la experiencia de vida?

El artista conceptualiza a nivel de consciencia aquellos símbolos que se acercan a su representación. Su reevaluación periódica permite que nuestro conocimiento de la realidad evolucione con el tiempo; en este sentido mirar, es injertar una imagen en un organismo cultural cambiante de recuerdos conscientes e inconscientes (Contreras, 2017: 496).

¿Y la mecánica cuántica? ¿Hay alguna producción que nos permita ver lo que esta plantea de forma tan clara como *Interestelar* con la Teoría de la Relatividad? Abordemos esto.

Al ver una película sabemos que, en promedio en una hora cuarenta minutos o dos horas, veremos pasar días, años, meses, siglos, que podremos recorrer un pueblo, un país o incluso salir del planeta en segundos, veremos grandes crisis, se vivirán decepciones, amores y tendremos un desenlace. Sin embargo, la forma en la que se nos presentan los hechos en ese lapso de tiempo ha venido cambiado en cuanto al manejo de narrativas, líneas temporales, la velocidad a la que se manejan los sucesos, vemos tiempos simultáneos que se anudan o historias paralelas. A modo de muestra tenemos las siguientes producciones: *Fight Club* (1999) dirigida por David Fincher; *Eternal sunshine of the spotless mind* (2004) dirigida por Michel Gondry; *Stay* (2005) dirigida por Marc Foster; *The Fountain* (2006) dirigida por Darren Aronofsky; *Synecdoche, New York* (2008) dirigida por Charlie Kaufman; *Inception* (2010) dirigida por

Christopher Nolan; y *I'm thinking of ending things* (2020) dirigida por Charlie Kaufman.

En éstas podemos apreciar como las narrativas se han ido soltando de una estructura lineal del tiempo. “Somos procesos, acontecimientos, compuestos y limitados en el espacio y el tiempo” (Rovelli, 2019: 130). Siendo procesos, ¿podríamos regresar sobre nosotros mismos? La película *TENET* (2020) [Imagen 13], dirigida por Christopher Nolan, al parecer juega con esto mediante viajes en el tiempo e inversiones temporales. Mediante una “pinza en el tiempo”, en la que vemos sucesos que se encuentran en líneas de tiempo con flechas que transcurren inversas, pero simultáneas. Esta producción también cuenta con la colaboración del físico Nobel Kip Thorne.

Imagen 13. *TENET*. Acrónimo con el nombre de la película, personajes y escenarios de ésta. Warner Bros Pictures, Syncopy Films.



Fuente: https://es.wikipedia.org/wiki/Tenet#/media/Archivo:Sator_Square_at_Opp%C3%A8de.jpg

Imagen 14. *TENET*. “El protagonista” en laboratorio de pruebas con balas “invertidas”. Warner Bros Pictures, Syncopy Films.



Fuente: Fotograma

En esta película el protagonista denominado en la trama como “El protagonista”, en una trama de espías, complots y agentes de la CIA que viven fuera del sistema, tiene como misión prevenir la Tercera Guerra Mundial, una guerra de tiempo en la que hay una máquina que puede invertir la entropía de prácticamente cualquier objeto [Imagen 14], y las personas pueden moverse “invertidos” en la línea de tiempo “natural” [Imagen 15]. La película inicia en un operativo

Imagen 15. *TENET*. Máquina de inversión de personas. Warner Bros Pictures, Syncopy Films.



Fuente: Fotograma

en la Opera de Kiev en la que hay infiltrados en el equipo de asalto. “El protagonista” es parte de estos infiltrados para tratar de recuperar un material de suma importancia. En varias ocasiones durante la operación repite la frase: “Vivimos en un mundo crepuscular”.

CONCLUSIONES

Como podemos ver, el cine ha pasado de mostrarnos la magia de la imagen en movimiento, a concebir nuevas visualidades del tiempo, del espacio y de nuestra realidad, que si bien son ideas que la ciencia ha generado, la imagen que el cine le aporta permite a mayor cantidad de personas asimilar dichas ideas y cuestionarse su personal concepción del mundo.

La imagen nos hace pensar, cuestionando nuestros discursos estabilizados haciéndonos ver otras posibilidades. ¿Podemos cambiar el así es por el así los hemos asumido, el así es tal persona por el así la veo, el ésta es la causa de tal otra cosa, por el esto es lo que yo veo como causa? Por ejemplo, si ayer estaba enfermo y hoy amanezco enfermo, es porque lo creí lo suficiente para que eso se mantuviera ahí. Lo estudié lo suficiente, lo creí lo suficiente, lo acepté lo suficiente, lo asumí lo suficiente. Tanto así que si se comporta de otra forma, nos extraña.

Aceptar la relatividad de nuestro punto de vista, que no vemos el todo, que cuando hablamos de un suceso, es tan solo una de las tantas posibilidades de narrar una serie de eventos en los que encontramos relación, diferencia, causalidad y que, si quisiéramos, podríamos ver otras.

Finalmente, poner a disposición de las personas no involucradas con la física teórica, las posibles imágenes de los preceptos de ésta, permite que se vayan integrando en el imaginario social y que por tanto se de espacio a nuevas consideraciones individuales y sociales de lo que es nuestra vida.

REFERENCIAS

- Contreras, F. (2017). "Estudio sobre los planteamientos teóricos y metodológicos de los Estudios Visuales". En *Arte, Individuo y Sociedad*, vol. 29, núm. 3, pp. 483-499.
- Didi-Huberman, G. (2008). "Imagen, Evento, duración". En *Images Re-Vues*, núm. especial 1.
- García V., A. (2011). *Filosofía de la imagen*. España: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Hawking, S. W. (1988). *Historia del tiempo. Del Bing Bang a los agujeros negros*. España: Editorial Planeta Agostini.
- Kant, I. (2009). *Crítica de la razón pura*. México: Fondo de Cultura Económica-Universidad Autónoma Metropolitana-Universidad Nacional Autónoma de México.
- Lacan, J. (1981). *El Seminario I. Los escritos técnicos de Freud*. Argentina: Paidós.
- Nolan, C. (director) (2014). *Interstellar* [Película]. EU-RU-Canadá: Legendary Pictures, Syncopy Films, Lynda Obst Productions.
- Nolan, C. (director) (2020). *Tenet*. [Película]. EU-RU.: Warner Bros Pictures, Syncopy Films.
- Ouspensky, P.D. (2004). *Tertium Organum: El tercer canon del pensamiento. Una clave para los enigmas del mundo*. Argentina: Kier.
- Petersen, W. (director) (1984). *Die unendliche Geschichte* [La historia sin fin]. [Película]. Alemania Occidental: Neue Constantin Film Bavaria Studios Westdeutscher Rundfunk (WDR).
- Rovelli, C. (2015). *La realidad no es lo que parece*. España: Tusquets Editores.

Rovelli, C. (2019). *El orden del tiempo*. España: Anagrama.

Thorne, K. (2014). *The Science of Interstellar*. EU: W. W. Norton & Company.

Zemeckis, R. (director) (1997). *Contact*. [Película]. EU: Warner Bros.

MIRADA SIN ORILLAS

GAZE WITHOUT BORDERS

Jesús Edgar Enríquez Mayoral

RESUMEN

¿Es posible que la mirada, como una extensión sensible de pensamiento, configure la realidad en torno a la sensibilidad desde la que se abstrae el mundo? De ser así, lo que configura al mundo no es del todo lo que pensamos, sino las imágenes que abastecen al mundo, pero, ¿qué sería una imagen?, ¿que sería la mirada?

Este artículo pretende merodear un tipo de respuesta a esas interrogantes, desde un escrutinio filosófico, político, cultural y estético. La finalidad es poner en duda las características de verdad que existen detrás de los discursos y las imágenes que vemos, para posicionarnos frente a imágenes que pueden ser reevaluadas desde su sentido semiótico.

PALABRAS CLAVE: miradas, imágenes, sensibilidades, creación de realidades individualidades y acontecimientos

ABSTRACT

Is it possible that the gaze, as a sensible extension of thought, configures reality around the sensitivity from which the world is abstracted? If so, what configures the world is not entirely what we think, but the images that supply the world, but what would an image be? What would the gaze be?

This article tries to prowl a type of answer to these questions, from a philosophical, political, cultural and aesthetic scrutiny. The purpose

is to cast doubt on the characteristics of truth that exist behind the discourses and images that we see, to position ourselves in front of images that can be re-evaluated from their semiotic sense.

KEYWORDS: gaze, images, sensibilities, creation of realities individualities and “événement”

INTRODUCCIÓN

Hay que afirmar que la realidad es una construcción social, ya no es un escándalo, pero aseverar que las experiencias particulares que hemos tenido a lo largo de nuestras vidas en relación con nuestra cotidianidad son una construcción cultural, debería poner en duda la idea de originalidad que habita en cada uno de nosotros. Solemos creer que tenemos experiencias únicas sin preguntarnos por las otras historias que dejamos atrás o a un lado y nuestras relaciones con otros individuos, esto trae un problema de elección, de juicio, y hasta de realidad, que podemos formular bajo las siguientes interrogantes: ¿dónde está puesta nuestra sensibilidad en el mundo?, ¿dónde están colocados nuestros intereses, nuestras historias y nuestras narraciones particulares?

En la idea anterior, la delicadeza del primer argumento se entiende intelectualmente, como intelectualmente se entienden los problemas del mundo: categorizados de acuerdo a la importancia sobre los intereses propios a cada uno, según se tengan, de acuerdo a la relevancia que le damos a los aspectos del mundo. Pero cuando se habla de nosotros, de la individualidad o peculiaridades de cada uno, entonces, hay un problema que choca no solo con el individuo, sino con la idea que se ha generado persistentemente sobre la individualidad: fomentar nuestra singularidad como sujetos, además una unicidad que tiene una figuración en la ordenación del mundo: primeramente, mi relación con el mercado, después los individuos, claro, sin olvidar, todo lo demás que cohabita en el mismo espacio que “yo”.

El siguiente ensayo problematiza la relación entre los modos de mirar y la sensibilidad que se coloca en la realidad a través de la mirada, tomando en cuenta las relaciones existentes, desde nuestros problemas socio-culturales, históricos, hasta las vinculaciones inmanentes en ellas, la “realidad”. Es nuestro contexto el que expone el problema, mirarlo no es sencillo, pero este ensayo es ante todo eso: una apuesta a favor de los modos de mirar, por sobre los mandatos de la cultura, suceso que se ve perseguido y obliterado por un tipo de diagramación social que atraviesa intereses, entre tantos, políticos.

DESARROLLO

El fulgor de finales del siglo XIX y albores del XX se empeñó en enseñarnos a apreciar, a mirar, pero a costa de nuestra distancia histórica, eso equivale a un puñado de polvo. La razón de esta atrevida sentencia es que existieron tantas formas, maneras, interpretaciones, exposiciones teóricas y planteamientos visuales que terminaron disueltos y olvidados; en el más cruento de los escenarios fueron adaptados a una sistematización intencionada de un ordenamiento escópico, estructurado por un interés: hegemonizar la realidad escópica. Los eventos en el transcurso de 50 años tampoco ayudaron: las dos grandes guerras nos hicieron desconfiar de los proyectos mundiales del saber; el sistema tecnocapitalista nos somete a vivir la efímera banalidad inaprensible de un segundo de mirada. Hoy, la publicidad y mercadotecnia maneja todos los conceptos de las vanguardias históricas y añade leves notas de psicología social para efectuar consumo, para mantenernos conectados a un circuito de juicios, ventas, saberes y posicionamientos frente al mundo, que comienzan o se fomentan a través de la mirada. Podríamos pensar que si el problema es escópico hubo una salvación en los referentes estéticos históricos como el ser, lo sublime, la verdad o el saber, sin embargo, estos se experimentan por medio de nuestra interacción consumista en un mundo que es capaz de virtualizar esas experiencias, por medio de un orden

individual, visual e incapacitándonos cada vez en experimentar, vivir y mirar relaciones en un mundo colectivo.

La configuración de esta “vida vorágine” crea, desde el final del siglo XX, la sensación de que se puede obtener todo, claro, con el suficiente capital, un gran proyecto y la convicción necesaria en el mercado. Siguiendo esta tónica, el preludeo del siglo XXI se inició con la falsa experiencia de conocerlo todo, haberlo probado todo y, por tanto, ser capaz de opinar y sentenciar cualquier tema bajo el lema autoprotector “se empático con mi diferencia”, ya que ahora, la otredad otorga un derecho a opinar, sentenciar, sin la menor consideración a otra otredad. Sin embargo, no es la opinión lo que se juega en la estructura de los saberes, es la posición de sujeto-saber, que, engañosamente, se basa en una experiencia vaciada de potencia, de experiencias, de conocimientos, apreciaciones y, mucho menos, de autorreflexiones críticas. Se trata de la experiencia narcisista de creer haber experimentado y, por lo tanto, tener un saber dado desde el acceso económico-epistemológico que otorga el mercado, entonces, se puede opinar, incluso sobre lo que está fuera de nuestra peculiar realidad individual, se puede opinar de lo que no miramos. Expelimos, dictatorialmente, los patrones correctos de cómo otras personas deberían experimentar y actuar frente a su mundo y a sus vidas.

Olvidadas en un cofre de sibarita se encuentran las búsquedas de Monet por “descubrir que había debajo del color” (Greenberg, 1985: 31); la experiencia puramente sensorial enfocada a la mirada en los cuadros de Josef Albers; las posibilidades de experimentar una obra pictórica como si se tratara de obra teatral, en movimiento, llevar al espectador a la obra en un espacio teatral —aunque Michel Fried lo considere un valor negativo para el arte— (Fried, 1967: 182); todos ellos fueron fundamentos para experimentar diversas posibilidades de mirar; todas ellas y otras tantas, se olvidan, se extinguen o se procesaron. Coca-Cola, entre otros tantos magos y genios de la publicidad, por medio de los canales reiterativos, nos venden experiencias para la mirada, en ocasiones creadas desde esa teoría,

pero desde el confort del sofá, el transporte público o la seguridad de espacios menos inquisitivos.

A través de publicidad y productos se reprodujo una idea de sujeto social que debe pertenecer feliz, consumiendo o produciendo —por supuesto, esto genera la sensación de éxito en su vida—; de no ser así las frustraciones se desbordan en un vacío inmediato por no tener el café de Starbucks al iniciar las mañanas; el viaje a Europa en verano o el fin de semana perfecto entre el mar o un club de moda, para experimentar sustancias dentro el cuerpo. Es decir que, por medio de un proceso de tecnificación y un conductismo psicosocial, las discusiones sobre el soporte de la obra de arte, los límites o implicaciones que tenía el objeto y la forma en la que se creaba un cuadro —como formas de mirar—, incluso, los modos propios de experimentar la vida, se fueron matizando hasta convertirse en una idea social, resultado de un producto mercantil o ideático. Cuando un canal informativo se percató de esa posibilidad, comenzó a ofrecer una experiencia que potencialmente muestra un tipo de saber funcional en un imaginario de mundo, creado nuevos juicios, concepciones de belleza, ideales sociales, que aunado al respaldo de la infalible repetición, se introdujeron en la opinión pública, para dar como resultado sus propios modos de expectación de un mundo que se cimienta en sus propias especulaciones de individuo, forjados en una manera intencionada de conectar con lo que está fuera del sujeto.

Podemos atenuar el problema si pensamos y añadimos situaciones tan peculiares como el nacimiento y desarrollo de Instagram, su desbordante base de datos de imágenes; los nuevos conceptos y usos que se fundamentaron durante las últimas décadas sobre la fotografía, además del acceso común para obtener un *like*; imágenes nacidas bajo las viejas concepciones de hacer arte. Esas situaciones que apenas acontecen, añaden peso al contexto escópico en el que estamos inmiscuidos. Bajo estas relaciones se vuelve interesante, y complejo indagar: ¿qué es mirar?, ¿cuáles son sus límites y sus afrentas? Paradójicamente la certeza sobre este acto es

imperceptible y nuestra relación con la mirada se vuelve indubitable, esto no es fortuito. Se nos ofrece la certeza de que nuestra mirada tiene la amplitud para experimentar, sentir y entender todo. ¿Por qué ocurre esta confianza ciega?, ¿realmente se trata de nuestra mirada y sus capacidades de aprehender lo externo? Si estas preguntas nos sumergen en un laberinto de dudas, hay un paso al abismo que nuestro contexto añade: la mirada califica, juzga, sentencia, delimita y conceptualiza lo que observa.

Si bien he intentado describir brevemente el atolladero en el que estamos, debemos preguntar enfáticamente, ¿cómo se llegó a esto? Respuestas hay muchas porque apreciar el endeble piso en el que nos reconfortamos no genera la sensación de seguridad o estabilidad cuando se le mira a través de la fachada que se maquilla desde el falso optimismo de progreso. Las luchas sociales se vuelven cada vez más emblemáticas, pero, tal vez, son infértiles en comparación con los años 60 y 70. Parece que hemos caído en cuenta de un tipo de malestar que apenas comienza a fastidiar por sus resultados: cambio climático, guerras, migraciones por escasez, colapsos económicos de países, desinformación global, etcétera. Esos eventos han generado movimiento y manifestaciones mundiales: Greta, la Primavera Árabe, Chile, movimientos feministas a nivel mundial, WikiLeaks. Todas expuestas desde los nuevos medios, por lo que están albergadas desde una nueva dimensión de la mirada: el rango de duración de la inmediatez; después, casi desaparecen del foco periodístico y parecería que su importancia social disminuye, aunque estemos conscientes de la presencia y del atenuado problema que intentan solventar.

Cuando me pregunto: ¿cómo se llegó a esto? Intento hacerlo desde un cuestionamiento propio, contextualizado, no por alejarme del pasado me centro en el presente, por lo contrario, “sin la nostalgia del pasado es mejor”, se necesitan de las ideas críticas venidas de cualquier tiempo para hacer preguntas a nuestros inasibles cimientos: ¿qué parte de lo que miramos se iza en nosotros para formarnos?, ¿qué involucraciones tiene la mirada en nuestro tiempo, en nuestro entendimiento de los sucesos, en nuestra relación con el mundo?,

¿mirar aún es una forma de sensibilizarnos frente al mundo?, ¿qué cualidades de lo político existen dentro de la sensibilización de individualidades? Parecería que hay otros argumentos y otras luchas que se libran desde un acto, aparentemente, tan simple como es mirar.

Si la Gestalt nos enseñó a entender que las formas son una reconfiguración del cerebro para ordenar la realidad y Monet a experimentar las sensaciones escópicas, esto nos pone en un dilema histórico, ¿dónde está nuestra pertenencia escópica?, ¿en dónde comienza el punto nodal? No quiero indagar en ninguno de estos genios, solo quiero caer en cuenta de un detalle: nuestra pertenencia historia tiene un punto mucho más extenso del que generalmente concebimos. Nos pensamos a nosotros mismo nacidos de una relación particular de eventos, por ejemplo, los nacidos después del 85 o 90 se nos secciona como *millenial*, por el ordenamiento temporal que nos relaciona con el acceso a la tecnología, lo cual fomenta un tipo de personalidad y rasgos sociales en nuestra conducta, es cierto; sin embargo, la producción de esa teoría visual se remonta a más de 100 años atrás, donde se teorizaba tanto de la *psique*, como de artes visuales, política y sociología; además, los desarrollos tecnológicos tienen 60 años que comenzaron a exponerse públicamente. Es, en esa relación, donde nuestros puntos de reflexión son vinculantes a una historia más extensa de lo jerarquizado, pero es este ordenamiento el que genera una idea de individuo, así como sus modos de ver, nos sometemos a un discurso de ordenamiento social y cultural, porque nos insertan en un tipo de relación social constreñida a un fenómeno, en el que el mirar solo existe en un par de segundos de apreciación para buscar la siguiente dopamina visual.

Este postulado no es menor, se trata de la posibilidad de pensar nuestras narraciones, nuestros relatos para situarnos fuera de un ordenamiento. En palabras de Hannah Arendt “Lo fundamental es que se les escapa el «cumplimiento» que, sin duda, todo hecho acontecido debe tener en la mente de quienes han de contarlo a la historia para trasladar su significación; y sin esta conciencia del

cumplimiento después de la acción, sin la articulación operada por el recuerdo, sencillamente ya no había relato que se pudiera transmitir” (Arendt, 2016: 17). La idea central no solo recuerda a un título de Canclini o al trabajo de Benjamin en *El Narrador*. Nuestro mirar tiene un momento descoyuntado, que nos sitúa en un presente ausente de su relación al pasado, sin puentes para el futuro y sin narraciones que heredar. Situados en un lugar, con tradición, pero sin cumplimiento; con significación, pero sin una relación con su emisor o receptor para significar; conectada de forma precisa a un discurso de ordenamiento, que se vive en las memorias de los sujetos.

Debemos caer en cuenta que nuestra forma de comunicarnos con nuestro pasado se sitúa desde la perspectiva que las herramientas de nuestra configuración socio-epistemológica nos permiten. Si nuestra época comienza con el rompimiento visual que intentaron realizar las vanguardias o con los ejercicios fotográficos del siglo XIX, esto lo entendemos de una manera configurada a los límites y percepciones que nos permiten el acercamiento a esas percepciones; reacondicionamos no solo la historia o sus momentos particulares —los cuadros de Monet, la Primera y/o Segunda Guerra Mundial, nuestro endiosamiento a la tecnología—, sino la manera en la que creamos imaginarios de entendimiento colectivos, en esto podemos incluir la representación en la que nos percibimos. Imágenes del pasado. Nuestro entendimiento se forma a través de una imagen de la realidad y se actúa en relación al juicio sobre esa imagen.

Desde mi entendimiento, así aparecen y se usan las imágenes como exposiciones significativas y comunicativas dirigiendo y significando aquello que llamamos realidad, a su vez, se asocian mediante significantes del mismo condicionamiento escópico. Fue Schopenhauer el que definió la idea del mundo como representación; una representación que, si bien comenzaba desde la individualidad, hoy tenemos elementos para pensar que esas “individualidades” se forjan a través del tipo de relaciones que se dan desde la sociedad, la cultura, sus estructuras y, por supuesto, sus contenidos: pensemos en el trabajo de Lacan o Freud, en textos como *El malestar en la*

cultura, como continuadores del pensamiento Schopenhauer, pero llevaron el problema a niveles sociales y culturales. Entonces, pensemos la mirada como el medio individual en que se comunica lo social, con el que estas relaciones encuentran un canal de intervención de imágenes y de apropiación; la configuración de los medios visuales en la vida social no se trata solo de la configuración de un distractor, sino que tiene una relación con la forma en la que sentimos al mundo y/o cómo ese mundo se estructura desde las imágenes que se le exponen.

El mundo se vuelve una imagen de representación con algún contenido específico que estructura la realidad mediante imágenes, por lo que tienen cualidades comunicativas y organizativas: discursivas. En esa relación entramos los sujetos, nosotros, en esa relación que está estructurando y sucediendo en el mismo momento en que se mira. Actores en nuestra propia mirada, aunque gran parte del tiempo espectadores de nuestras propias vidas, solo porque somos capaces de interrogarnos a nosotros mismos, ¿por qué entender que la sensibilización del mundo se puede construir a través de imágenes? Desde aquí partimos a un problema mayor, la realidad es un concepto maleable en el que nos integramos a partir de la forma en que se nos sensibiliza para acercarnos al mundo, es así como la sensibilidad, por lo tanto, de lo que se puede o no hacer, de lo que se puede entender o no, de lo que se puede crear, se vuelve una característica política.

Juzgar aspectos de la realidad deja de ser un acto meramente estético o apreciativo e individual, por lo contrario, debemos admitir que se trata de una intención que tiene fundamentos políticos, morales, disruptivos entre otros tantos, según podamos entender su génesis y sus alcances. Pero podríamos interrogar a esta idea de la siguiente manera: ¿cómo saber su origen cuando la realidad parece tan abierta y sus individuos se regocijan en exponer su unicidad? Sin embargo, no lo es tanto, existen patrones de comportamiento, conductas sociales, estructuras políticas y económicas encomiadas por una publicidad infinita pero constante en contenido: la inmanencia de las imágenes tiene un contexto, el nuestro. No tomamos Starbucks por

la mañana, por su delicioso sabor; tampoco el Louvre tiene millones de visitas anuales por sus exposiciones; NY, Disneyland o París no son los centros recreativos por casualidad de las jóvenes blancas con pretensiones económicas airadas. Mientras que otras regiones del mundo se mueren sin siquiera ser pronunciadas, sin aparecer en el mapa de las desgracias, porque también para gestionar las desgracias hay un mapa de intereses, en el que California concentra los incendios forestales y Notre-Dame el centro de la “alta cultura”; se pueden rayar cuadros, siempre que sean en México o un Bansky, pero impensable hacerlo en *La Gioconda*; además, una foto para exponer su altruismo siempre es mejor con un niño africano o un indígena latinoamericano. En cada uno de esos ejemplos hay miradas, al igual que imágenes, que recrean una configuración.

Pero salgamos de lo común, no tratemos de identificar estos sucesos bajo los patrones de bueno o malo, positivo o negativo; más bien, si nos preguntamos: ¿cómo sucede la mirada en cada uno de ellos? Esta interrogante nos ayuda a situarnos frente a una dinámica escópica compleja que constantemente se está construyendo, en donde las formas de mirar son parte de la comprensión de su inmanencia. Sin duda, en cada una de esas percepciones existe una respuesta sobre el significado de mirada que no podemos menospreciar tajantemente su ausencia, sino entender su relación con una realidad, en cada uno de nosotros hay una mirada y su estructura. La mirada sucede, es un acto complejo, aceptémoslo, en ocasiones, también, diagramado, sin embargo, sucede. Si nos aferramos a viejos esfuerzos por dividir la mirada entre sus diferencias conceptuales mirar y ver, como maneras más “reales” o verdaderos, como se ha hecho, corremos el riesgo de volver a los “elegidos”, como si solo unos cuantos pudiesen mirar y apreciar las cosas como “son”, como si se pudiera ver lo real, de la realidad —eso es solo una imagen—. Cada imagen tiene sus consecuencias, por ejemplo, sectorizar más, lo ya polarizado, cuando hay otras maneras de atajar el problema, pensemos, desde una conciencia de la mirada propia y sus divergencias, ¿en dónde nos coloca esta forma de mirar?

La mirada ocurre, aprecia, siente, se instrumenta y/o se diagrama de forma sistemática, social, cultural, aunque, igualmente, es capaz de reposicionarse desde facultades individuales y colectivas; la mirada ocurre y, cuando ocurre expone fronteras, pienso que cada frontera, borde, límite, orilla es solo una especificidad que puede ser reelaborada o defender su posicionamiento, si se expone como un suceso bajo la conciencia que está ocurriendo. La tesis es pensarlas como miradas sucediendo bajo construcciones de espectro de realidad, lo que significa que han sido capacitadas para interpretar a través de un acondicionamiento escópico, así los sucesos ocurren bajo una posibilidad diagramada, lo que nos lleva a un problema por afrontar: no significa que la realidad o los sucesos fuera de nuestra mirada estén ocurriendo según nuestras capacidades para decodificarlo, ni tampoco que esté sucediendo como se le estructuran las imagen que concebimos, por lo que, delimitar de una manera única resulta un problema que justificar para quienes así lo exponen, como una verdad. La propuesta es que los sujetos sean capaces de relacionarse con más de una imagen sobre un mismo evento, lo que me lleva a una pregunta: ¿se puede tener más de una forma de mirada?

Debemos sumar que las rigideces de los sistemas occidentales parecen negar la posibilidad de que eso ocurra, ya que, a través de una violencia sistémica por autosustentarse y una epistemología rigurosamente basada en el saber y la verdad en el sujeto como un yo, hace menos inaccesible otras posibilidades de mirar. De lo contrario, sería tan sencillo el problema, sin embargo, no lo es, parecería que la exposición sobre el entendimiento de realidad se juega encarnada en los sujetos, cuando pensada a la inversa nos da la posibilidad de plantear la pregunta: ¿qué pasa cuando sale de su estructuración de la realidad escópica? O preguntemos más tenazmente: ¿es capaz de salir de esa zona? Esa respuesta no está centrada en la falsa libertad que nos da el mercado y sus directrices para ser libres, pero las posibilidades de una respuesta se dan al poder pensar y replantear esas directrices como constituyentes de un tipo de mirada que solo alcanza para apreciar un breve aspecto de la realidad, pero y si se

expandieran las posibilidades sobre el significado de la realidad y su inmanencia, terminaríamos expandiendo los significantes y posibilidades sobre la mirada, de la imagen o de cómo compartir esas miradas.

Si la inmanencia de la imagen se encuentra en la totalidad de la realidad, se podría pensar que la mirada tiene esa posibilidad, pero nuestras capacidades se ven sobrepasadas ante esa inmensidad semiótica, aunque entenderlo, nos ayuda a darle un carácter o lineamiento ético al problema. Aceptar esto, por lo menos, podría situarnos en un problema en su relación entre la política, la sensibilidad y añadir una nueva ordenación: la ética. Si la política significa, para Rancière, un tipo de administración de los cuerpos sobre la realidad, en el que la administración se realiza desde la sensibilidad de los individuos en su relación al mundo “[...] la cuestión de la política empieza en el momento en que se trata del estatuto del sujeto que es apto para ocuparse de la comunidad” (Rancière, 2009: 123), si se administra la sensibilidad, se está controlando el orden de relación entre la comunidad e, incluso, podemos añadir comunidades. Alain Badiou tiene una idea similar al afirmar que “[...] la política es, pues, el conjunto de procesos que permiten al colectivo humano devenir activo o capaz de posibilidades nuevas en cuanto a su propio destino” (Badiou, 2013: 21). Esto aclararía un punto, los juicios suelen venir de imágenes que tienen como principios universales absolutos basados en una imposición de entendimiento, que está cancelando un relacionar propia con el mundo y un entendimiento que exige, mínimamente, un elemento la interacción con lo otro, no solo como imagen, sino como estructura propia de una realidad. ¿Cómo comportarnos frente a ese otro?

Este paso es el que fulmina y oblitera las relaciones con otras experiencias de la realidad, cuando solo se construyen y exponen imágenes que devienen de una realidad estructurada y expuesta como total por un orden hegemónico, sobre todo cuando se impone. De esta manera se impide el acceso a entender, vivir, sentir otras formas de conexión con la realidad, tanto para el individuo que mira alejadamente, como para quien la experimenta; todo lo

que no concuerda con las imágenes de la administración, las que se basan en su propio imaginario, en sus gustos, en sus posibilidades y en la grandiosidad de un momento etéreo son anuladas de manera sistémica y esto, también, es un suceso de la exposición de imaginarios, miradas en contacto con imágenes que marcan esa posibilidad. ¿Cómo salir de eso?

Valorando mi experiencia. Parte de mi infancia sucedió dentro de un tianguis, el mercado Juárez, en la explanada de cada viernes. Mis padres trabajaban ahí y continúan siendo comerciantes, por lo que, mi relación con estos lugares sigue ocurriendo, aunque, ya no de esa forma. A través de los años, aprendí a valorar los sucesos que por varios motivos me negaba aceptar como parte de mis experiencias y de mi vida: la gente vendiendo, los colores, los sabores, sus olores, sus costumbres, pienso en la cantidad de personas marchando, sus procedencias; son imágenes que me remontan a pensar su historia y la mía. No puedo decir que fue mi relación con ese lugar lo que me llevó a apreciar sus posibilidades dentro de la mirada y las experiencias que pueden vivirse ahí, por lo contrario, se debió al choque que atravesé al negar ese lugar, esa parte de mí, por muchos años caí en una contradicción que me colocaba en una encrucijada y que me planteó una interrogante: ¿por qué me negué a ello?

Imagen 1. Sin título. Anónimo.



Fuente: <https://www.facebook.com/TolucaLaBellaCd/posts/hoy-es-viernes-de-tianguis-y-aqui-una-foto-del-tradicional-tianguis-de-toluca-el/143113559182965/>

Esa duda es la que fundamenta esta tesis, desde un punto estético parece que las estructuras, imágenes, formas y aspiraciones culturales nos impiden disfrutar de ciertos aspectos de la realidad, como por ejemplos ciertos espacios porque se aprecian desde una categorización previa a la experiencia y al sentido social, lo cual nos acerca de un modo particular a esos lugares: parecería que los tianguis no tienen otro argumento más que el costumbrismo o una experiencia sensible menor, secundaria para referirse a la posibilidad de acercamiento. Hay una larga lista de espacios que están siendo delimitados sensiblemente de manera intencional; desde una estructura económica y social, esos lugares representan un tipo de relación social a la que no se le ve como fuente de aspiración o de interés, por lo tanto, se le trata de una manera muy inferior. La relación con esos lugares está condicionada por discursos, diagramaciones; de esta forma, dejan de lado el núcleo más vivo, el más importante, las experiencias que se dan ahí, sucesos en los que ocurren otro tipo de experiencias y habitan otro tipo de miradas, que son obliteradas porque existe una confrontación dada por la diagramación imaginaria y discursiva con el lugar, previa a su gente, a su historia. Su negación o su “secundarización” trae como consecuencia: la negación de esas vidas, de miradas, de saberes, de experiencias estéticas, etcétera.

Si me interesa este espacio es por recuperar mi memoria personal, pero los ejemplos los podemos llevar a distintos canales de la realidad. Estos espacios conservan narraciones, en el sentido benjaminiano del concepto, por lo que tienen tanto por decir y por ofrecer como cualquier otro espacio desde la construcción de sí mismo, como imagen de sí misma. Pensemos en un basurero, un páramo, una colina en el campo o ¿por qué no?, los grandes museos. Todos los lugares se vuelven objetos de mirada creada por imágenes que pueden venir de diferentes fuentes de creación, sin embargo, la duda es: ¿de dónde viene y vemos su creación de imagen? Aquí es donde la dificultad del problema se acentúa, ¿por qué dos lugares tan opuestos pueden sentirse desde la unicidad de sus experiencias que permita al espectador valorar su relación como una continuidad

de la mirada en construcción para atravesar los espacios bajo las posibilidades del acontecimiento escópico?

Esto es parte del problema, ¿cómo hacer que esos lugares equiparen su importancia? Sin embargo, al hacer toda esta aproximación teórica, podemos preguntar, ¿desde dónde es posible crear esos valores? Porque el problema no parece de los lugares, sino del entramado y su complejidad. Al menos tenemos algunas áreas desde donde el problema se origina y se desplaza, por lo que habría varias respuestas capaces de atender este problema; a su vez, debemos ver que existe una paradoja si se jerarquiza de manera externa equivaldría al resultado de un proceso de ordenación social —volver a diagramar—. De lo que se trata es de repensar la posibilidad que cada individuo ejerce desde su mirada y la relación que expone lo externo, como forma de otredad, para entender que los lugares, personas, culturas, situaciones, etcétera, nos invitan a mirarlos bajo contraseñas propias e inherentes a su realidad inmanente y propia, generadora de imágenes y discursos, que nos exigen una caída propia de nuestra construcción de realidad. Se convierte en una bilateralidad escópica, ahí donde el silencio tiene más que decir, en donde la palabra estaba previamente para darle forma a la experiencia como imperativo de la realidad del sujeto.

La pregunta que fundamentaría la estabilidad a todo lo que intento plantear en este artículo, sería ¿es esto posible? Debemos partir de un axioma: nos estamos moviendo en una configuración que, en principio, es política de la realidad, pero la atravesamos, junto con otros canales que comparten y configuran el mismo espacio, es así como nos situamos en una relación entre individuos. La importancia de la política y el acontecimiento para Badiou (2013: 22) radica en que

[...] un acontecimiento es algo que hace aparecer cierta posibilidad que era invisible o incluso impensable. Un acontecimiento no es por sí mismo creación de una realidad; es creación de una posibilidad, abre una posibilidad. Nos muestra que hay una posibilidad que se ignoraba. En cierto modo, el acontecimiento es solo una propuesta. Nos propone algo.

El problema que esta tesis plantearía a la idea de Badiou es si somos capaces de apreciar y ver que existe una propuesta, si es que no nos la han segado como parte de una estructuración de interacciones en el mundo que recaen en los sujetos. Si fuese así y la posibilidad, el acontecimiento, están fracturados, bueno, no significa que no seamos capaz de caer en esa posibilidad que ya existe, sino que hay ámbitos en donde la lucha de esas posibilidades exige darse, una posibilidad en la mirada, una posibilidad dada desde la construcción de la idea de nosotros mismo, como sujetos.

Si el planteamiento anterior se puede resumir en que las imágenes crean individualidades y sugestionan la mirada sobre la realidad misma coaptando las posibilidades de acercarnos a la diversidad, significativa que representan; Hannah Arendt tiene un planteamiento que nos ayuda a mirar otras posibilidades en el momento en que creamos juicios, esto nos ayudaría a tener otros accesos al problema:

Esto significa, por una parte, que tal juicio debe librarse de las «condiciones privadas subjetivas», es decir, de los rasgos distintivos que naturalmente determinan el aspecto de cada individuo en su privacidad y son legítimos mientras se sustenten como simples opiniones privadas, pero que no pueden entrar en el ámbito mercantil y carente de toda validez en el campo público. En este modo de pensar amplio, por otra parte, que como juicio conoce la forma de trascender a sus propias limitaciones individuales, no puede funcionar en estricto aislamiento o soledad, sino que necesita la presencia de otros «en cuyo lugar» debe pensar, cuyos puntos de vista tomará en consideración y sin los cuales jamás tiene ocasión de entrar en actividad (Arendt, 2016: 336-337).

¿Por qué importa lo otro en el momento del suceso de la mirada, cuando este acto parece que se da desde la individualidad? Esta es una pregunta que me parece fundamental por la siguiente razón: en donde comienza lo otro hay una situación ajena, es decir, que ahí comienza una forma distinta de plantear la realidad, incluso aunque sea parte del pensamiento hegemónico porque que hay un factor que

lo salva de ser completamente enajenado por ésta, sus experiencias, tanto su capacidad de generarlas como de experimentarlas. ¡Vaya paradoja!

Me refiero a lo otro como una abstracción porque la otredad está expuesta en todo lo que sale de cada uno, no necesariamente tiene que tener atributos o cualidades humanas, puede ser un animal, un espacio, un ambiente, etcétera. La pregunta necesaria es: ¿cómo se experimenta esa otredad desde la mirada? Arendt no nos dice cómo hacerlo, solo nos dice que es necesario; Heidegger nos exhorta a vivir en el momento, pero tampoco salda el problema. Podemos acudir a otras situaciones como el psicoanálisis, la filosofía, la sociología u otras para saldar la situación, ¿cómo hacer ese salto? Para encontrar un momento de acontecimiento a esta situación.

Más allá de tener una respuesta este breve ensayo debe terminar así: como una interrogante directa al lector: ¿cómo apelar a vivir nuestras experiencias?, ¿cómo experimentar las infinitas imágenes de otredad desde la mirada? Y más importante aún, ¿cómo compartirlas? Parece que este acto se vuelve una situación de fractura sobre lo que creemos como verdadero y acontecimiento de para vislumbrar nuevas posibilidades, en especial es una época donde el individuo es pretenciosamente un yo dotado de certezas.

REFERENCIAS

- Arendt, H. (2016). *Entre el pasado y el futuro. Ocho ejercicios sobre la reflexión política*. España: Austral.
- Badiou, A. (2013). *La filosofía y el acontecimiento*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. (s.f.). *El malestar en la cultura*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Fried, M. (1967). *Arte y objetualidad*. Pres. de Carolina Benavente.

Greenberg, C. (1985.). *Towards a newer Laocoon*. *Partisan Review*, July-August 1940; *Pollock and After: The Critical Debate*, ed. Francis Frascina.

Rancière, J. (2009). *El tiempo de la igualdad*. Barcelona: Herder.

PLATAFORMAS DE EMPAREJAMIENTO: ELEMENTOS LÚDICOS DE LA CULTURA CONTEMPORÁNEA. UN ACERCAMIENTO AL JUEGO DESDE EL CONFINAMIENTO

MATCHMAKING PLATFORMS: PLAYFUL ELEMENTS OF
CONTEMPORARY CULTURE. AN APPROACH TO THE GAME
FROM CONFINEMENT

Cecilia Valentina Quiroz Ramírez

RESUMEN

Este planteamiento tiene como referencias, elementos y características propias del juego según el autor Johan Huizinga. Se hará una breve explicación de cómo funcionan estas plataformas en el ámbito de lo lúdico, así como sus limitaciones o reglas. Según Byung Chul-Han, el *homo faber* se ha quedado relegado por el *homo ludens*, el sujeto contemporáneo hoy busca jugar y disfrutar a partir de su relación con el dispositivo móvil. Este trabajo de investigación toma en cuenta el fenómeno del confinamiento a partir de la pandemia por la Covid-19, que internacionalmente, orilló a muchas personas a quedarse en casa como una estrategia para prevenir contagios. Las noticias diarias, la soledad y el cambio repentino de rutinas ha dado como resultado una implicación de consumo de algunas manifestaciones de la cultura contemporánea.

PALABRAS CLAVE: lúdico, cultura digital, plataformas de emparejamiento, *swipe logic*, confinamiento

ABSTRACT

This paper is based on the elements and characteristics of the game proposed by Johan Huizinga. This will be done through a brief explanation of how the matchmaking platforms work in terms of

a playful experience and taking into account both their limitations and rules. According to Byung Chul-Han, the *homo faber* has been displaced by the *homo ludens*, today the contemporary subject wants to play and have enjoyment in using mobile devices. This work recognizes the lockdown due to the Covid-19 pandemic as a strategy to prevent the virus spreading. The daily news, the isolation and the sudden change of routines have resulted in the increasing consumption of some manifestations of the contemporary culture.

KEYWORDS: playful, digital culture, matchmaking platforms, swipe logic, lockdown

INTRODUCCIÓN

El presente escrito toma en consideración la pandemia por COVID-19 en la que se ha percibido un alza en el consumo de plataformas de emparejamiento digital, como una opción para relacionar y comunicarse con otros a partir de las recomendaciones de las autoridades gubernamentales de quedarse en casa para evitar contacto físico y presencial, con el fin de frenar el contagio del virus. Se retoma el concepto de juego y sus características propuestos por el autor Johan Huizinga en su texto *Homo Ludens* (2016). Para él, el juego es primordial en toda actividad humana porque suspende la seriedad de la configuración de la realidad y del sujeto, por lo que divertir no es su única función. Byun-Chul Han, ensayista surcoreano, por su parte, considera que el jugador contemporáneo, en relación con los medios digitales, solo busca el juego y la diversión. Si bien es cierto, ambas aseveraciones resultan relevantes para los fines de este texto, la propuesta de Johan Huizinga resulta flexible para proponer que el uso de plataformas de emparejamiento durante el confinamiento sanitario ha sido una forma de proponer una realidad alterna a una situación que ha angustiando a usuarios de redes sociales en todo el mundo.

¿En qué medida la cultura que vivimos se desarrolla en forma de juego? Se pregunta Johan Huizinga en *Homo Ludens*, y es posible responder esa pregunta desde la cultura contemporánea, que está configurada como un constante viaje entre el entretenimiento, la diversión y lo visualmente atractivo; la actualidad es desprovista de seriedad agregándole dosis de humor para aligerar su condición abrumadora. Hoy en día, la condición lúdica se exagera, —más entretenimiento, más diversión—, y se recompensa con reglas tan transparentes y frágiles en las que su evasión es sencilla, la seriedad del asunto es opcional en muchas de las acciones realizadas actualmente. Huizinga, afirma que toda actividad está mediada por el juego porque nos ayuda a escapar de su realidad ordinaria, recurrimos a su dinámica que deja de lado la seriedad. Esta relación lúdica entre la plataforma digital y el usuario es una necesidad del sujeto por poner en suspensión y aligerar la realidad cotidiana que vive, y de esta forma, proponer, crear y experimentar una realidad alternativa.

DESARROLLO

El juego y el ser humano están bordados de forma muy similar. El autor Johan Huizinga, considera que, el juego tiene características muy puntuales para definirse, entre las cuales la actividad lúdica se realiza como una actividad libre y que gusta porque suele ser algo superfluo —por el hecho de que se puede abandonar o suspender en cualquier momento—. Otra característica es que normalmente se juega en momentos de ocio, de aburrimiento, por lo que surge como una opción para escapar de ellos. El juego, también es la representación de otra cosa, un signo que simula otras situaciones, es decir, genera un espacio que excluye la seriedad, por lo que situaciones que se generan “en broma” oscilan constantemente como oposición a lo “en serio”. Los juegos, se generan en espacio-tiempo determinados, por lo que se podría iniciar un juego en el lugar y tiempo aleatorio para terminarse en el momento que se desee o volverlo a empezar, por lo que también está sujeto a una

posibilidad de repetición. Finalmente, el juego todo el tiempo genera una tensión, esa tensión está conformada por incertidumbre, azar y orden, ese orden es solo aplicable si se siguen las reglas.

Muchas de las plataformas digitales de emparejamiento actuales fueron creadas a partir del problema de combinar la ocupada vida universitaria con la necesidad de relacionarse con otras personas. Tinder, plataforma de emparejamiento digital, fue lanzada por un grupo de amigos como un programa piloto entre campus universitarios, que tenía como objetivo conectar con gente nueva, en la que el pleno contacto físico no se encontraba como prioridad en el inicio, sino generar una especie de preámbulo en el juego de la seducción desde la comodidad del dispositivo móvil para después dar paso a un encuentro presencial. Tinder fue lanzado en el año 2014, en Los Ángeles, California, en un contexto exigente y desafiante, debido a una carga cultural, económica, científica y tecnológica. ¿Los desarrolladores de estas *apps* tienen consciencia de esta condición lúdica? Parece que sí.

La *app* está diseñada para que el pulgar tenga el poder del juego sobre la pantalla, para “swipear”, o deslizar a la izquierda o derecha, y tocar hasta cinco veces sobre la imagen del usuario para visualizar todas las imágenes fotográficas del perfil de la persona. Al segundo toque, la biografía y los intereses de la persona se despliegan parcialmente. En el momento en el que dos usuarios que han dado derecha, se hace una coincidencia o mejor conocido como *match*. El gesto o movimiento que realiza el dedo pulgar sobre la pantalla del dispositivo móvil se denomina *swipe logic* y responde a la forma en la que la mirada se posa sobre algún sujeto u objeto que le agrada, o que simplemente ignora al no ser de su agrado sobre un catálogo de productos. Esta aplicación móvil está diseñada para hacerle pensar a sus usuarios que el proceso para conocer a otra persona puede ser tan sencillo como jugar un simple juego de mesa, pero sus condiciones lúdicas van mucho más allá que la simpleza o de sus jugadores.

El juego según Huizinga es una actividad libre, es una representación de algo, se encuentra en tiempo-espacio no determinados, por lo que tiene una posibilidad de repetición, genera tensión e incertidumbre y finalmente, siempre se juega por algo. Pero algo en lo que siempre se mueve el juego, es su oposición a la seriedad. Esa seriedad está dada a partir de un conjunto de reglas que, cuanto más rígidas se vuelvan menos carácter de juego contiene, y entonces el juego acaba. En la contemporaneidad no solo se busca el entretenimiento o diversión como funciones primarias del juego, sino como una forma de escape.

Hoy en día, parece que el triunfo más valioso se trata sobre la visibilidad del usuario en entornos digitales y que a su vez, se traduce en reconocimiento del otro de la imagen que ya ha sido vista. Fenómenos como los *youtubers* o *influencers* son un ejemplo claro de cómo el número de visitas, vistas, *likes* o reacciones se traducen en ganancias económicas y poder adquisitivo. La visibilidad del sujeto se vuelve en un privilegio buscado por cualquiera, pero no todos lo consiguen con éxito. Ya que implica una fascinación por el objeto que hace posible capturar, compartir y distribuir el contenido en el que el sujeto se encuentra, implica también, la renuncia de toda acción íntima, pues hasta el elemento más privado es revelado, gracias a la mirada del otro.

En inglés la palabra *play* tiene varias connotaciones lingüísticas, como verbo se traduce como jugar, pero también como una forma de actuar, de representar *play the role*. En este sentido, la seducción se juega y se representa.

PLAY THE GAME

Las plataformas de emparejamiento digital convocan a sus usuarios a unirse a una red en donde conocer, comunicar y relacionarse con otros puede ser tan sencilla como un juego, en donde generar el vínculo con otros no implicará más que la creación de imágenes fotográficas para mostrarse. Desde la integración de la cámara

fotográfica al dispositivo móvil, los sujetos que, trasladados a un ámbito digital han abierto la posibilidad de replicarse a sí mismos múltiples veces, su unicidad ha quedado casi sin rastro y de esta forma, poder ser uno y muchos jugadores al mismo tiempo. El sujeto que se encuentra detrás de la pantalla moldea la representación de su individualidad bajo la mirada del otro, ese aspecto moldeable configura su capacidad casi ilimitada pero subyugada bajo exigencias ajenas.

Muchas de las plataformas de interacción social encuentran en la pantalla un espacio que llama la atención de los usuarios gracias a que la pantalla es, *per se*, un espacio de mediación con el otro. Bernhard Hetzenauer (2016: 43), reflexiona lo anterior al mencionar que:

La pantalla es el lugar de la mediación donde el sujeto experimenta su propio deseo de manera oculta o bien donde puede exhibirlo. [...]

La pantalla le sirve como protección para que pueda resistir la mirada del otro y para que su propio deseo se vuelva más soportable.

En este sentido, la pantalla es el espacio que sirve como un refugio que puede ocultar o revelar una condición fantasmática de quien usa, es decir, el sujeto puede jugar con su identidad, replicándose de manera múltiple. El autor continúa compartiendo lo siguiente: “En el comportamiento humano Lacan localiza a la pantalla dentro del ámbito de la mimesis, la cual, surge como efecto del juego de coqueteo de los sujetos en la seducción sexual” (Hetzenauer, 2016).

La construcción del sujeto y su juego se encuentran configurados bajo dos mandatos primordiales el del usuario quien lo mira y el de la pantalla que le muestra qué desear.

PLAY THE ROLE

Al estar detrás de la pantalla, el sujeto contemporáneo ha dejado de lado su identidad individual. Esta individualidad se fragmenta y multiplica en muchos aspectos de la vida cotidiana del sujeto,

haciendo que el comportamiento del sujeto no sea solo uno en función de su ubicación. En este sentido, el sujeto no experimenta una identidad, sino un proceso de identificación que se moldea a partir de la mirada del otro y del espacio en donde se encuentre. Es decir, no es el mismo comportamiento, personalidad o identidad que el sujeto actúa cuando se encuentra en su hogar familiar, que cuando se encuentra en su espacio laboral o en un círculo de amistades. Un proceso de identificación asume que la identidad del sujeto es múltiple y performativa.

Las redes sociales y la Internet potencian la creación de procesos de identificación, en donde el sujeto puede adoptar una y muchas más personalidades que lo ayudan a relacionarse con el otro.

Para Lacan el sujeto se renueva en esta duplicación del otro o de sí mismo. Detrás de un disfraz o de una máscara se encuentra también, en formas extremas, lo masculino y lo femenino. Al mismo tiempo, el momento del engaño desempeña un papel esencial, pues el ser humano “sabe jugar con la máscara” (Hetzenauer, 2016: 44).

La imagen fotográfica creada para redes sociales como Tinder desempeña un papel importante en donde el protagonista siempre será el “yo”: “yo puedo”, “yo tengo”, “yo hago”, “yo soy”. Paula Sibilia en su ensayo *La intimidación como espectáculo* (2013), nos comparte que la “espectacularización del yo” trata de una necesidad casi innata de mostrarse, de exponer, de hacer de nuestra existencia un *reality show* que enmarca que aquello que es insignificante puede ser capaz de volverse grandioso. Es en este sentido que, el usuario se apropia de intereses, actividades, gustos y aspiraciones que probablemente no sean las propias, sino como una exigencia social ajena a él, para así participar de forma activa y en constante transformación de la condición de su identidad, es decir, el “yo” se construye, a partir de los otros, de los que nos ven.

El hecho de que los nuevos diarios íntimos se publiquen en Internet no es un detalle menor, ya que el principal objetivo de esas estetizaciones del yo consiste precisamente en conquistar la visibilidad. En perfecta

sintonía con otros fenómenos contemporáneos que se proponen mostrar las banalidades más privadas de todas o de cualquier vida (Sibilia, 2008: 90).

Lo anterior da cuenta de que el jugador también se crea a partir de un interés del usuario por generar estrategias que lo hagan jugar, por lo que ocupar una máscara y camuflarse para integrarse al espacio digital solo será una herramienta que le ayude a encontrarse en un espacio que le provea identificación, reconocimiento y pertenencia. Las mismas redes sociales y en *apps* de emparejamiento, el concepto de identidad se pone en crisis, gracias a esa constante producción y consumo de imágenes de una forma colectiva, por lo que, en ese sentido, las plataformas de emparejamiento potencian la construcción del proceso de identificación de sus usuarios por el hecho de compartir imágenes fotográficas, escribir una *bio*, utilizar un nombre de usuario, publicar edad, género y ubicación geográfica con la intención de parecerle interesante a los que lo ven; requisitos necesarios para ingresar a esas redes y que sin duda pueden transformarse. Fuera de la red, hay algunas limitantes, por ejemplo, lugares a los que no es posible ingresar a menos que se presente un documento que avale a la persona que la porta: identificación oficial, pasaporte, carné de conducir. En la red, esta identificación oficial se desdibuja, porque no existe un filtro tan riguroso para este tipo de aplicaciones o estos procesos aún son opcionales. Y de pronto vemos que hay padres que le hacen perfiles en redes sociales como Instagram a sus bebés recién nacidos o a sus mascotas porque en Internet da lo mismo, hay cabida para todo usuario.

Si bien el formato de las *apps* de emparejamiento como Tinder o Bumble, nos recuerda a un catálogo de objetos de consumo en donde el cliente elige el producto ideal, esta transacción siempre estará sujeta a que el objeto también elija al cliente. En este sentido, las aplicaciones de emparejamiento tienen más una condición lúdica y no tanto una condición de mercado, debido a la intención de proponer una realidad alterna que ponga en tensión a sus jugadores y al juego, de esta forma, esperar a que el otro elija

al usuario, se parece más a una coincidencia, un *match*, una cuestión casi de azar mediado.

El azar mediado refiere a que dichas plataformas siembran en sus usuarios la idea del azar y la incertidumbre cuando de alguna forma se configuran en función de ciertos filtros elegidos por el usuario, tales como la ubicación aproximada, edad, género, intereses, entre otros, y que los resultados de esos filtros son los perfiles que aparecen en la pantalla del usuario. La información lo es todo.

Disfrutar, relajar y entretener no son solo las características del juego, porque la cultura fundamentalmente se construye un juego y en él se desarrolla; su peculiaridad es que se encuentra enraizada como algo estético. Si el juego pone en suspensión la realidad, hoy en día jugamos más que en ninguna época, porque nos ayuda a “aligerar” una realidad ordinaria, hoy por el hecho de que la realidad nunca había sido creada con tanta rapidez. Huizinga huye de caer en declarar que todo es juego, ya que debemos aplicarle “seriedad” a lo que es necesario.

CONFINAMIENTO Y PANDEMIA

Los primeros meses del año 2020, medios informativos y autoridades sanitarias resaltaban el riesgo que implicaba para los seres humanos la mutación del coronavirus, que denominada como SARS-COV2, provocaba una enfermedad llamada COVID-19 en la que la persona que lo porta presenta síntomas como tos, estornudos, fiebre y dolor de cabeza (Suárez *et al.*, 2020). Si bien, para muchos, los síntomas no representaban gran preocupación, la rápida propagación del virus sí y que, en muchos casos, la complicación de los síntomas no atendidos a tiempo, derivaban en afecciones mayores que provocaban la muerte.

Una de las estrategias que indicó la Organización Mundial de la Salud (OMS) fue la prevención de la propagación del virus a partir del uso de cubrebocas, sin embargo, al no ser suficiente se invitó

a la población mundial a quedarse en casa, con la intención de no saturar el sistema de salud pública para atender a los casos de mayor complicación y población de riesgo adultos mayores, personas que viven con enfermedades como hipertensión, diabetes, VIH o cáncer, mujeres embarazadas y sobre todo al personal médico.

Según Suárez *et al.* (2020), en México el primer caso por COVID-19 fue registrado el 27 de febrero de 2020 y que, al 30 de abril, el número de casos confirmados había ascendido a 19,224. A pesar de que las autoridades habían intentado contener el contagio entre sujetos con estrategias que llamaban a la población a quedarse en casa, evitando realizar actividades no indispensables. El gobierno federal y autoridades sanitarias decretaron una segunda fase de contención en la que se suspendían actividades económicas, reuniones masivas; el 21 de abril, ya en su tercera fase, se suspendieron actividades no esenciales, haciendo que gran parte de la población quedara confinada.

El confinamiento por cuestiones sanitarias no es nuevo en México. En 2009, el virus de influenza por H1N1, obligó a gran parte de la población a quedarse en casa; si bien, el tiempo de confinamiento duró apenas dos semanas modificó muchas de las dinámicas sociales y que, al momento del descubrimiento de la vacuna para tratar dicho virus, esas dinámicas fueron resueltas. Por otro lado, aunque ya existen vacunas disponibles para atacar al virus de la COVID-19, no existe la seguridad de una rápida vuelta a la cotidianidad de la sociedad actual.

A ocho meses de que el virus fue declarado una pandemia, una de las estrategias que más ha repercutido no solo social y económicamente ha sido el confinamiento, el cual ha atravesado de manera directa en el comportamiento de los sujetos, provocando crisis de ansiedad, estrés y depresión en algunos casos.

Sobre lo anterior el psicoanalista Darian Leader en su texto *La moda negra. Duelo, melancolía y depresión* (2014), reflexiona en torno a las formas en las que compañías farmacéuticas, personas dedicadas

al sector médico y empresarios han encontrado en la salud mental una mina que aprovecha un mal general para distribuir “remedios” contra enfermedades mentales relacionadas con la tristeza y soledad, como si estas fueran una enfermedad viral:

La vida interior del doliente se deja sin examinar y se le da prioridad a las soluciones médicas. Seguir las instrucciones de cómo tomar las píldoras se vuelve más importante que examinar la relación en sí de la persona con la píldora. La depresión aquí es concebida como un problema biológico, parecido a una infección bacteriana, la cual requiere un específico remedio biológico. Los pacientes deben ser devueltos a sus estados anteriores productivos y felices (Leader, 2014: 10).

El autor aboga que el diagnóstico de estas enfermedades está enmarcado por una indiferencia por comprender su origen y que es necesario que se tome en cuenta que estas enfermedades apelan a historias del sujeto y su relación con el mundo, en las que muchas devienen de pérdidas, separaciones, duelos. En tal sentido, la pandemia por la COVID-19, fue un parteaguas para separar a muchos de una cotidianidad y rutinas establecidas, una separación de los sujetos de sus familias, amigos o parejas, un distanciamiento social que ha permeado en tantos sectores.

Un ejemplo de lo anterior es una experiencia cercana, en donde la persona quien al contraer el virus y complicarse en su recuperación, se vio en la necesidad de acudir de emergencia al hospital y ser internado para su cuidado. No tener contacto con sus familiares cercanos, no poder comunicarse con las personas que estaban cerca de él y no poder relacionarse con otras personas, provocó en el paciente una gran ansiedad por sentirse distanciado de su cotidianidad, cuestión que también afectó a la familia. Al fallecer, el cuerpo del paciente fue entregado directamente a la familia, sin la posibilidad de decir adiós y calmar su aflicción. Uno de los rituales que la cultura ha adoptado para lidiar con la muerte de alguien es la realización de ritos o costumbres para despedirse, como funerales o velorios, cuestión que en este caso no fue posible realizar, debido a

un riesgo de contagio. Leader menciona que “Sin el apoyo simbólico de los rituales de duelo, las imágenes de muerte simplemente proliferan hasta el punto del sinsentido” (Leader, 2011: 71). Es decir, que acercarse a este tipo de rituales hacen que el familiar pueda asimilar mejor la pérdida simbólica de algo o alguien cercano. En el caso anterior, la familia optó por aprovechar la realización de dichos rituales a través de las posibilidades de la comunicación remota, videoconferencias y transmisiones en línea.

El confinamiento ha orillado a muchos a resguardarse en casa, una gran parte de esta población ha logrado sobrellevar la incertidumbre bajo contenidos disponibles en la red. El consumo de contenido audiovisual en televisión, vía *streaming* y el uso de Internet se ha incrementado en gran medida, por un lado, debido a que una de las estrategias de la Secretaría de Educación Pública (SEP) en México ha apostado por educación en línea en todos sus niveles educativos, padres de familia, docentes y estudiantes han tenido que trasladar el trabajo educativo a un espacio digital. Y, por otro lado, por aquellos que han usado Internet como un medio para proponer una realidad alterna en donde la incertidumbre se encuentra en suspensión.

La pantalla como se refirió con anterioridad es un mediador entre el usuario y el otro, esta pantalla desde computadoras, televisores y dispositivos móviles llega a tener un tinte didáctico y de entretenimiento, por lo que para muchos ha sido sencillo relacionarse con este modo de educación en línea.

Los dispositivos móviles y computadoras que se han conectado a una red de Internet han logrado ser un espacio de entretenimiento que desempeña un papel importante sobre todo en una necesidad de esparcimiento. En líneas anteriores se mencionaba también que, en esa necesidad de huir de una realidad abrumadora, el sujeto juega hoy en día desde su dispositivo móvil. El consumo de entretenimiento ha sido trasladado a estos medios digitales con mucha más eficacia que la educación. En este sentido, muchas de las plataformas de contenidos audiovisuales potenciaron su producción, plataformas

de contenido *streaming* como Netflix o Spotify lograron registrar grandes ingresos a raíz de la estrategia del confinamiento.

Por otro lado, el consumo de producciones audiovisuales con contenido sexual también ha incrementado, según reportes de la plataforma en línea de consumo-producción de pornografía Pornhub registró que tan solo en marzo el ingreso de más de 120 millones de usuarios diarios, a partir del confinamiento. Este caso resulta interesante, ya que el sitio registró vistas, tráfico y producción de videos con contenido sexual en torno a la temática sanitaria. El imaginario del virus que permeó en su producción a partir de la asimilación de la crisis desde la ligereza de la parodia, que combinaban escenas sexuales explícitas con elementos que hablaran de la situación sanitaria, por ejemplo, el uso de mascarillas o cubrebocas, productos desinfectantes, etcétera. El sitio incentivó a sus usuarios a quedarse en casa ofreciendo durante el mes de marzo el acceso *premium* de forma gratuita. El consumo de pornografía refiere a la representación de la experiencia sexual a veces de forma exacerbada a través de la construcción de la ficción de una experiencia personal, biológica e íntima, sin embargo, el consumo de estas producciones de forma masiva durante la pandemia nos conduce a reflexionar en una necesidad del sujeto por experimentar un acto cotidiano que por el momento se encuentra limitado.

Otras plataformas de interacción social también sufrieron este incremento de usuarios registrados en ellas. En especial plataformas de emparejamiento digital, como Tinder, Bumble, Grindr, por mencionar algunas, en donde las dos primeras aprovecharon el gran ingreso de usuarios para ofrecer un mes gratis de su versión de paga para los usuarios que se registraron en el mes de marzo. El ingreso masivo a estas aplicaciones da cuenta de un interés de los sujetos de comunicarse, relacionarse y conectar con otros en un contexto que no resulta tan cotidiano.

En uno de los informes de la Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL) (2020), se enuncia que el caso del acceso a la tecnología en países de Latinoamérica que solo en materia de

educación para niños y jóvenes será limitada debido a un poco o nulo acceso a dispositivos tecnológicos e Internet. Hay que reconocer que, en efecto, las posibilidades de entretenimiento y diversión a través de la red es solo un hecho que atraviesa a estratos sociales medio-altos y altos. Este hecho también nos hace ver que el poder de aprovechar ese confinamiento los beneficios que la tecnología e Internet sugieren que esta pandemia es una evidencia de la brecha digital, en una sociedad en donde el consumo y los privilegios son de unos cuantos; y el entretenimiento que se vuelve exclusivo de ciertos sectores.

Sin embargo, para varios estratos socioeconómicos, la enfermedad causada por virus de la COVID-19, la situación sanitaria, el futuro que depara al intentar regresar a la “normalidad” ha supuesto para el sujeto una ola de incertidumbres. Las noticias diarias, la soledad y el cambio repentino de rutinas han dado como resultado una implicación de consumo de algunas manifestaciones de la cultura contemporánea.

CONCLUSIONES

En mi experiencia personal en el uso de esas aplicaciones móviles, se ha intentado abrir la conversación con otros usuarios en torno a las razones que los llevaron a registrarse en ese tipo de redes. Para sujetos que oscilaban entre edad de 20 a 30 años, fue posible reconocer que, antes del confinamiento, salir con amigos, familiares, acudir a fiestas o bares, ir al trabajo y relacionarse con otros de forma presencial eran prácticas muy cotidianas.

Tinder y Bumble, han logrado generar un interés en sus usuarios en estas plataformas con la intención de lidiar con la abrumadora situación de la pandemia, por lo que presentaban a sus usuarios dinámicas en línea para generar conversaciones entre los usuarios y *matches* realizados. De pronto, uno como usuario se encontraba con otro perfil al otro lado de la pantalla del dispositivo móvil compartiendo los síntomas del abandono involuntario de todo

contacto físico. El abrazo virtual se convirtió el único contacto físico seguro. Compartir ciertos aspectos que podrían resultar similares generan un sentido de pertenencia del sujeto, su individualidad ha sido ubicada en una colectividad que le provee de identificación con el otro en un contexto en donde la distancia está siendo casi tangible, en donde el peligro que representa hablar con alguien de forma presencial solo es posible hacerlo detrás de un trozo de tela.

Por lo que dos planos son visibles, un espacio que gravita en la incertidumbre de un virus y un espacio en donde el sujeto encuentra un refugio para aligerar esa carga, que podría resultar divertido. La soledad es la verdadera pandemia.

La necesidad de sentirse acompañado no es solo un síntoma del confinamiento, es un virus con el que grandes empresas, farmacéuticas, médicos y desarrolladores de aplicaciones móviles, aparatos tecnológicos e Internet han lucrado. ¿Son Instagram, Tik Tok y Tinder los nuevos antidepresivos ante la pérdida de una cotidianidad basada en las relaciones con otros? ¿La receta ideal es una dosis de Instagram para representar el deseo de otros en imagen, por la tarde tomar una sesión de Tik Tok para hacer ver la simpleza de la vida y cada ocho horas usar Tinder porque se ha diagnosticado un problema con la forma de relacionarse con otros?

Si bien el uso de redes sociales, Internet y plataformas de entretenimiento en línea no suponen ser el remedio a este mal general, considero que han logrado equilibrar la situación dotando de una ligereza de la realidad que nos atraviesa.

La creación de imágenes en estos espacios remarca la integración a un catálogo de millones de personas haciendo lo mismo. Cada vez que el sujeto desliza el dedo sobre la pantalla del dispositivo móvil, las imágenes se le presentan como algo que hemos visto en otra parte. Pues desarrollarse en una sociedad “hipervisible” e hiperconectada hasta el hartazgo da cuenta de una colectividad que no punza en la singularidad. En este sentido, el autor Byung Chul-Han llama a este fenómeno “enjambre digital” en donde “El enjambre digital

consta de individuos aislados. [...] En ella los individuos particulares se funden en una nueva unidad, en la que ya no tienen ningún perfil propio” (Chul-Han, 2014: 26).

Bajo la luz del autor y su concepto de “enjambre digital” es posible identificar que, en efecto, las comunidades digitales parecen ser una masa de ruido que no contiene una singularidad que se perciba diferente, sin embargo, a pesar del juicio del autor, estos espacios le proveen al usuario espacios donde ellos crean un sentimiento de familiaridad. Estas comunidades digitales se asemejan también a los enjambres debido a que pueden cambiar de espacios, son volátiles, espacios que frecuentemente ocupan otros lugares, redes, plataformas.

Las formas de emparejarse con otros se encuentran en continua transformación, nunca ha habido una forma específica para establecerlas; sin embargo, son las *apps* de emparejamiento las que hoy en día son usadas por personas de cualquier edad —arriba de 18 años— y género.

Establecer relaciones afectivas ha sido trasladado a diferentes modalidades, como se mencionaba anteriormente, el *homo ludens* contemporáneo ha adaptado sus necesidades de juego a dispositivos inmediatos con los que nos relacionamos, como la cámara del dispositivo móvil se ubica con gran conveniencia al alcance de un toque sobre la pantalla de éste, por lo que es fácil hacerse un *selfie* que nos ayude a construir un avatar o jugador que se integrará al elemento lúdico de la cultura llamado redes sociales, Internet y *apps* móviles.

La epístola es la herencia que ha perdurado en la experiencia erótico-amorosa actual, sin embargo, su tiempo de llegada ha sido reducido para que sus fines comunicativos se apeguen más a la rapidez del frenesí de la Internet. Lo romántico se encuentra en la inmediatez de la respuesta porque supone interés sobre el otro. En Tinder prepondera la imagen, pero también su textualidad, pues en ella se encuentra el poder de concretar diversas acciones realizadas a

través de la red, por ejemplo, el *sexting*, el cual, si es propiciado por la misma *app*, sucede en el mismo espacio con largos mensajes de texto con contenido sexual, muchas veces olvidando toda regla de sintaxis y ortográfica.

En la actualidad casi todo se encuentra al alcance de un toque en la pantalla del dispositivo móvil, la facilidad con la que un problema es resuelto desde las aplicaciones móviles han logrado que muchas de las actividades cotidianas puedan ser fácilmente desplazadas. Desde la interacción entre sujetos vía correo electrónico, ésta se ha transformado para simplificar y ofrecer mucha más efectividad gracias a los servicios de mensajería instantánea y las redes sociales. En este sentido, la forma en la que los sujetos interactúan para establecer algún tipo de relación ha cambiado, generando experiencias alternas del acto de conocer y relacionarse con otras personas.

Como se refirió anteriormente, las plataformas de emparejamiento han encontrado durante el confinamiento por el virus una oportunidad para adaptarse a una realidad que busque que los usuarios puedan conectar, relacionarse y comunicarse con otros de forma segura, sin salir de casa y exponerse. Un ejemplo de ello es que, en Tinder, la funcionalidad de verificación de fotos del perfil del usuario fue establecida, con la intención de que el usuario se asegure de que la persona con la que se comunica sea verdadera, pero como se indicó en líneas previas, esta funcionalidad todavía es una opción de la cual los usuarios pueden prescindir. Otra función de Tinder, adición a raíz del confinamiento es la posibilidad de realizar videollamadas desde su plataforma, con la intención de que sus usuarios puedan realizar “citas remotas y virtuales” sin importar la distancia.

Por otro lado, es necesario reconocer que, si bien las plataformas de emparejamiento son duramente criticadas por una población nostálgica que las considera un modo inválido o poco serio para relacionarse con otros, como si existieran manuales de operación para una correcta forma de emparejarse con alguien, hoy en día su uso

ha sido exponencial, incluso por parte de aquellos que la consideran un modo poco usual para establecer comunicación, en donde ésta, no implica, un encuentro presencial, sino su construcción a través de la imagen fotográfica y todo lo que se pueda revelar a través de 150 caracteres. La experiencia cara a cara se ha transformado a una experiencia cara-dedos-pantalla y ser ese metro y medio de “sana distancia” con la realidad.

REFERENCIAS

- CEPAL (2020). “El desafío social en tiempos de COVID-19”. En *Informe especial COVID-19*, núm. 3. Disponible en: https://repositorio.cepal.org/bitstream/handle/11362/45527/5/S2000325_es.pdf [Consultado el 07 de septiembre de 2020].
- Han, B. C. (2014). *En el enjambre*. Barcelona: Herder.
- Hetzenauer, B. (2016). *Lo interior afuera: Béla Tarr, Jacques Lacan y la mirada*. Ciudad de México: Cineteca Nacional.
- Huizinga, J. (2016). *Homo ludens*. Madrid: Alianza Editorial.
- Leader, D. (2014). *La moda negra: Duelo, melancolía y depresión*. Madrid: Sexto Piso.
- Pornhub Insights (2020). “Coronavirus Update – April 14”. *Pornhub Insights*. Disponible en: <https://www.pornhub.com/insights/coronavirus-update-april-14> [Consultado el 09 de noviembre de 2020.].
- Sibilia, P. (2013). *La intimidad como espectáculo*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Suárez, V., Suarez Quezada, M., Oros Ruiz, S., y Ronquillo De Jesús, E. (2020). “Epidemiology of COVID-19 in Mexico: from the 27th of February to the 30th of April 2020. *Epidemiología de*

COVID-19 en México: del 27 de febrero al 30 de abril de 2020".
En *Revista Clínica Española*, vol. 220, núm. 8, pp. 463–471.
Disponible en: <https://doi.org/10.1016/j.rce.2020.05.007>
[Consultado el 03 de septiembre de 2020].

CAPÍTULO 2

Estética visual aplicada

ANATOMÍA DE UN CUERPO ESCRITURAL

ANATOMY OF A WRITING BODY

Enrique Romero Cruz

RESUMEN

El presente texto es un trabajo exploratorio y reflexivo en donde se realiza una disquisición en torno al cuerpo y la escritura, partiendo de teóricos y artistas como Roland Barthes, Maurice Merleau-Ponty y Antonin Artaud; para mostrar que en ellos se puede encontrar una crítica a la escritura como *logos*, y en donde se pone al cuerpo como medida de conocimiento, librando las barreras dualistas de pensamiento y cuerpo. Para después mezclar estos dos conceptos haciendo uso de la experiencia personal, con el sentido de reforzar lo planteado en el texto. Para finalizar, se toma un ejemplo del artista argentino Emilio García Wehbi y su Proyecto Filoctetes. Las herramientas de análisis que se utilizan pertenecen al psicoanálisis, tomando los conceptos de lo real, lo simbólico y lo imaginario; al igual que ejemplos de carácter literario.

PALABRAS CLAVE: cuerpo, escritura, percepción, miedo, artes escénicas

ABSTRACT

This article is an exploratory and thoughtful work in which there is a disquisition between body and writing, starting from theorists and artists such as Roland Barthes, Maurice Merleau-Ponty and Antonin Artaud; to show that in them you can find a critique of writing as *logos* and where the body is put as a measure of knowledge, freeing up dualistic barriers of thought and body. To then mix these two concepts using personal experience, with the sense of reinforcing

what was raised in the text. Finally, an example of the Argentine artist Emilio García Wehbi and his Filoctetes Project is taken, thus wanting to clarify in a greater development than proposed. The analysis tools used are psychoanalysis taking the perspectives of the real, the symbolic and the imaginary, as well as examples of a literary character.

KEYWORDS: body, writing, perception, fear, performing arts

INTRODUCCIÓN

Las imágenes, como lugar propio del pensamiento, se han instaurado en este nuevo siglo, creando lógicas icónicas que permiten el desarrollo de nuevas formas de análisis y entendimiento del mundo. Debido a que las imágenes son el núcleo central de la comunicación y la cultura actual, analizar las inquietudes desde un punto de vista icónico nos permite comprender y reflexionar mejor sobre la sociedad en la que vivimos. En esta medida, tanto lo textual como lo corporal se han analizado desde disciplinas que podrían parecer contradictorias entre sí, pero los Estudios Visuales nos permiten crear un marco teórico de referencia en donde se puede dialogar y medir los alcances de las reflexiones que aquí se plantean. Lo textual se ha abordado casi siempre desde un punto de visto literario, lo que imposibilita la relación corporal tanto de la letra, como del cuerpo que encarna esa escritura. El cuerpo ha pasado por distintos momentos de análisis, en donde se ha visto negado, en algunos casos, del pensamiento; en otros, se ha visto dividido, pero difícilmente se le ve como una totalidad. En este sentido, el psicoanálisis ayuda a hacer una diferenciación de los distintos momentos en lo que se puede entender el cuerpo en la división que se hace de éste entre lo real, lo simbólico y lo imaginario. Estos conceptos se ponen en la mesa como guías que ayudan a encontrar vasos comunicantes. El presente trabajo tiene un carácter exploratorio con respecto a una revisión del cuerpo y la escritura, y cómo en estos se crea una relación intrínseca.

ALGUNAS REFLEXIONES

Actualmente los estudios sobre el cuerpo han tomado mayor relevancia; al cuerpo se le ha dejado de ver como un objeto meramente biológico, por lo tanto, se le ha quitado el peso cientificista que tenía y se le ha analizado desde otros ámbitos. En este sentido, las posturas que teorizan sobre el cuerpo han sido variadas; tal es el caso de la antropología, la sociología, la danza, el teatro, entre muchas otras. El cuerpo se ha vuelto un campo amplio de conocimiento y saberes. No hay que olvidar que este cambio de posicionamiento teórico ha sido relativamente reciente, porque durante mucho tiempo y desde una perspectiva religiosa el cuerpo estuvo relegado a ser visto como el contenedor del alma, se le veía como una parte secundaria de algo más importante; para posteriormente, aproximadamente en el Renacimiento y con el desarrollo de la medicina el cuerpo pasa a ser analizado, en su estructura interna y por partes, pero seguía estando relegado a la esencia. Desde hace poco tiempo el cuerpo ha sido visto como una totalidad. Sin embargo, habría que rastrear cómo ha ocurrido ese cambio.

En la ciencias sociales y humanas, al cuerpo se le puede ver como el portador de signos que guían y orientan a un sustrato social, en este sentido, es a través de los individuos que se da esta función; sujetos de una sociedad, que permiten un desciframiento del mundo y su creación. En la perspectiva de las interacciones culturales, al cuerpo se le ve como una construcción de significaciones socialmente aceptables y convencionales que permiten la adaptabilidad de los individuos a una sociedad y un contexto determinado. En este caso al cuerpo se le ve como parte de un todo, en donde responde a ciertas convenciones que permiten la sociabilidad. No se puede pensar en un estudio del cuerpo sin analizar los códigos simbólicos en los que opera el contexto en el que se desenvuelve. Para entender los códigos corporales que rigen al cuerpo se deben estudiar los gestos y el lenguaje como una unidad.

Es imposible, también, pensar al cuerpo alejado de la interacción con los desarrollos tecnológicos de las distintas épocas en que hemos vivido como especie.

Imagen 1. *Sin título.* Enrique Romero Cruz.



Fuente: Archivo del autor.

Esto es importante para entender cómo la relación con distintos objetos y tecnologías ha modificado nuestro comportamiento, cómo nos hemos relacionado con ellos, y qué de ello sirve para analizarlo y estudiarlo. Sin embargo, pensar al cuerpo así, es verlo desde la distancia, como si quien consignará estas palabras no fuera partícipe de un cuerpo para interactuar con el mundo y con los demás individuos. En este sentido, y prácticamente desde el Renacimiento, algunas artes han tomado al cuerpo como medida para desarrollarse.

Si se reflexiona con mayor profundidad se podría decir que todo está relacionado con el cuerpo, pero para llegar a ese punto hay que ir más lejos. También podría decir que el cuerpo se va descubriendo

poco a poco con el desarrollo científico y el descubrimiento de nuevos saberes, tal es el caso del psicoanálisis. Quiero aclarar que cuando me refiero al descubrimiento de nuevos saberes, como el psicoanálisis, quiero decir que para el tiempo que lleva de haber sido desarrollado no hemos vislumbrado todavía el alcance de su relevancia. El psicoanálisis y su relación con el cuerpo es importante porque permite distinguir de una manera distinta y no solo física, la percepción que se tiene de éste, de igual forma permite ir descubriendo cosas que parecían no estar ahí. Pero en la necesidad de novedad se tiende a denostar el tiempo de cada conocimiento. Retomando un poco la postura del psicoanálisis frente al cuerpo, éste lo ve desde tres perspectivas que son importantes mencionar: lo real, lo simbólico y lo imaginario. En lo real el cuerpo sería equiparable con el organismo que es materia de trabajo de la medicina. Uno al nacer viene al mundo con un organismo, pero no es lo mismo que un cuerpo, porque éste se construye en relación con su historia de vida, con su contexto, con sus vivencias, con todo lo que se va a implicar en el mundo. El cuerpo se va construyendo en relación con una serie de significantes que marcaran el cuerpo del sujeto. En lo simbólico el cuerpo se podría percibir como una *tabula rasa*, la cual funcionará a partir de la inscripción que se haga sobre ella, esto es la interacción con los objetos materiales y simbólicos del mundo. En lo simbólico el cuerpo está vacío, no cuenta con órganos y es a partir de la marca del significante que cobra sentido. Y en lo imaginario el cuerpo es una imagen unitaria y en este sentido otorga al organismo unidad a la fragmentación con la que el sujeto nace. El organismo fragmentado encuentra su unidad en la imagen, quien en su papel estructurante organiza el cuerpo ubicándolo como cuerpo humano (Unzueta-Nostas y Lora, 2003).

Hago mención de ciertas disciplinas, con la finalidad de que me sirvan como herramientas de análisis. Y eso va en relación con la función de los Estudios Visuales, ya que permiten la utilización de distintos conceptos y visiones teóricas, que aportan un mayor entendimiento sobre lo que se va a trabajar, en este caso es la relación del cuerpo y la escritura. Debido a la practicidad que tienen

los Estudios Visuales de permitir la creación de un marco teórico que no solo se ciña a una disciplina o a una corriente teórica, sino que permite una mezcla que se amolde de mejor manera con lo que se está trabajando, en referencia a la visualidad. En ese sentido, he intentado que mi relación con la escritura no solo sea una cuestión personal. Lo que me interesa es analizar la relación del cuerpo y la escritura, y entender cómo algunos artistas han trabajado esa relación rompiendo paradigmas o problematizando aspectos que han permitido un avance en las artes. Los Estudios Visuales nos permiten ver desde otro punto de vista. Mi inquietud sobre la escritura en un inicio puede que haya surgido desde lo literario, pero cada vez eso ha ido cambiando. Mi interés por la escritura ha ido creciendo desde que he visto cómo su utilización va cambiando de forma en las artes plásticas y visuales, en el teatro, el cine, la danza y, aunque no se tome muy en cuenta, también en la vida diaria.

Imagen 2. Sin título. Enrique Romero Cruz.



Fuente: Archivo del autor.

Partiendo de lo anterior, el psicoanálisis se presenta como una especie de herramienta que ayuda a construir un relato, una trama hermética e invisible, hecha de pasiones y creencias, que modela la experiencia. Ricardo Piglia en su texto *Formas breves* lo explica de mejor manera:

El psicoanálisis es en cierto sentido un arte de la natación, un arte de mantener a flote en el mar del lenguaje a gente que está siempre tratando de hundirse. Y un artista es aquel que nunca sabe si va a poder nadar: ha podido nadar antes, pero no sabe si va a poder nadar la próxima vez que entre en el lenguaje (Piglia, 2000: 64).

Es cierto, pero para mantenerse a flote en cada nado, depende por un lado del lugar y por otro de la persona, y en específico, del cuerpo y del control que se tiene de éste. Debo aclarar que, aunque yo no sea un gran nadador, me encanta meterme al agua y probarme ante ella, sea en el mar, en un río o una simple alberca. Y en esto, Piglia y el psicoanálisis me ayudan bastante, en verdad. A que voy, mi aprendizaje con la natación al igual que con la escritura me las proporcionó mi padre. A esas dos actividades les tengo una suerte de amor-odio, las practico tanto con placer como con resentimiento. Mi padre nos enseñó a nadar a mis hermanas y a mí con métodos no muy pedagógicos, y puedo asegurar que fueron una de tantas experiencias traumáticas iniciáticas de mi vida, la primera fue la escritura. Mi padre hacía que nos familiarizáramos primero con el agua. Nos ponía los flotadores en cada brazo y por un rato chapoteábamos y estábamos seguros y felices en el agua. Después, nos decía, bueno, ya es hora de que aprendan a nadar —para ese momento ninguno de sus tres hijos tenía más de 5 años—. Entonces mi padre pasaba a las cuestiones prácticas y nos quitaba un flotador de uno de los brazos, nos ordenaba que nos paráramos en una de las orillas de la alberca y luego que nos aventáramos al agua. Para ese entonces, ya nos había acostumbrado a patalear y a mover los brazos, pero no a estar solos sin ninguna ayuda. Y uno por miedo, más que por otra cosa, se aventaba al agua. Afortunadamente llegábamos al otro lado. Sin embargo, lo que para unos sería un logro, para nosotros era solo la mitad del periplo, porque como ustedes

pueden imaginar, al poder sortear las aguas con un solo flotador, llegaba la hora de hacerlo sin ninguno. Ahora que escribo este recuerdo, vienen a mi mente esas noticias de los cuerpos que eran encontrados a la orilla del Río Bravo, de personas que intentaban alcanzar el sueño americano y se aventuraban a cruzar un río que no les permitía llegar al otro lado y morían ahogados. Me pregunto, ¿yo habría sido capaz de cruzarlo sin que mi padre me hubiera dicho nada, o si hubiera preferido que me llevara la corriente y morir? No sé la respuesta, aunque, tal vez, me hubiera gustado intentarlo. Habría sido partícipe de un miedo doble, un miedo a la muerte o a la vida con mi padre. No obstante, cada vez que estoy frente al agua mi cuerpo, yo, respondo de una forma que podría decir natural ante ese elemento. Esa experiencia, ese suceso traumático y definitorio está inscrito en mi cuerpo. He nadado, he sorteado algunas aguas, pero siempre con una suerte de miedo y excitación, pero principalmente de miedo. “Y un artista es aquel que nunca sabe si va a poder nadar: ha podido nadar antes, pero no sabe si va a poder nadar la próxima vez que entre en el lenguaje”. A Antonin Artaud lo podríamos mencionar como uno de los artistas que no solo se metía al agua, sino que se volvía agua, quería desintegrar su cuerpo y volverlo lenguaje, escritura. “Encontrarse en un estado de conmoción extrema, alumbramiento de irrealidad, teniendo en un rincón de sí mismo trozos del mundo real” (Artaud, 2016: 27). Fue un autor que sentó las bases de una relación entre el cuerpo y la escritura, que hoy en día aún sigue dando de sí, pero falta explorarla aún más.

En el mismo tenor de pensadores franceses, que han aportado al pensamiento contemporáneo con respecto a la escritura, se encuentra Roland Barthes, quién al comenzar su libro *El placer del texto*, usó de epígrafe una cita del filósofo inglés Thomas Hobbes: “La única pasión de mi vida ha sido el miedo” (Barthes, 2014: 9). Cita, más que clarificadora, enigmática. Veamos brevemente lo que Barthes presenta en este libro. Se aleja del estructuralismo para pasar al postestructuralismo; hace una crítica en contra del discurso científico, que hasta ese momento pretende instaurarse como

paradigma del conocimiento; se posiciona en el papel de lector más que en el de autor; hace una diferenciación entre el carácter objetivo y subjetivo del texto, centrándose en este último. Para Barthes el placer es el sentido primordial del texto, distinguiendo así entre el texto del placer y el texto del gozo, siendo el primero lo apolíneo y el segundo lo dionisiaco. *El placer del texto* es una obra reaccionaria, que está en contra de la racionalidad sistemática de la cultura. Sin embargo, lo anterior no aclara nada el sentido de la cita. Aunque en mayor o menor medida, y retomando los textos de Artaud, pareciera que Barthes está tejiendo un diálogo con él:

Debe comprenderse que toda la inteligencia no es sino una vasta eventualidad, y que puede perderse, no como el alienado, que está muerto, sino como un vivo que está en la vida y siente sobre él la atracción y el soplo (de la inteligencia, no de la vida).

Las titilaciones de la inteligencia y este brusco trastocamiento de las partes.

Las palabras a mitad del camino de la inteligencia.

Esta posibilidad de pensar hacia atrás y de invectivar de pronto al propio pensamiento.

Este diálogo en el pensamiento.

La absorción, la ruptura de todo.

Y de súbito este hilo de agua en un volcán, la caída leve y moderada del espíritu (Artaud, 2016: 25).

Artaud escribe *El pesa nervios* en 1925, con la finalidad de transcribir el dolor, poniéndose a sí mismo como testigo único.

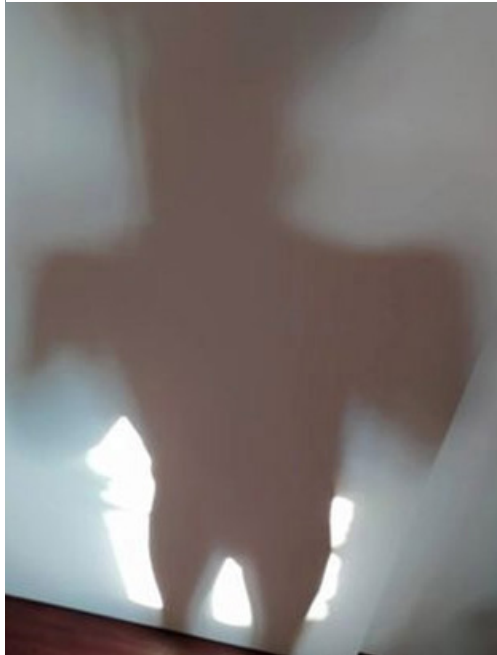
Cabría preguntarse en ese sentido, ¿cómo funciona el miedo para Barthes? Y para intentar dar una posible respuesta, solo se pueden hacer suposiciones. Pero para ello debo posicionarme en el papel de sujeto y objeto de conocimiento, cómo lo hace Artaud. Aunque debemos entender que el miedo más que otra cosa es un sentimiento, y por ello es relevante que Barthes utilice esa cita como apertura, ya que no parte de un acto racional, sino más bien se deja llevar por una sensibilidad. El miedo como motor, lo irracional como detonante, una sensibilidad que nos aleja del carácter cientificista del

conocimiento. En este sentido, la cita se vuelve clarificadora y nos devela una nueva forma de pensamiento, que aparecerá en textos posteriores del autor, como en *Lo obvio y lo obtuso* o en *Variaciones sobre la escritura*. Aunque antes me gustaría apuntar una cosa, que Barthes utilice no solo esa cita, sino a Hobbes es un punto para tomar en cuenta. Cuando un autor usa un epígrafe al inicio de un texto lo hace como las piedras que hay en un río que nos ayudan a llegar al otro lado, ya que sin esas piedras o palabras sería imposible encontrar una guía a la lectura que se avecina. Ignoro en qué medida Barthes profundizara en la figura de Hobbes, pero sirve de guía para los postulados que hay en *El placer del texto*. El autor del *Leviatán* era un empirista de pura cepa, quien, en cierta medida, no pensaba al cuerpo de manera separada de la mente, sino al contrario, al cuerpo lo veía como una unidad. Eso le sirvió para desarrollar su teoría del Estado y el contrato social. Barthes prefiere utilizar a Hobbes que a algún otro filósofo de la misma época. En esa medida, está la figura de Descartes quién inaugura la filosofía moderna, y no solo eso, sino también se desarrolla una división ontológica en el individuo, la división entre cuerpo y mente. Priorizando en ese sentido a las ideas y dejando en un segundo plano al cuerpo. Derivado de lo anterior, me atrevería a afirmar, que cuando Barthes toma la cita de Hobbes lo hace con toda la intención de pensar al cuerpo como una totalidad y no como una división. Aunque no hay muchas certezas para afirmar eso, puedo estar seguro de que esa cita utiliza al miedo como certeza para crear las bases de una nueva forma de pensamiento. Para Barthes una de las nociones clave es la de sujeto, pero pensado desde el psicoanálisis. El sujeto, según Freud, está escindido, dividido entre dos fuerzas contrarias, consciente e inconsciente, y ello puso en jaque al sujeto de la modernidad que se suponía pleno y absoluto, concepción fundada en el *cogito* cartesiano a partir de la frase *cogito ergo sum*.

En lo que se refiere a las emociones humanas, tanto para Hobbes como para Barthes, son movimientos del cuerpo provocados por los deseos; en cuanto a la voluntad, un individuo no es libre porque está determinado por los objetos externos, lo cual genera el movimiento

interior que es el deseo. Entonces puedo decir que cualquier ser humano, en algún momento de su vida ha sentido miedo; y por tal motivo, podría decirse que todos los humanos entendidos como individuos, tenemos algo en común con respecto a las formas de conocimiento y de aprehensión del mundo desde las sensaciones. Podría usar la misma frase del filósofo inglés para referirme al motor creativo del cual soy partícipe.

Imagen 3. *Sin título.* Enrique Romero Cruz.



Fuente: Archivo del autor.

Si yo digo: “tengo miedo”, todos y cada uno de los lectores podrían entender a qué me refiero, tal vez se preguntarían el motivo del miedo, pero no se cuestionarían la sensación de éste. El miedo es una sensación que parte de y desde el cuerpo, es un mecanismo que activa al organismo que piensa, que respira, que siente; el miedo

no es un acto racional que se deba entender para sentirlo, solo es y ya. Tal vez Barthes a eso se refería al poner esa cita, ya que con ese texto iniciaría su camino hacia el postestructuralismo, y ayudaría a proponer una forma distinta de percibir la materia textual y escritural. Sin embargo, en las lecturas que he hecho sobre Barthes me he dado cuenta de que su análisis, aunque bastante arriesgado, se sigue quedando en un plano más literario y textual. Aunque en ese sentido yo estaría haciendo una lectura muy superficial del asunto. Él utiliza el material textual para reflexionar sobre el papel de la escritura en Occidente, apoyándose del psicoanálisis y siguiendo la línea propuesta por Derrida en *De la gramatología*, que cuestiona y problematiza cómo es entendida la escritura. Menciona que la escritura ha sido advertida como una transcripción del lenguaje hablado, lo que la subordina a una forma específica de pensamiento y se puede encontrar de esa manera en la filología. La escritura o la letra entendida como un ente mutilado y sin cuerpo, Barthes dice:

[...] la filosofía [...] opone a la palabra hablada un arte de la escritura: la letra en su materialidad gráfica pasa a ser una idealidad irreductible, asociada con las más profundas experiencias de la humanidad. [...]. La letra podría convertirse en el arte más elevado, aquél en el que la oposición entre lo figurativo y lo abstracto resultaría superado por inútil: pues una letra quiere decir algo y a la vez no quiere decir nada, no imita y simboliza (Barthes, 1986: 120-121).

Barthes, en este sentido, se ayudará de un concepto que compartirá con Maurice Merleau-Ponty, contemporáneo suyo; este concepto es el de gesto. Los dos utilizarán el gesto como una manera de teorizar y expandir su pensamiento desde y a partir del cuerpo. Aunque los dos lo utilizan de manera distinta, tienen puntos en común. Barthes en su texto *Lo obvio y lo obtuso*, en el apartado “La escritura de lo visible”, habla del gesto como la base de una escritura prelingüística que surge desde el cuerpo; mientras que Merleau-Ponty en su texto *Fenomenología de la percepción*, en el apartado “El cuerpo como expresión y la palabra”, considera al gesto del cuerpo como un gesto lingüístico, el gesto habita un mundo de significados inherente a una consciencia perceptiva. Ayudado por el psicoanálisis y mirando de

rejo los ideogramas chinos, la escritura toma un nuevo carácter en el postestructuralismo de Barthes. La escritura ya no solo sirve para comunicar, al contrario, pierde ese sentido y se vuelve poco a poco un cuerpo. Barthes se ayuda de la escritura china, para pensar el cuerpo que puede formar la letra, ya que la base de los ideogramas es el gesto a partir del cual fueron creados. Se podría decir que la escritura en Oriente implica todo el cuerpo debido a la forma en que fueron creados. La escritura oriental, a diferencia de la occidental, implica una relación distinta, no solo por la forma, sino también por el significado que tienen las letras o ideogramas. Las letras representan sonidos, mientras los ideogramas son abstracciones de ideas, momentos, cuerpos. La escritura cuneiforme se utilizaba para contabilizar recursos, principalmente, y se elaboraba con una cuña. Mientras que la escritura oriental, en su práctica requiere de la implicación entre cuerpo y mente. Los gestos que se transmiten en la escritura oriental se perciben en su elaboración.

Imagen 4. *Sin título.* Enrique Romero Cruz.



Fuente: Archivo del autor.

Lo que se contrastan son dos formas de pensamiento distinto. Barthes voltea la vista hacia Oriente para tener un punto de referencia y ampliar su pensamiento con respecto a la escritura. A partir de ese momento intenta modificar el orden de sus investigaciones, poniendo el énfasis en otros aspectos de la escritura, que se alejarán un poco más del campo literario, e intentaba encontrar los vestigios de la escritura en otros medios o disciplinas. Pone mayor énfasis en el abecedario, pensando a la escritura en su mínima expresión, pensando a las letras en su individualidad y no tanto en el sentido que crean al estar unidas. Propone retomar la forma de la letra como un carácter simple y abstracto, quiere vaciarla de significado. Sin embargo, eso no es suficiente para cambiar el orden del pensamiento. Lo que está detrás de ello no solo es para percibir aspectos de la escritura que anteriormente no se habían visto; lo que se está poniendo en duda es el *logos*, el valor unívoco de la escritura. Aquí se puede comenzar a pensar la escritura de distinta manera, no solo como un conjunto de símbolos que crean significado, sino como entes independientes fuera del sentido, en donde el cuerpo está implícito, pensándolo desde la letra. Barthes encuentra en la escritura china una nueva manera de pensar la escritura a través del cuerpo. En este sentido, al cuestionar el *logos* que se le ha impuesto a la escritura se debe revisar desde dónde se está haciendo. “[...] la letra, sola, es inocente: la culpa, las culpas empiezan cuando las letras se *alinean* para formar palabras” (Barthes, 1986: 123). En ese sentido, el alfabeto o la letra son anteriores a la palabra, el lenguaje antes del discurso. El organismo antes que los órganos, aunque no parezca así, también se replantear el papel el cuerpo en esta ecuación.

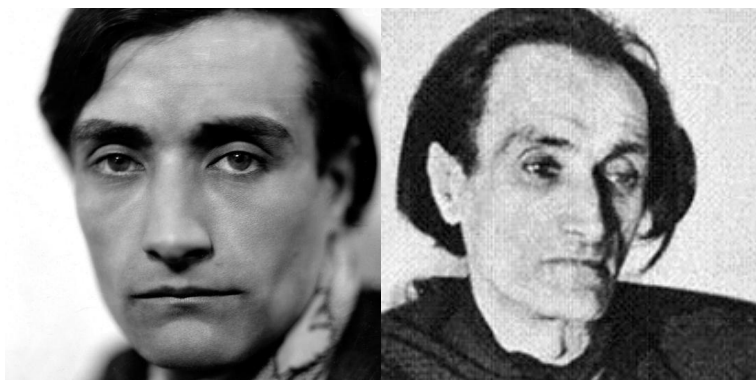
Para devolverle al cuerpo, el pensamiento o crear un cuerpo pensante no se puede realizar desde un punto de vista meramente textual. En esta medida se debe repensar y reposicionar al cuerpo, pero en contraposición del *cogito*. Recordemos, que Descartes al poner las bases de la filosofía moderna, practicó un ejercicio mental en donde separa al pensamiento del cuerpo. Ejercicio necesario en esos momentos para impulsar la filosofía moderna, pero que a la

larga y sin ser cuestionada, creó un anquilosamiento en esta filosofía —dualista y poco integradora—. Se podría decir que el pensamiento hace cuerpo. Uno de los pensadores que vislumbraron la cuestión con respecto al cuerpo y al postulado cartesiano fue Maurice Merleau-Ponty. En su obra magna *Fenomenología de la percepción*, hace una dura crítica del pensamiento positivista de su época, para posteriormente integrar el pensamiento al cuerpo en un cuerpo pensante. En ese sentido, al cambiar la postura de una concepción del cuerpo en donde se divide al cuerpo de la mente, se crea una visión integradora. Así nace la idea de un cuerpo pensante, en donde toda la base de conocimiento es uno mismo. En esa medida todo cambia, la relación con el mundo se vuelve diferente.

Pensando en esta relación entre escritura y cuerpo, recordé el cuento *Bartleby, el escribiente* de Melville (2008). Creo que puede ser una buena muestra de cómo la escritura va de la mano del cuerpo, aunque este sea un ejemplo de carácter meramente literario, creo puede ayudar. Recordando la anécdota del cuento, Bartleby es un escribiente que llega a unas oficinas en Wall Street, al inicio su labor es ejemplar, pero ante una solicitud de revisar un documento él responde: “preferiría no hacerlo”. Frase que será característica de Bartleby en lo que resta del cuento. Es sabido que poco a poco la actitud del escribiente Bartleby se vuelca a la inactividad. Aunque es curioso cómo desde un inicio, cuando se hace la descripción de su figura se la muestra como “pálidamente pulcra, lamentablemente respetable, incurablemente solitaria”. Como si en el mar del lenguaje se mostrara como una letra que no quiere ser partícipe de todo el juego del discurso, por eso su “preferiría no hacerlo”. Bartleby se opone a la escritura, aunque él sea pura escritura. Tanto es así, que al dejar de hacer lo que hacía se deja morir de inanición. Un cuerpo que solo responde a una sentencia *I would prefer not to*. La inacción también es una decisión. En este sentido, toda la esencia y todo el cuerpo de Bartleby se encuentra en una sola frase *I would prefer not to*. Algo parecido sucede con Artaud, sin embargo, éste se intenta manejar en el plano de lo real.

Retomando la idea del cuerpo como referente primordial de conocimiento y cómo se relaciona con la escritura, me gustaría acercarme al campo de las artes escénicas. ¿Por qué las tomo a ellas entre todas las artes? Porque considero que en ellas es en donde encuentro una mejor relación a lo propuesto desde un inicio. Es en el cuerpo de los actores donde mejor aprecio esa unidad de la que hablan tanto Barthes como Merleau-Ponty. Es en el teatro donde las barreras se pierden y uno se conecta con la parte orgánica de su cuerpo. Es bien sabido que uno de los mayores artistas del siglo XX escogió al teatro como manifestación de sus disquisiciones. Desde sus primeros escritos, los cuales eran de carácter epistolar, vertía las reflexiones que lo acompañarían toda su vida. Estoy hablando de Antonin Artaud, en quien también se puede ver cómo la modificación de su pensamiento se transmutó en su apariencia física y que fue plasmando en su escritura. Muestra de ello son *El pesa nervios* y *El teatro de la crueldad*, entre otras obras.

Imagen 5. Antonin Artaud Retrato 1 y 2. Dominio Público.



Fuente: [Retrato 1] http://t1.gstatic.com/licensed-image?q=tb:ANd9GcRZRob s7xZlvi7ntB2Tm45_rk6tigSSzj63Qhj_JFzYL4GRsXy9Jm3V6XWuafL. [Retrato 2] <https://www.pinterest.pt/pin/412572015845716739/>

Cabe resaltar que Artaud es la encarnación de la figura del artista por excelencia. La mayoría de su producción se centra en la poesía, el teatro y la epístola. Es importante resaltar que de los primeros textos que le fueron publicados, son las cartas escritas entre él y

el editor Jacques Rivière. Rivière era secretario de redacción de la revista *Nouvelle Revue Française*, una de las publicaciones más importantes de la época, él había sido defensor en su momento de la publicación de *En busca del tiempo perdido* de Proust, desestimada por André Gide. Entre 1923 y 1924 Rivière y Artaud mantuvieron comunicación epistolar, debido a que el redactor había rechazado unos poemas de Artaud, pero le propuso la publicación de las cartas en donde se desarrollaban disquisiciones sobre la escritura de Artaud. Tiempo después de la publicación de las cartas Rivière aún joven, muere. Lo importante de este hecho es que las cartas, y no los poemas, fueron las que decidieron publicar. ¿Qué otro objeto escritural más relacionado con la persona hay que una carta? El editor había visto algo en los poemas, sin embargo, no le convencían del todo, pero sí la figura del poeta. Artaud estuvo de acuerdo en ello, ya que su intención era transmitir la esencia misma de su alma. A partir de ahí Artaud inicia un camino sinuoso, pasa nueve años de su vida en hospitales psiquiátricos, con terapias de electrochoque. En todo el tiempo que escribió dejó vestigios de su gran creatividad. Desarrolló una teoría sobre el teatro de la crueldad, donde más que centrarse en aspectos grotescos, como se pudiera pensar en un inicio, meditaba sobre el papel del artista escénico y los alcances que podría tener el cuerpo en la creación artística. Sus textos fueron punta de lanza para pensadores que desarrollarían algunos de sus postulados, tal es el caso de Foucault, Blanchot o Derrida, por mencionar algunos. Artaud buscaba una corporalidad de la carne, un cuerpo sin órganos, en donde el cuerpo no se piensa por partes sino en su “completud”. Artaud es el claro ejemplo de un cuerpo marcado por la escritura o una escritura marcada por la vida. No se puede pensar su obra alejada de su cuerpo. Sus obras son una extensión de su cuerpo, una amplificación de su vida. Desafortunadamente, la figura de este artista aún no ha sido investigada del todo, ya que considero que su obra puede tener aún mayores alcances de lo que se conoce. Artaud en “El teatro de la crueldad” decía “[...] no ha quedado demostrado, ni mucho menos, que el lenguaje de las palabras sea el mejor posible”, cuestionando y proponiendo nuevas formas de enfrentarse al teatro, no solo desde

una perspectiva logocéntrica, en donde se priorice el papel del texto en escena. Parte de sus postulados fueron retomados por el teatro moderno, al posmoderno y parte del teatro actual. Demostrando que los pensamientos de Artaud aún no se han agotado.

Imagen 6. Gabo Ferro y Emilio García Wehbi, «Artaud: Lengua ∞ Madre». Nora Lezano.



Fuente: [https://gaboferro.com.ar/portfolio/artaud-lengua-%E2%88%9E-madre-2015/#prettyPhoto\[portfolio_gallery\]/0/](https://gaboferro.com.ar/portfolio/artaud-lengua-%E2%88%9E-madre-2015/#prettyPhoto[portfolio_gallery]/0/)

Otra figura que considero importante para desarrollar mi análisis es la del artista argentino Emilio García Wehbi, quien en cierta medida ha retomado algunas de las provocaciones lanzadas por Artaud a principios del siglo pasado, pero dándole su toque personal. García Wehbi que ha transitado desde sus inicios en el colectivo Periférico de Objetos hasta trabajar como artista independiente junto con su compañera de vida Maricel Álvarez, ha logrado transmitir una de las obras más ricas que ha dado el teatro argentino. Sus producciones lindan entre el teatro, el performance, las artes vivas, la filosofía, la reflexión sobre las artes, el cuerpo, la escritura, entre muchas cosas más. Quiero tomar brevemente uno de sus trabajos realizados entre el 2001 y el 2008, el Proyecto Filoctetes.

Imagen 7. *Proyecto Filoctetes*. Maricel Álvarez (2001).



Fuente: <https://hemisphericinstitute.org/es/emisferica-42/4-2-review-essays/reflexiones-sobre-una-intervencion-urbana-el-proyecto-filoctetes.html>

Imagen 8. *Proyecto Filoctetes*. Paula Frachia (2001).



Fuente: <https://hemisphericinstitute.org/es/emisferica-42/4-2-review-essays/reflexiones-sobre-una-intervencion-urbana-el-proyecto-filoctetes.html>

“Un día de noviembre del 2002, veinticinco muñecos de látex de forma y tamaño humano fueron colocados a horas tempranas en lugares neurálgicos de la vía pública en Buenos Aires, en posiciones de abandono, accidente, necesidad. Cada muñeco era acompañado de un grupo que, sin hacerse notar, registraba las reacciones de los transeúntes e intervenía si era necesario” (Persino, s. f.). Filoctetes, el del pie podrido, se transforma súbitamente en un desclasado de la sociedad griega, y como su hediondez lo hace insoportable es desterrado a la isla de Lemnos. Este mítico personaje sirve de excusa a Emilio García Wehbi para pensar la vida marginal en las grandes urbes. Las ciudades contemporáneas son nuevas Lemnos y allí sobreviven miles de harapientos Filoctetes con sus pies podridos y apestosos “ensuciando nuestras calles y afeando el paisaje”.

Este trabajo artístico que ha llamado la atención por su relevancia política y crítica social, a mí me interesa, pero no por eso. Este proyecto entrelaza, a mi parecer, varios de los planteamientos que se han mencionado anteriormente. García Wehbi toma a la ciudad como un lienzo en donde se puede escribir y se escribe, a partir de todos los cuerpos que van transformando la ciudad día a día. Él teje una relación a partir de la escritura a través del mito, el cuál toma de la *Ilíada* y de Sófocles –trayendo hasta nuestros días para cuestionar el sentido de ciertos cuerpos que son olvidados en las ciudades–. Luego con la instauración de cuerpos artificiales puestos en el espacio público, escribe una nueva narrativa en la vida de esa ciudad. El cuerpo artificial se vuelve letra que marca los cuerpos de las personas que pasan cerca de la pieza. Estos cuerpos artificiales, pueden ser vistos como Filoctetes modernos, *Bartleby*s o letras esparcidas por la calle. El cuerpo tiene una significación mayor y directa con la escritura, esas figuras tendidas en el asfalto rompen con la significación. Una pieza así hace reflexionar, desde mi punto de vista, sobre el papel que nuestros cuerpos cumplen en la vida cotidiana, escribiendo un día a día. Cuerpos diseminados por el espacio, una escritura corporal artificial. Esa escritura creada en ese proyecto se va guardando como memoria en el archivo Filoctetes, que permite leer el tránsito de la experiencia por distintas ciudades

y momentos. García Wehbi, en este proyecto como en otros, pone en práctica características propuestas por Artaud, Merleau-Ponty, Barthes, en donde se sustituye a la escritura como *logos* y pone al cuerpo como parte de una experiencia para adquirir conocimiento.

CONCLUSIONES

La relación entre escritura y cuerpo ha sido un proceso desarrollado a lo largo de la historia y se deben rastrear sus orígenes, su evolución, crear una genealogía del pensamiento desde el cuerpo. Porque no todas las obras ni todos los artistas trabajan de la misma manera, no todos cuestionan una visión dualista del saber. Esta corriente surge principalmente a mediados del siglo pasado. Ha habido una pequeña cantidad de artistas que han seguido las reflexiones propuestas por los postestructuralistas. Los Estudios Visuales me ayudan a tejer lazos entre distintas épocas y disciplinas que me ayudan a reflexionar y hacer ver cuestiones que están ahí, pero uno no las aborda de esa manera. Exploro y desarrollo esta investigación desde un punto de vista personal para intentar apuntalar de mejor manera mis suposiciones. Las reflexiones a partir de Barthes, Merleau-Ponty y Artaud, son una línea de pensamiento que me ayuda a reflexionar sobre cuestiones específicas tanto de mi proceso creativo, como de las similitudes que encuentro en la escena teatral contemporánea, con la figura de Emilio García Wehbi. Se puede decir de lo anterior que, en el trabajo del artista antes mencionado al igual que con Antonin Artaud y el postestructuralismo, la figura del pensamiento y del cuerpo se han vuelto uno. La escritura ya no solo es una forma de registro, sino que también se ha expandido, ya no es el ejercicio del pensamiento, sino es una extensión del pensamiento encarnado, la escritura se vuelve un gesto extendido del cuerpo. Esto nos permite ampliar nuevas formas de pensar la escritura e implicar al cuerpo en procesos en donde antes no se le contemplaba.

REFERENCIAS

- Artaud, A. (2016). *El pesa nervios*. México: Fontamara.
- Barthes, R. (1986). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós.
- Barthes, R. (2014). *El placer del texto*. México: Siglo XXI.
- Melville, H. (2008). *Bartleby, el escribiente y otros cuentos*. Madrid: Valdemar.
- Persino, M. S. (s. f.). *Reflexiones sobre una intervención urbana: el Proyecto Filoctetes*. Disponible en: <https://hemisphericinstitute.org/es/emisferica-42/4-2-review-essays/reflexiones-sobre-una-intervencion-urbana-el-proyecto-filoctetes.html> [Consultado el 26 de noviembre de 2020].
- Piglia, R. (2000). *Formas breves*. Barcelona: Anagrama. Disponible en: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-41152007000200038&lng=es&nrm=iso&tlng=es
- Unzueta-Nostas, C. y Lora, M. E. (2003). "El estatuto del cuerpo en psicoanálisis". En *Ajayu*. Órgano de Difusión Científica del Departamento de Psicología UCBSA, vol. 1, núm. 1, pp. 136-154. Disponible en: http://www.scielo.org.bo/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2077-21612003000100009&lng=es&tlng=es [Consultado el 06 de enero de 2021].

EL CUERPO DE LA PROSTITUTA: UN ACERCAMIENTO HISTÓRICO DE LA REPRESENTACIÓN DEL CUERPO

THE BODY OF THE PROSTITUTE:
A HISTORICAL APPROACH TO THE REPRESENTATION
OF THE BODY

Dayanira Fernanda Reyes Hernández

RESUMEN

El texto hace un análisis histórico del cuerpo y la feminidad, así como su relación con la prostitución, abordando tres grupos conformados por obras artísticas. Este recorrido dará muestra de la difuminación de la imagen del cuerpo, partiendo de su literalidad hasta llegar a su alegoría.

PALABRAS CLAVE: cuerpo, imagen, prostitución, historia, arte

ABSTRACT

The text makes a historical analysis of the body and femininity, as well as their relationship with prostitution, approaching three groups made up of artistic works. The travel of these will show the blurring of the image of the body, starting from its literality, until reaching its allegory.

KEYWORDS: body, image, prostitute, history, art

INTRODUCCIÓN

El presente texto expone un recorrido de corte genealógico, auxiliándose de ciertas representaciones en las que se ve implicado el cuerpo femenino. Las obras pictóricas aquí expuestas se dividen en tres grupos, cada uno con características propias. El primero, presenta un cuerpo orgánico cuyo principal rasgo es permanecer en unidad y fidedigno a su imagen natural. En el segundo, podremos apreciar cómo el cuerpo se va mostrando disforme, no obstante, conserva su capacidad de ser reconocido sin ser una réplica del objeto. Por último, el tercer grupo de obras se diferenciará de los anteriores, pues lo literal, rasgo predominante en éstos, no será evidente, desapareciendo casi en su totalidad; más allá de la epidermis ocurre un desplazamiento con menos carne, llegando así a la fragmentación e incorporeidad.

Los tres grupos, aunque distan de ser idénticos, logran representar el cuerpo porque está presente, dividido o ausente conserva una virtud simbólica expandible del potencial de la creación visual.

*La incertidumbre en relación con el cuerpo
se compensa con su presencia en imagen.*
Kempner y Wulf, 1982.

1. HISTORIA

Antes de la aparición de un solo dios, la idea de la mujer prostituta, estaba ligada a la espiritualidad y nada alejada de lo divino, puesto que existían diosas, tales como Ishtar [Imagen 1], diosa de los babilonios, “[...] la gran madre de las ramerías, la querida, dulce y sonora de los dioses, aunque también conocida por su implacable crueldad a sus amantes. Como dadora del amor y de la alegría sexual” (Qualls, 2004: 41). A través de diosas como ella se engrandecía la belleza, la pasión o la fertilidad, como parte de una constante devoción en donde el acto sexual se consagraba por el conjunto de

energías que pasaban de un cuerpo a otro, la vagina era considerada un portal que permitía la entrada o salida de la vida, del mismo modo que ésta daba vida la quitaba en su entrada con el acto sexual y el orgasmo, habiendo un juego erótico entre vida y muerte (Bataille, 1979), este intercambio energético permitía que la mujer tomara su posición en lo sagrado. Se creía que, por medio del encuentro sexual las cualidades de la naturaleza fémina eran transformables y perceptibles por los otros.

Imagen 1. *Ishtar*. Autor desconocido.



Fuente: [https://es.wikipedia.org/wiki/Ishtar#/media/Archivo:Queen_of_the_Night_\(Babylon\).jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Ishtar#/media/Archivo:Queen_of_the_Night_(Babylon).jpg)

La mujer en vez de perder la naturaleza de su cuerpo expandía su imagen. Hoy podemos acceder a estas representaciones gracias a inscripciones, tablillas y reliquias que se encontraron en templos y permiten dar cuenta de la posición de la prostituta en un ámbito sociocultural, otorgándole un valor simbólico importante —donde

su imagen fungía como transformadora de la espiritualidad—. Esta idea prevaleció tanto que según Qualls (2004), las familias tenían hijas cuyo trabajo involucraba su sexualidad —para sus consanguíneos ellas eran consideradas honradas, pues cubrían su función de proveer amor y abundancia a la tierra—.

La prostituta se encontraba respaldada por un sistema religioso, una especie de matriarcado en el cual la madre tierra era la principal exponente y proveedora de las creencias. La separación de lo sexual era indisociable de la naturaleza humana, “[...] en los antiguos matriarcados la naturaleza y la fertilidad constituían el corazón de la existencia. La gente vivía muy cerca de la naturaleza por consiguiente a sus Dioses y Diosas que eran divinidades naturales” (Qualls, 2004: 38).

Y aunque existían más deidades, la importancia singular de la madre tierra se hacía evidente, ya que proveía a los demás dioses. En lo contemporáneo esta visualización puede considerarse, quizá, obsoleta, pues otros modos de pensamiento que le sucedieron han condicionado pautas en la historia que repercuten en el presente. Explicar lo anterior mediante imágenes y/o textos, puede reconfigurar los modos de pensar y de ver el cuerpo.

Después de que la prostitución deja de vincularse con lo sagrado, la mujer abandona en gran medida su posición espiritual, aparece ahora un patriarcado que se establece como única ley capaz de llevar y sostener la comunión de la mujer y el sujeto en sociedad. Aparece una sola figura masculina, creador del cielo y de la tierra, el cual regula el actuar del sujeto, y con ello controla el lugar que ocupará la mujer en su relación con el poder. Del mismo modo que desaparece la posición aludida, eclipsan los dioses de la naturaleza, incluso la madre tierra es creación de un dios, omnipotente, omnipresente y también patriarcal.

Se establecen nuevas leyes que rigen el mundo y los actores, los individuos se alejan de su naturaleza para dar paso a la política y al militarismo, a la religión; “[...] el hombre creó a Dios a su imagen y

semejanza y llegó a establecer nuevas doctrinas religiosas y nuevos cánones de acuerdo a su creencia en una supremacía masculina” (Beauvoir citada en Qualls, 2004: 87). El lugar de la mujer y el de la prostituta se subordinan.

El hecho de que Beauvoir diga que el hombre creó a Dios acorde a su necesidad de creer en una fuerza masculina que domina, puede ser evidencia del hallazgo de una amenaza encarnada en el cuerpo y posición femenina. De tal modo que se empezaron a establecer leyes sagradas en las cuales se decía: “[...] ningún hombre puede tocar a una mujer, sin embargo, para evitar la fornicación, permitamos que cada hombre tenga su propia mujer” (Corintios citado en Qualls, 2004: 1-2). El judeocristianismo remarcará las formas aceptadas de tener sexo. —La reproducción, por ejemplo, al representar un acto natural—. Por otro lado, serán reconocidos los actos en contra de la naturaleza, ligados a las pasiones, consideradas bajas e inherentes a los deseos carnales.

En lo posterior se educó para que la mujer desempeñara papeles no como emisora, sino como una receptora pasiva de poder, así fue más fácil regular y posicionar al hombre respecto a la constitución de la mujer —mermando su capacidad de amenaza, acción que en su revés esconde a un hombre débil en contraste al cuerpo femenino, portador de potencia—.

Qualls (2004), condena que “[...] el cuerpo de la prostituta sea visto como un cuerpo del pecado, un cuerpo trasgresor, porque no pide más que un placer sexual y no el destino biológico de la procreación. Las mujeres frente a estos nuevos imaginarios ya no fueron consideradas individuos libres [...] como sucedía cuando las leyes protegían a la prostituta sagrada”. Sin embargo, estas mujeres han encontrado los medios necesarios para preservar su imagen.

En la transición de una nueva imagen de la prostituta hubo quienes, como San Agustín, en el consejo de Venecia de 1358, apoyaban el oficio de la prostitución porque creían que era necesario en la sociedad, ya que sin ellas se desbordarían las pasiones (Molina,

2000). Quienes no pensaban de la misma forma, simplemente buscaban reprimir. Sea cual sea la función o decisión en relación a su imagen, ésta ha permanecido vigente, ya sea presente, fragmentada o ausente. Hay que señalar que a partir de que existe la división a. C. respecto al d. C. se subrayan nuevas maneras de representar. La prostituta, desde un lugar sometido se ve como una mujer arrepentida de su mismo cuerpo producto del pecado, e inclusive como lugar de las pasiones en el que se ilustra su cotidianidad.

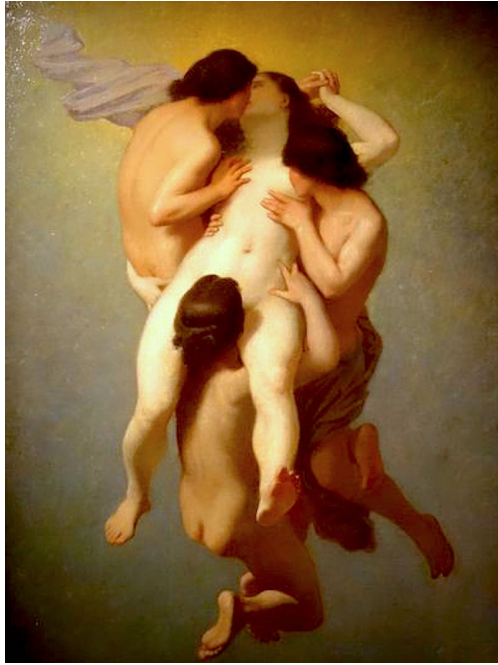
Con el afán de explicar estas transiciones recurrimos a una división tripartita, desde el cuerpo natural en el arte hasta la representación de éste mediante el uso de la referencia.

2. EL CUERPO LITERAL

La obra que contiene este cuerpo tiene como finalidad mostrar la representación del cuerpo orgánico tal cual lo conocemos. En las pinturas descritas a continuación, aunque con variaciones en la imagen, el artista tiene como referencia siempre a una mujer.

En *La mujer condenada* [Imagen 2], de Octave Tassaert, se muestra a una mujer en éxtasis, mientras es seducida por tres figuras sin un sexo definido. Cada una de las figuras estimula puntos del placer sexual femenino: la boca, los senos, la vagina. La pintura, en su título, condena de algún modo el placer sexual. En general la obra de Tassaert usualmente resultaba incómoda para quienes gobernaban, tocando temas que salían del consenso moral de su tiempo. Su obra, ligada a una doble moral, intentaba concientizar y actuar dentro de los juicios de valor de esa época. Aunque hay una literalidad en la obra, ésta se refuerza con ayuda de su nombre, *La mujer condenada*, el artista entonces, respalda su mensaje.

Imagen 2. *La mujer condenada.* Octave Tassaert (1859).



Fuente: <https://historia-arte.com/obras/la-mujer-condenada>

Otros expondrían una postura distinta al mirar a la mujer, como Henri de Toulouse-Lautrec, que conserva una postura probablemente neutra, en tanto pinta a la mujer en la cotidianeidad de su trabajo, resaltando no solo el cuerpo sino también su oficio, pareciendo coincidencia que se trate de la prostitución. Estas figuras femeninas que Toulouse-Lautrec plasma, no necesariamente ostentan rasgos socialmente estéticos, la convivencia del autor y su involucramiento en el círculo que su cuadro muestra, hace que el tabú se disipe. Toulouse-Lautrec, es reconocido por retratar la vida nocturna de los parisinos que visitaban los burdeles con frecuencia. En su pintura *Salón de la Rue des Moulins* de 1894 [Imagen 3], captura un momento específico donde plasma a cinco prostitutas

esperando a que abran las puertas de un lugar, mientras que por la ventana del lado izquierdo apenas se alcanza a ver la silueta de un hombre que mira y se esconde detrás de la pared. La obra no tiene lugar bajo una óptica obscena, más bien manifiesta la humanidad en la prostituta. Se trata de la combinación de la realidad de Toulouse-Lautrec y de las mujeres que pinta, de esta forma se aprecia una escena que, aunque explícita y efímera de la urbe, encuentra un momento sublime en su relación con el pincel.

Imagen 3. *Salón de la Rue des Moulins*. Henri de Toulouse-Lautrec (1894).



Fuente: https://es.wikipedia.org/wiki/Sal%C3%B3n_de_la_Rue_des_Moulins#/media/Archivo:Au_Salon_de_la_rue_des_Moulins_-_Henri_de_Toulouse-Lautrec.jpg

Ondina (1889), de Paul Gauguin [Imagen 4], nos presenta otro tipo de explicitud, una mujer completamente desnuda en el mar dándonos la espalda y complementando su figura con lo rojo de su cabello, configurando un símbolo sensual. Esta obra según Bolaño (2020), no solo muestra la belleza femenina, sino que manifiesta a una mujer que se adentra sin miedos en su naturaleza primitiva, acompañada de sus emociones e instintos, alejada de la civilización castradora; haciendo frente a un mar —sociedad— impetuoso, la mujer flota a pesar de la fuerza y densidad del agua.

Imagen 4. *Ondina*. Paul Gauguin (1889).



Fuente: <https://historia-arte.com/obras/ondina-gauguin>

El lugar de lo femenino pareciera ser que ha permanecido en una fuerte disputa, en tanto esta intenta posicionarse a pesar de la carga cultural y valores que deposita la sociedad.

Según Byung-Chul Han (2012), existe una transformación profana del erotismo en la que el sujeto se enfrenta a una dualidad e intenta depositar modos distintos de pensamientos, atribuyendo así valores a cada fenómeno, redireccionándolos a una nueva perspectiva. La exposición aniquila el valor cultural, generando así figuras o representaciones opuestas, que intentan suprimir la represión a la que un dispositivo de control somete las cosas.

La sociedad entonces se desempeña como dispositivo de control, que regula y condiciona, y que a su vez tiene una predisposición a modificar, en este caso, a desdibujar el cuerpo de aquellos que no se ajustan a sus normas. En un inicio cuando la prostituta tenía una posición sagrada, por ejemplo, portaba la imagen de la sexualidad y al mismo tiempo representaba el cuerpo, no había una disociación respecto a este porque ya estaba ligada a la naturaleza. La crisis de este cuerpo en imagen tiene lugar con la aparición del dios único, que con su imagen enaltecida pone a la figura de la prostituta en riesgo, ésta entonces busca los modos y herramientas necesarias para expandir su imagen del cuerpo y su cuerpo en imagen.

Ante la angustia de desdibujamiento, el arte ofrece una posibilidad de resguardo. A partir del siglo XIX su imagen se visibiliza. Herramientas como la fotografía, con su registro pone a disposición otras nuevas posibilidades.

3. EL CUERPO DESFIGURADO

Ahora bien, en el siglo XX se hace evidente la necesidad por mostrarse y posicionarse bajo un modelo heterodoxo el cual separa la religión de las cosas del hombre, ajena a lo que anteriormente había sido dictado, éste va a generar su propia interpretación del mundo. Entre estos movimientos artísticos encontramos nuevas maneras de representar un cuerpo, que no necesariamente corresponden a su objeto tal cual, aun así, el paso al lienzo sigue refiriéndose a una concepción cargada de códigos que nos hacen discernir que se puede tratar de un cuerpo femenino.

En *Las señoritas de Avignon* [Imagen 5], Pablo Picasso a principios del siglo XX, hace uso de la alteración y distorsión de la percepción, mostrando una forma distinta de representar el cuerpo, porque ya no toca lo realista, no obstante, logra capturar a cinco mujeres desnudas que posan mostrando su sensualidad. Esta representación contrasta con su título, ya que estas señoritas eran mujeres que se dedicaban a la prostitución. En las obras anteriores había una

necesidad de representar con el fin de condicionar el imaginario colectivo partiendo del título; aquí ocurre algo distinto, en el título ya no hay necesidad de explicar los intereses, pues la obra en sí misma lo comunica, podrá coincidir por semejanza o no, pero la imagen por sí misma transmite la intención. *Las señoritas de Avignon*, marca una desfiguración del cuerpo, es decir, sin estar del todo expuestos, los cuerpos ahí se “caricaturizan”, accediendo a una configuración disímil. Un nuevo rostro femenino hecho para seducir a través de veladuras que ocultan y exponen; juego constante del orden de la seducción, obra por sí misma bella, y que oculta el cuerpo real (Baudrillard, 1981).

Imagen 5. *Las señoritas de Avignon*. Pablo Picasso (1907).



Fuente: <https://historia-arte.com/obras/las-senoritas-de-avignon>

En los años 30 aproximadamente, aparece una serie de George Rouault, semejante a lo que estaba trabajando el malagueño, sin embargo, en ella también se ve una influencia de Toulouse-Lautrec. Como seguidor de Lautrec, Rouault dirige su obra a mostrar la cotidianidad, pero distinta a Lautrec, la principal diferencia será que para él la referencia ocupará el rol protagonista.

Rouault intenta mostrar la representación de la mujer, pero con un constante forcejeo que involucra su moral y su deseo, cabe decir que la imagen de la prostituta causaba conflictos en la vía pública, síntoma de la moral del colectivo social. Como resultado, la mayoría de las obras de Rouault poseen un rasgo intencionado de vergüenza, culpa y hasta melancolía, aunque no por eso se despoja de su intención provocadora; una mirada distinta hacia la prostituta, en tanto posición deseante y evasiva a la vez. En una de las piezas de la serie *Nu aux bras levés* [Imagen 6] se encuentra una mujer totalmente desnuda, al parecer agachada, con una posición sensual que resalta su desnudez, pero el modo en que pinta la mirada, y el gesto en general de la mujer, resulta difícil de comprender. A partir de nuestros códigos investimos la obra, no necesariamente con un carácter positivo, se trata de una posición subjetiva, pues suponemos que es casi imposible saber lo que un artista quiere decir con su obra, así que optaremos por rescatar la interpretación que de ella se haga (Nasio, 2008).

Imagen 6. *Nu aux bras levés*. George Rouault (1939).



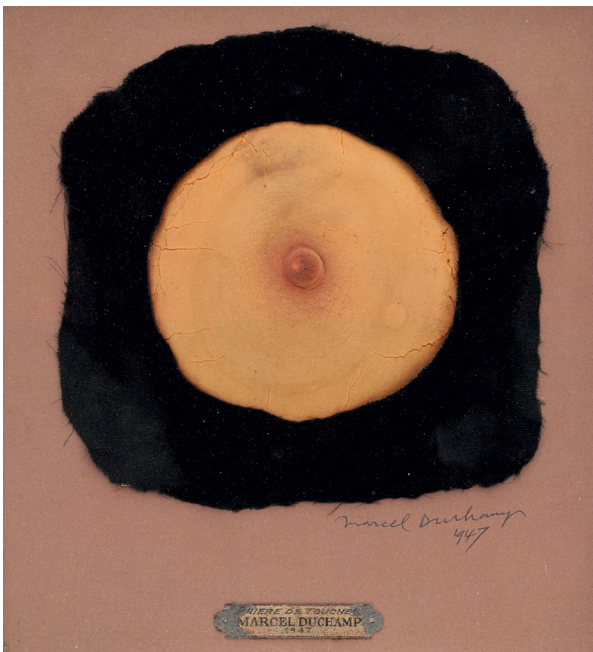
Fuente: <https://www.centrepompidou.fr/es/ressources/oeuvre/cEepAz>

La interpretación y la obra se transforman conforme al tiempo y la posición histórica de lo que acontece, se adoptan códigos que permiten el reconocimiento. La figura de ser fiel al objeto se desfigura para después fragmentarse. En esta tercera obra de este segundo grupo, más cercana a lo contemporáneo, el sujeto se vuelve objeto en la obra, en tanto este se segmenta, pues el cuerpo orgánico al ser pintado fragmentado, entra en una lógica del fetiche, en el que por sí mismo un objeto genera la sensación de completitud. Según Freud (1976) en el tomo XXI “el fetiche es el sustituto de algo perdido”; entonces si lo sustituye, también lo representa y así su reconocimiento cambia.

Por ejemplo, en la obra Marcel Duchamp, *Please Touch* de 1947 [Imagen 7], nos va adentrar a una nueva forma de representación. La fragmentación que presenta retoma una sola parte del cuerpo, ésta engloba lo femenino en totalidad, a pesar de su escisión. El título, por su parte, ya no remite a una explicación redundante del contenido, más bien el objeto conlleva el depósito de significado. En la obra no solo se comprende la figura de un seno, ese seno le pertenece a una mujer, ¿cuál?, cualquier mujer que represente un lugar significativo como imagen. Esta obra resalta una referencia femenina a la que se le deposita cierta singularidad para representar un todo.

Al respecto, Néstor Braunstein (2006) menciona en su libro *El Goce*, que solo se goza con el cuerpo, pero nada más con una parte de éste. El cuerpo no puede entenderse como una totalidad, ni tampoco se puede pensar que el cuerpo es lo que cubre la epidermis, el cuerpo se fragmenta. El cliente de la prostituta, por ejemplo, busca descargar su energía sexual en la vagina, o por lo menos con el auxilio de ésta. La vagina, aunque fragmento de la mujer, por sí misma construye una atmosfera percibida como totalidad; es posible que la prostituta vende solamente una fracción de su cuerpo.

Imagen 7. *Please Touch*. Marcel Duchamp (1947).



Fuente: <https://www.christies.com/en/lot/lot-5371958>

En la obra de Duchamp vemos la figura de un seno pegado a una tela negra, pero no es lo único, el seno tiene detrás un libro, intentando, tal vez, decir que hay algo más que ese fragmento de cuerpo. La fuerza virtual de la imagen es más potente en tanto existe un depósito catectizado de parte de quien la mira.

4. LA ALEGORÍA DEL CUERPO

¿Qué pasa entonces con la imagen cuando pierde su figuración?, es decir, cuando está representada por otra cosa ajena a su imagen original; incluso más alejada del concepto de la obra de Duchamp, el seno ahí funciona como referencia, pero ¿qué sucede si el objeto que se expone no pertenece *per se* a un cuerpo humano?

Entre menos figuración se presenta en una obra, el espectador goza de una mayor libertad para depositar su energía en lo que mira. El objeto se vuelve en sí mismo una presencia, que desplaza el cuerpo a través de las prótesis que expanden y lo hacen visible más allá de su epidermis. El cuerpo como una construcción social no es inherente al sujeto, el cuerpo es cultural y no natural (Lacan citado en Fuentes, 2016). La composición de la obra en relación al objeto, será la responsable de la interpretación y conducirá a la unión y significado —y resignificados— de la obra. Esta composición depende tanto de la intención del fotógrafo, como el apoyo de un cuerpo orgánico para resaltar el objeto y direccionarlo a un fin conveniente para el autor, ya que por sí mismo la orquídea, en la foto de Tyler Shields, sería solo una flor si ésta no se acompañara de la composición, facilitando que la obra por sí misma hable y no necesite de una explicación.

Otro rasgo importante de Tyler Shields, es que trabaja desde el arte conceptual, y lleva a la fotografía el juego de representaciones, en las que no existe necesariamente un objeto o imagen literal — la intención cambia el contexto de la misma fotografía—. En su fotografía *Orchid* [Imagen 8], observamos una orquídea color

Imagen 8. *Orchid*. Tyler Shields (2016).



Fuente: <https://www.artsy.net/artwork/tyler-shields-orchid-10>

Imagen 9. *Grapefruit*. Tyler Shields (2016).



Fuente: <https://www.guyhepner.com/product/grapefruit-by-tyler-shields/>

púrpura, que sola no representaría otra cosa, sin embargo, la lengua en unión con la flor connota un carácter sexual; por composición la orquídea representa una vagina, y la lengua el acto. Lo mismo sucede con *Grapefruit* [Imagen 9], el cítrico representa una vagina y los dedos el acto sexual de masturbación.

El cuerpo no desaparece mientras que su referencia exista. La trasmutación, de sigue generando presencia.

Hay imágenes que guardan cierta sensualidad o sexualidad, y aunque en cuanto a figuración es ajena a lo que representa, la intención e impacto no cambia cuando la composición sustituye a la literalidad. Una interpretación alegórica se conserva donde solo se fotografía o se pinta una flor, ésta será una representación virtual de otra cosa, otro objeto: el cuerpo para nuestro caso.

Menciona Pierre Levy que lo virtual reemplaza la presencia física, no obstante, queda una constante interacción entre lo espacial y lo temporal; lo virtual es presencia donde hay ausencia (Levy, 1999), se trata entonces de un potencial que posibilita y que no se limita a lo que en primera instancia algo es.

Es cierto que, en cuanto a la mujer como prostituta, se produce todavía cierta incomodidad que solo ha encontrado su contraparte en una época pasada, en la que su figura era sublime, e incluso, se le vinculaba con características divinas —vid supra—, quizás esa sea una de las razones por las cuales sus representaciones más fidedignas, anatómicamente hablando, han quedado casi obsoletas y resulten desconocidas en tiempos modernos.

Las manifestaciones del cuerpo en el arte funcionan como vectores que reconfiguran el reconocimiento de la realidad, aun fragmentadas se conciben como un conjunto: como un cuerpo.

CONCLUSIONES

El cuerpo es una sede de imágenes por las cuales interactuamos, este no tendría que ser reducido a la epidermis, pues este prevalece aun en su fragmentación e incorporeidad. En el arte, por ejemplo, se ve representando más allá de sus límites fisiológicos como parte de su construcción virtual, tomando en cuenta que es virtual desde que se introyecta la ley del nombre del padre, atravesando al sujeto y depositando las imágenes que configuran las lógicas de lo colectivo, permitiendo adaptarse a las necesidades y demandas de cada época y contexto.

Incluso la fragmentación de la imagen del cuerpo remite a una construcción que conlleva a gozar con una sola parte de lo orgánico y no con una totalidad, de tal manera que así se ve potencializando el órgano como resultado del proceso de representación, mostrando una de tantas realidades por las que los sujetos estamos atravesados. El sujeto, por ejemplo, en una vulva ve la totalidad y no la fragmentación, en tanto ésta remite a una condición, quizá

global, de la sexualidad o bien de la feminidad, en la que estás por sí mismas tienen una serie de construcciones de imágenes, y donde el sujeto las reconoce introyectando una nueva percepción de totalidad y realidad.

La prostituta sagrada, entonces, no reclamaba forzosamente de una imagen, pues estaba dada por añadidura, porque era su lugar sagrado que la dotaba de feminidad y de una posición social y cultural que la hacían formar parte del imaginario colectivo que corresponde a un lugar, época o condiciones específicas. Y es justo cuando las condiciones colectivas se modifican, es decir, entra el patriarcado haciendo a un lado al matriarcado, y se pone en crisis la imagen del cuerpo de la prostituta; sin embargo, ésta, por la angustia que atenta a su cuerpo e imagen, transgrede cánones. Es parte de ésta su polémica imagen, la cual ha sido fuente de admiración y adoración para muchos artistas, pero también de intolerancia, de tal modo que su imagen se conserva, pero muta al mismo tiempo, encontrando principalmente en el arte una nueva imagen virtual del cuerpo.

Con esto podemos ser cómplices de la figura de la prostituta que se desdibuja en las múltiples maneras de representarse, y, sin embargo, su imagen sigue siendo histórica y reconocible, pudiendo considerarse no como una desrealización porque sigue remitiendo a su imagen.

REFERENCIAS

- Bataille, G. (1979). *El erotismo*. Buenos Aires: Tusquets.
- Baudrillard, J. (1981). *De la seducción*. Madrid: Cátedra.
- Bolaño, E. (2020). *Re: Ondina Cowabunga!* Disponible en: <https://historia-arte.com/obras/ondina-gauguin>
- Braunstein, N. (2006). *El goce un concepto Lacanianos*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Freud, S. (1976). Tomo XXI. Buenos Aires: Amorrortu .

- Fuentes, A. (2016). *El misterio del cuerpo hablante*. Barcelona: Gedisa.
- Han, B. (2012). *La agonía de Eros*. Barcelona: Herder
- Levy, P. (1999). *¿Qué es lo virtual?* Barcelona: Paidós.
- Molina, A. (2000). "Del mal necesario a la prohibición del burdel". En *Revista de Historia*. México: Contrastes.
- Nasio, J. (2008). *Mi cuerpo y sus imágenes*. Buenos Aires: Paidós
- Qualls, N. (2004). *La prostituta sagrada, un aspecto eterno de lo femenino, una imagen provocadora del alma*. Barcelona: Obelisco.

TIEMPO VIVIDO. LA LÍNEA DE VIDA QUE LLEVA A LA CICATRIZ

TIME LIVED.
THE LIFELINE THAT LEADS TO THE SCAR

Rosalba Ceballos Bello

RESUMEN

En el siguiente texto se presenta una narración sobre la línea de vida corporal, misma que muestra cómo, a lo largo de su existencia, el sujeto se va marcando y dejando huellas en la piel. En la línea de vida se pueden observar las vivencias que se han manifestado en forma de afecciones en la corporalidad y que, al mencionarlas, al recordarlas tan emotivamente, se siguen reviviendo. La importancia de exponer la línea de vida corporal es ver cómo las imágenes que nos bombardean a diario, y el hecho de que nuestra corporalidad se encuentre en contacto diario con los otros, ha hecho que se manifieste cierta vulnerabilidad en el cuerpo de las personas.

PALABRAS CLAVE: corporalidad, psique, memoria, cicatriz

ABSTRACT

This text addresses a narrative of the bodily lifeline where it is manifested as throughout the existence of the subject, conditions have been marked and left a mark on the skin, in that lifeline you can observe those experiences that have been manifested in the form of affections in the corporality and that continue to be relived over and over again when mentioning them, when remembering them so emotionally. The important thing about exposing the bodily life line is as in the person the images that bombard us daily and the fact

that our corporality is in daily contact with society and others has manifested a certain vulnerability in the body.

KEYWORDS: body, psyche, memory, scar

INTRODUCCIÓN

La memoria juega un papel importante en la línea de vida corporal ya que está ligada a las afecciones en las que se describen la niñez, la adolescencia y ciertas vivencias de la vida adulta.

En este sentido, los Estudios Visuales juegan como un punto de continuación de las artes plásticas en las que el cuerpo fue el objeto de estudio, aunado a la necesidad de comprender ciertas transformaciones que le sucedían y al intento de entender cómo las tecnologías del poder, al condicionarse todos los días, también generan un hartazgo en la mente y en la corporalidad. Este objeto de estudio se abrió a múltiples ciencias humanas como son la antropología, la filosofía, la sociología, la política y la economía, todas ellas están relacionadas de alguna forma con la corporalidad. Se crea así conocimiento para un beneficio propio.

La imagen del cuerpo hace que nos encontremos bajo el escrutinio de la mirada de los otros, es decir, la percepción de nosotros mismos en parte depende del cómo creemos que nos ven los demás, es por ello que nuestra imagen corporal se ve muy influida por las otras personas y por ende nos afectan tanto.

Una línea de tiempo es el registro de todo lo vivido, de lo que marca al cuerpo: es la vida la que transcurre y la que se deja ver y notar en la corporalidad, la que muestra cómo envejecemos, las huellas adquiridas con la experiencia y cómo éstas se van incorporando en la piel poco a poco, algunas de ellas llegando a convertirse en cicatrices. Esa línea no es solo un registro del tiempo como tal, más bien es un registro de vivencias depositadas en la memoria, guardadas en forma de recuerdos, imágenes de cosas, lugares, personas y palabras con las que interactuamos en cierto momento y a las que,

por alguna razón, les dimos la importancia suficiente como para no ser olvidadas; aunque parezca contradictorio, estas imágenes son atemporales y por ende no pueden funcionar de manera lineal. Aparentemente, este es el proceso cronológico de la vida: naces, te desarrollas o creces y mueres, este proceso nos deja vestigios en la corporalidad de lo que hoy ya no existe, es lo que se quedó en un tiempo pasado y que intentamos recuperar en el presente mediante esas imágenes, al generar campos semánticos que las conectan con otras imágenes, u otras huellas de menor o mayor importancia, para obtener los recuerdos que se vuelven recursos tan vastos como el conocimiento mismo que tengamos registrado en la memoria. Pero, en realidad, esta línea de tiempo en la que la corporalidad se encuentra presente solo existe en el momento en el que recordamos y al recordar hay un tiempo pasado, un tiempo presente y un tiempo futuro aún inexistente; se sustraen recuerdos aleatoriamente, tomados en diferentes tiempos de nuestra memoria sin respetar la cronología en la que sucedieron esos hechos porque en realidad no es necesario respetar ninguna cronología. En la línea de la vida corporal existe una transitoriedad en la que se observan transformaciones físicas, emocionales y psicosociales.

Lo que hace valer a una línea de vida es el conocimiento: lo que has aprendido, las experiencias, a quién has conocido, cómo te ha marcado y, en este proceso, qué logras retener y aprehender. Estas huellas en la línea de tiempo corporal comienzan desde que somos niños o incluso antes de nacer. Desde el inicio, cuando los padres planean la gestación de un bebé, comienza a generarse la memoria y con ella cicatrices que se van uniendo a la corporalidad desde del exterior, llegando como un bombardeo de los diferentes entes o instituciones con las que nos desarrollamos a lo largo de nuestra vida.

Nuestro hogar es el primer lugar donde crecemos y nos desarrollamos, está repleto de otros sujetos con criterios e ideologías propias, obtenidas a su vez en su propio proceso de vida con otros sujetos, ellos también nos marcarán durante toda la vida.

Al crecer, los otros se vuelven importantes, tanto, como para permitirles dictar una especie de sendero, que podría convertirse en el trayecto que seguiremos a partir de ese momento, con el impacto de sus palabras, con sus miradas, con la forma en cómo nos tratan. Este sendero aún depende de muchos factores que encontraremos al transcurrir la vida, aunque principalmente estará influenciado por el hecho de determinar si conviene o no las cosas que se presenten.

A través de mi propia vida, en el proyecto la temporalidad salta de un lugar a otro y surge con la necesidad de traer recuerdos, de la memoria, de generar relaciones necesarias para poder entender y visualizar el presente.

Según Bergson, la vida psíquica, o la realidad de verdad, no vive un tiempo lineal y sucesivo, de éstos que se pueden seccionar en horas y minutos, donde se pueden depositar cosas antes y después, y que se puede medir como si fuera un camino, sino una especie de tiempo esférico donde toda la vida con toda su diversidad está junta y mezclada en ese momento, y al siguiente momento ya es otra esfera de tiempo que la anterior (Fernández, 2004: 84).

La memoria está ligada a las afecciones en las que el pasado y el presente dan un nuevo sentido a lo que vives en el ahora, es el punto en el que el tiempo y el espacio se intersectan; por eso se puede decir que la realidad solo existe en el recuerdo y que solo percibimos el pasado.

Fernández dice que la memoria no cambia y que es a la que se puede recurrir siempre para asegurarnos que seguimos siendo los mismos a pesar de los avatares de nuestras historias, es decir, que no cambiamos, no obstante, tanto cambio. Mientras que la historia marca el paso del tiempo, la memoria sella el no paso del tiempo. Cómo lo sabía Proust, la memoria es intemporal; cuando aparece, uno se instala en ella y vuelve a pensar y sentir y ser como en aquel momento. Esto se puede ver en las personas que rememoran su infancia: al sentirla vuelven a poner cara de niños, como si perdieran las arrugas que han ganado con la edad y hasta las agallas que les

han salido porque también se les añia la voz y, llegado el caso, hacen pucheros. Entonces, la memoria, que es lo más antiguo posible, contiene paradójicamente las dotes de lo nuevo (Fernández, 2004: 194).

Mi primera reminiscencia sobre la corporalidad es que era una niña grande en comparación con los otros niños, ya que mi estructura ósea era en apariencia mayor en sus dimensiones. En ese momento eso no me afectaba, en realidad brindaba una sensación de superioridad. Esta primera sensación con respecto al volumen del cuerpo no generó ninguna cicatriz, que es como se le denominará de aquí en adelante a esas imágenes que son como fantasmas de vivencias que en su momento afectaron la autoestima; pues bien, dicho fantasma no causó ningún estrago, ni en el presente ni en el futuro, a diferencia de otras etapas que sí dejaron una recóndita huella que se convirtió en una cicatriz en la memoria.

Fue en la etapa de la niñez, entre los siete y ocho años, cuando comencé a tener conciencia del cuerpo debido al *bullying* o violencia verbal que los otros niños infringían hacia mi persona por la forma corporal que tenía, que era voluminosa debido al sobrepeso.

Lamentablemente, en ese momento la conciencia que tuve del cuerpo fue generada por el rechazo de los otros hacia mi forma física, esto dejó otra huella o cicatriz y el hecho de pensar que solo las personas delgadas tenían éxito y felicidad en la vida.

En la siguiente etapa, la adolescencia, la corporalidad sigue mostrando exceso de peso, lo cual causa afecciones negativas debido a que, en aquella época, en los noventa, estaba de moda y eran bien vistas, principalmente por los medios publicitarios y de comunicación, las anatomías delgadas impuestas y las facciones finas reflejadas en el rostro. Aquel rechazo por parte del otro causó estragos en la mente o mejor dicho en la *psique*. Es necesario plantear la pregunta ¿qué es la *psique*?: “La *psique* humana para la psicología es el orden mental que establecen el intelecto, la emoción y la voluntad” (Ramírez, 2018: 11).

Por otro lado, Fernández (2004), dice que la disciplina de la psicología ya no se ocupa de la *psique*; descartó el concepto cuando prefirió interesarse por el método científico y por las técnicas de intervención en el comportamiento a modo de terapias y se olvidó de la palabra. Para el autor, la *psique* es el acto de aparición de algo que no estaba ahí antes; no tiene antecedentes, ella es el antecedente. En efecto, la *psique* es una aparición, un vislumbre, una iluminación, un alumbramiento, está inmensa porque abarca toda la atención del implicado, pero es fugaz porque el solo hecho de querer conservarla hace que desaparezca.

Se vuelve importante comentar el concepto de la *psique* porque tiene que ver con la memoria: los fantasmas son los que van tocar la *psique*, la memoria es, en palabras de Christlieb, la que siempre están empezando, la que sucede en la biografía de cada quien, en cada amor a primera vista que siempre es el primero, en cada libro memorable, en cada buena y mala noticia (Fernández, 2004: 8).

La *psique* se inicia como una sociedad, pero de igual manera, toda sociedad se inicia con la aparición de la *psique*: esto es válido para la fundación de una sociedad en su sentido más usual de la configuración de una comunidad, y también para otros modos de la sociedad, como la formación de grupos, fundación de ciudades, establecimiento de familias, enamoramiento de parejas, y sigue siendo válido en aquellos acontecimientos innumerables en donde uno parece que está solo (Fernández, 2004: 11).

Ideas como el desprecio por la imagen de la obesidad se convirtieron en el fantasma encargado de evocar la cicatriz en diferentes momentos y que, sin darme cuenta, siguió latente al transcurrir de los años, originando una exigencia de “auto disciplinamiento” excesivo nacida del interior como una forma de perfeccionar el cuerpo en la búsqueda de la belleza, reconociendo que todo esto inició a partir de mi convivencia con el entorno colectivo desde una edad temprana.

Como antecedente histórico recordemos que

[...] el cuerpo se convirtió en el siglo XIX en un campo de batalla donde los médicos buscaron apropiarse del conocimiento de su funcionamiento, así como sus padecimientos, para mantenerlo bajo control, no solo la mirada médica fue determinante en este proceso, fue necesario imponer normas de juventud y belleza que permitieran mantener el cuerpo disciplinado y bajo control (Rodríguez, 2015: 109).

Otros hechos engendrados dentro de la familia comenzaron la primera imposición: una serie de técnicas corporales relacionadas con el rendimiento físico y la alimentación que cambiarían la manera de mirar y que incluso transformarían la corporalidad. Marcel Mauss (1979), llama técnicas corporales a la forma en que los hombres, sociedad por sociedad, hacen uso de su cuerpo en una forma tradicional, éstas varían según el sexo, la edad y el rendimiento.

Al sentirse querido y aceptado por esa parte opuesta que las personas buscan, la corporalidad en el imaginario obtiene un voto de aprobación nacido de la mirada del otro y enaltecida por uno mismo.

Aparentemente se alcanza cierta felicidad y satisfacción porque se cree que la mirada de los otros se ha vuelto empática al ver la transformación de un cuerpo robusto a un cuerpo más estilizado y dentro de los estándares aceptados por la sociedad, además, uno mismo se brinda la aceptación que esperamos que llegue desde fuera del contexto que nos rodea; el problema radica en que las cicatrices, aún con todo y esta aceptación y aparente bienestar, siguen latentes en la memoria y eso que laceraba o violentaba, más adelante, en algún punto, vendrá de nueva cuenta a seguir vulnerando la corporalidad, tan solo espera el factor correcto que detone nuevamente el ciclo:

La posibilidad de observar y conocer las formas en que los seres humanos hacemos uso de nuestro cuerpo, cómo lo marcamos, lo modelamos, lo tratamos con indiferencia, lo modificamos, lo estilizamos, es producto de un entorno social y de un momento histórico determinado (Rodríguez, 2015: 98).

Uno crece observando, en la exterioridad de nuestro ser, la forma estética de las cosas que se encuentran a nuestro alrededor, de todo lo que aún no es parte de nosotros pero que nos podemos apropiarnos con el simple hecho de admirarlo, ya sea por el color, la forma o el material con el que está hecho, cualquier objeto que llame nuestra atención; pero esa es solo una percepción superficial, de la cual uno no da cuenta hasta estar de frente con la conceptualidad de ese objeto y con su origen mismo.

Por primera vez la corporalidad se vuelve el objeto de estudio debido a la necesidad de comprender ciertas transformaciones que suceden en el cuerpo, por ejemplo, las tecnologías corporales, que no son más que el hartazgo de la propia corporalidad por condicionarse todos los días. Este objeto de estudio abrió el camino a múltiples ciencias humanas como lo son la antropología, la filosofía, la sociología, lo político y lo económico, que de alguna forma están relacionadas con la corporalidad, creando conocimiento para un beneficio propio.

Es así como se crea un andamiaje con la necesidad de comprensión, ¿a qué me refiero con esto? El conocimiento empírico y el conocimiento de la institución escolar ampliaron el conocimiento de la *psique*, esa ampliación del saber también generó una necesidad de poner en duda lo ya establecido y cada nueva idea que va llegando, es decir, al final también la comprensión genera una huella o un vestigio no del tipo lacerante, como la antes mencionada, pero sí una huella que servirá como herramienta para nuevos procesos dentro del aprendizaje o generación de nuevas nociones.

Sin darte cuenta, debido a las personas nuevas que te encuentras, los nuevos espacios jamás vistos o desconocidos hasta ese momento influyen generando un cambio en la manera en que vemos las cosas, en la forma en la que piensas, en cómo te vistes, en el lenguaje, en la manera de adquirir conocimiento, de alguna forma hace que salgas de esa zona de confort en la que interactúan las cosas con las que estás familiarizado para llevarte a un plano donde rige lo desconocido, pero que a su vez promete ser una experiencia enriquecedora en cuanto al contenido para las diversas áreas en las cuales nos estamos

desempeñando. Es así que como individuo te dejas envolver por el cambio y el conocimiento adquirido, dejando de lado eso otro que conoces y que tenía que ver más con la superficialidad de las cosas.

¿Qué es lo que hoy nos hace querer indagar sobre las preguntas que en un pasado no fueron contestadas? La primera razón es continuar la misma directriz de estudio, o si no la misma, una que ayude a entender la problemática sobre el conflicto de la imagen corporal o los fenómenos que podrían haber afectado en un momento dado a la corporalidad y que no se habían tomado en cuenta. Fenómenos tales como la mirada del otro, las visualidades *antiaging* y, en general, todas las afecciones.

Los Estudios Visuales complementan el conocimiento obtenido durante la Licenciatura en Artes Plásticas, además de que hay un gusto por la transdisciplinariedad que brindan y porque permiten hablar de temas que tal vez en otros posgrados no se permitirían. En la actualidad, se requieren de diversas herramientas para entender nuevas problemáticas y nuevos fenómenos, además de que el arte se ha visto fuertemente influenciado por la cultura visual, aquí ya no solo se trata de crear un objeto, una fotografía o grabar un performance, sino de ver lo que se comunica, su problema desde el fondo.

Los Estudios Visuales se valen de la cultura visual, a través de ellos se puede analizar y hacer una crítica de diferentes fenómenos desde diversas disciplinas como la sociología, la filosofía, entre otras, además de que engloba la historia del arte, la fotografía, el cine y en definitiva se vale de lo visual. En el libro de José Luis Brea (2005), se plantea que los fenómenos demandan que se formen líneas transversales y horizontales, o, mejor dicho, en palabras de Deleuze, “líneas de fuga”, lo que permite pensar y moverse con estos fenómenos. A veces la investigación de Estudios Visuales tiene un efecto de desorientación, para el cual Deleuze plantea cartografías para poder recorrer el territorio, o, mejor dicho, crear mapas mentales para movernos a través de ese nuevo espacio de conocimiento que genera nuevos saberes. Es importante entender

que, por ser visual e imagen, la corporalidad y todas aquellas afecciones comunican algo, un mensaje que se quedó grabado en la corporalidad: “La cultura visual se interesa por los acontecimientos visuales en los que el consumidor busca la información, el significado o el placer conectados con la tecnología visual” (Mirzoeff, 2003: 23).

Entonces, a partir de aquí, existe una necesidad aún más profunda de llegar a ese conocimiento y de tener una representación visual de aquellos fantasmas de las afecciones que ayude a esclarecer por qué en el presente, al despertar, se sigue teniendo la sensación de ser una máquina automatizada que tiene que hacer, ¡que tiene el deber de!, estas son dos cosas imperantes que transformaron la sensación de placer del bienestar estético en una obligación auto demandante que pareciera imposible de soltar.

El marco de referencia de la fenomenología desde la corriente filosófica de Edmund Husserl ayuda a la metodología del proyecto, ya que se expone al cuerpo y cómo se vive con él, es decir, las costumbres y las experiencias desde la corporalidad. Para ello se utiliza lo que dice Merleau-Ponty, que está fuertemente influenciado por el mismo Husserl. Hay que comenzar por entender qué es la fenomenología, en ella se pone de manifiesto el entendimiento de los fenómenos a través de las experiencias, para ello el filósofo dice que:

Es la ambición de una filosofía ser una «ciencia exacta», pero también, una recensión del espacio, el tiempo, el mundo «vivididos». Es el ensayo de una descripción directa de nuestra experiencia tal como es, sin tener en cuenta su génesis psicológica ni las explicaciones causales que el sabio, el historiador o el sociólogo puedan darnos de la misma (Merleau-Ponty, 1993: 7).

Lo que conocemos acontece en la corporalidad, sucede en nosotros, es así como formamos las experiencias que se quedan grabadas en la memoria y que en algún momento se manifiestan como huellas.

Durante muchos siglos, el cuerpo ha sido objeto de exploraciones, ha ocupado un lugar importante en la sociedad, no solo en

nuestra cultura, sino en muchas otras, siempre ha estado sujeto a manipulaciones o transformaciones, desde su funcionamiento, en cómo se observa por dentro y también por fuera. Históricamente, el cuerpo ha sido explorado por médicos, artistas y filósofos, cada uno tiene una visión bastante interesante de él, gracias a ellos puedo observar cómo el cuerpo se ha ido modificando a lo largo del tiempo.

Cuando se narra al cuerpo en las condiciones de vida, se narra cómo ha sufrido múltiples alteraciones, debido a diferentes factores, y también cómo se ha ido construyendo su existencia, con ciertos hechos, con ciertos lugares, con personas.

La corporalidad de cierta manera ayuda a entender el problema, se va gestando desde lo antropológico, lo social, lo psíquico, desde las experiencias y lo vivido. Habría que entender en un principio la diferencia entre los conceptos de cuerpo y corporalidad: el cuerpo siempre va configurándose a través de su materialidad y, como lo define Jean-Luc Nancy (2007: 13), “El cuerpo es material, lleno de otros cuerpos, con tejidos, es largo es ancho, es hasta una idea”, es por ello que existen infinitud de definiciones, pero limitarlo no sería lo más viable para los Estudios Visuales, ya que lo que se busca desde aquí es encontrar una posible imagen o una crítica para dichos problemas que aquejan a la corporalidad desde hace mucho. La corporalidad se vuelve fundamental desde la óptica social ya que ayuda a entender esos fenómenos que aún quedaban inconclusos.

En este sentido, Le Breton entiende a la corporalidad desde lo social y lo antropológico, es por ello que se puede observar cómo el cuerpo es una construcción simbólica y cada individuo puede construirse la imagen corporal que más le satisfaga. Además, por medio de la corporalidad se construye la relación con el mundo o contexto, el cuerpo en este sentido es:

[...] ese vector semántico por medio del cual se construye la evidencia de la relación con el mundo, esto es, no solamente las actividades perceptivas, sino también la expresión de los sentimientos, las etiquetas de los hábitos de interacción, la gestualidad y la mímica,

la puesta en escena de la apariencia, los sutiles juegos de la seducción, las técnicas del cuerpo, la puesta en forma física, la relación con el sufrimiento y con el dolor, etc. (Le Breton, 2018: 6).

La corporalidad es un constructo social que, en cierto sentido, siempre hemos creído que es así ya que es nuestro día a día, nuestro habitar en el mundo se da con la corporalidad.

Por otro lado, es importante entender a la corporalidad desde la teoría bourdieuana ya que se basa en el estructuralismo constructivista y para ello es necesario entender que:

El constructivismo como tesis epistemológica está centrado en la acción significativa del sujeto sobre el mundo, a partir del supuesto fundamental de la ruptura con cualquier forma de dualismo entre sujeto y objeto. Plantea que la realidad se conoce a través del sujeto, de sus percepciones, así como del sentido de la acción, es decir, que la realidad solo es cognoscible por medio de la interpretación, y ésta es reflexiva con relación al contexto y el discurso. Esto implica que el objeto de estudio son los sujetos y las relaciones que se establecen entre ellos, por lo que resulta esencial el código de información con base en el cual las personas otorgan un significado a la realidad, y de acuerdo con él actúan cotidianamente (Aranda, 2002: s.p.).

Para entender el cuerpo desde la perspectiva de Bourdieu es necesario tener presente el concepto de *habitus*, que no es más que cómo el sujeto percibe el mundo y, a su vez, cómo éste opera en él, es decir, de una manera social. Aprendemos con el cuerpo, por lo que confirmo aquí que lo social también deja cicatrices en la corporalidad.

Ahora bien, el teórico construye la “dimensión corporal de los *habitus*” a partir de la relación que hace Marcel Mauss: tiene que ver con las técnicas corporales y juntos forman *habitus* corporales. La corporalidad, en definitiva, está construida con el exterior, con la vivencia, con esa historia lineal de vida: “El cuerpo es una ficción, un conjunto de representaciones mentales, una imagen inconsciente

que se elabora, se disuelve, se reconstruye al hilo de la historia del sujeto, por mediación de los discursos sociales y de los sistemas simbólicos” (Corbin, 2005: 17).

A lo largo de décadas, la corporalidad se ha mantenido expuesta a lo social, a lo económico y a lo político, desde el momento en que se nace existe cierto tipo de restricción, norma o limitación que va formando la conducta del individuo. Es decir, parte de lo que ha aprendido durante toda su vida se ve marcado o reflejado en la corporalidad, es por ello que es fundamental abordar dicho tema desde los Estudios Visuales.

Si tratamos de entender el problema, la corporalidad no puede separarse de la imagen, el cuerpo es en su totalidad imagen y al estar en una constante interacción social también se construye del exterior. Para Hans Belting (2007: 10), “es el cuerpo el que trae consigo las imágenes, a fin de ocultarnos o visibilizarnos”.

Pero el hecho de vivir en sociedad y de que estemos en contacto con otros no quiere decir que nos quedemos con todas las imágenes que percibimos: nosotros le otorgamos a ciertas imágenes un sentido más importante. Es decir, para mí son más importantes unas imágenes que otras, es por ello que también depende de mí la importancia del recuerdo o su memoria y por ende también su duración.

Las imágenes del recuerdo y de la fantasía surgen en el propio cuerpo como si fuera un medio portador viviente. Como es sabido, esta experiencia suscitó la distinción entre memoria [*Gedächtnis*], como archivo de imágenes propio del cuerpo, y recuerdo [*Erinnerung*], como producción de imágenes propia del cuerpo (Belting, 2007: 17).

Belting me hace pensar que la corporalidad es el medio, es la imagen, por ende, ahora mi propia corporalidad se ha convertido en los tres: en cuerpo, imagen y medio, y ninguna está separada de la otra, la clara prueba de ello son las fotografías que tomo a diario de mi propia corporalidad, en la memoria corporal se guardan todas aquellas imágenes que son más importantes que otras y que en algún momento van a volver a lacerar y violentar el cuerpo.

De lo que nunca nos percatamos es de que la imagen corporal está expuesta a la mirada de los otros y es evidente que uno trata de encajar en esa mirada, es decir, que la percepción de nosotros mismos depende en parte de cómo creemos que nos ven los demás, es por ello que nuestra imagen corporal se ve muy influida por las otras personas y por ende nos afecta tanto cómo nos miran y los comentarios que hacen. Entonces, es la mirada del otro la que hace esos juicios hacia el cuerpo. La sociología, la antropología y el psicoanálisis permiten observar cómo se manifiesta esta relación entre el cuerpo y el contexto, pues están en una constante interacción con los demás. El sociólogo Le Breton, en conjunto con el psicoanalista Darian Leader, mencionan que:

La imagen del cuerpo que el individuo se forja, se moldea de acuerdo con su paso por la vida; ésta lo dispensa de una apreciación demasiado brutal del envejecimiento. Es sobre todo el otro el que envía, en espejo, como algo depreciado, la inscripción de la vejez. La imagen del cuerpo no es un dato objetivo, no es un hecho, es un valor que resulta, esencialmente, de la influencia del medio y de la historia personal del sujeto (Le Breton, 2018: 173).

Todos, como sujetos o personas, tenemos un cuerpo que nos permite estar en contacto con otros, que nos permite conocer y saber quiénes somos.

Está el temor por regresar a ese estado natural u obeso que se generó debido a la presión social, que por un lado se ejerce desde afuera y también debido a la presión por parte de la familia, del cual había salido hace ya mucho tiempo.

Además, hay un factor muy importante y es cómo suponemos que las demás personas ven o perciben la imagen corporal; mi representación del cuerpo en la mente siempre ha sido de una persona gorda, de una persona grande, y siempre que camino por la calle o miro a una persona los pensamientos son: “de seguro piensa que soy muy gorda”, es decir, la imagen del cuerpo la inventamos nosotros. Tal vez en algún momento mi cuerpo fue así, pero no permaneció por

mucho tiempo, la corporalidad se fue transformando, pero lo que no se transforma es el imaginario, rondando en los recuerdos como alguna especie de fantasma.

Es por ello que cuando miro la imagen corporal en un espejo o en una fotografía es difícil ese reconocimiento, ya que no es tan grande como se percibe. En primer lugar, hay espejos que no muestran la imagen del cuerpo tal y como es, hay espejos que distorsionan la imagen y muestran el cuerpo como si fuera más ancho y otros muestran el cuerpo delgado, estilizado.

Fernández (2004), dice que el espejo son los ojos y las opiniones de los demás; pero siempre podemos preguntarnos quién es uno, si uno mismo o el otro que está en el espejo y la respuesta es que ambos son seres recíprocos. El imaginario va evocando un fantasma o un espectro que no existe, pero que constantemente se piensa y se habla de él.

Dentro de la teoría psicoanalítica se ha hablado mucho sobre cómo la mirada del otro influye en nosotros o cómo somos vistos por los otros. Estas miradas traen consigo cargas afectivas que sin querer afectan la mente y la corporalidad. Darian Leader (2002), dice que nuestra mirada también está ligada de manera dinámica a la mirada de alguien más. Lo que miramos, y hacia donde miramos dependerá en parte de lo que alguien más mira y hacia donde mira.

En cierta forma la imagen que tengo del cuerpo es la construcción de múltiples miradas. Lo que veo o percibo de mi cuerpo está mezclado con lo que la otra persona vio. Tal vez aquí resida el problema que muchas personas tienen con la imagen de su cuerpo, o de que sientan inconformidad con el mismo.

Las personas emiten esas imágenes con sus ojos, producen un mensaje que intentan comunicar, pero también somos enganchados por esas imágenes que almacenamos en nuestra imaginación o mente, en algún espacio, para poder utilizarlas después. La mente o la imaginación es un espacio personal, íntimo, único y original en el que otra persona no podría almacenar o tener acceso a las mismas imágenes que se encuentran en mi mente.

El problema no solo radica en las miradas, el problema comienza realmente cuando el sujeto quiere complacer o satisfacer los deseos de las mismas, éstas orillan al sujeto a que tenga o adquiera cierta docilidad corporal o un cierto disciplinamiento para tratar de modificarlo, corregirlo o aumentarlo, y cuando dicho disciplinamiento ya interfiere de manera directa en la conducta del individuo, entonces las técnicas se convierten, en palabras de Michel Foucault, en Tecnologías del poder. Le Breton dice en el libro *Ficciones del cuerpo* que “se pone al cuerpo como materia prima y somos los artesanos de nuestras propias vidas”, es decir, dentro de lo social existe también lo que podría llamarse ver la corporalidad como mera mercancía. Las tecnologías del poder se unen con el márquetin para sacar provecho de lo que es la corporalidad, un ejemplo de ello es la alimentación, el ejercicio físico para cuidar el peso y el aspecto físico; o la industria cosmética y de la salud.

Diariamente nos encontramos expuestos a esa gran vorágine de imágenes que crean en nosotros la necesidad de convertirnos en el reflejo de esos otros, con cuerpos perfectos puestos en nuestra presencia en el momento en que decides interactuar con el mundo, ya que éste se encuentra plagado de lo que se conoce como “visualidades *antiaging*”, concepto creado por Paula Rodríguez Zoya; ella parte de la palabra *antiaging* que significa antienvjecimiento. Crea dicho concepto para hacer una crítica y referirse a toda esa masa de imágenes que pretenden continuar vigilando e inspeccionando la longevidad que socialmente no es bien aceptada, ya que es signo de que el cuerpo está deteriorado y ha dejado de funcionar para el ámbito laboral.

Estas imágenes *antiaging* se insertan en la sociedad valiéndose de la publicidad, de la ciudad misma, de las personas que nos encontramos a diario con sus códigos de vestimenta, regidos por la tendencia de las pasarelas de moda, y que imitan este modelo fantasioso de cuidado del cuerpo con acondicionamiento físico y alimentación y recurriendo a la ciencia de la medicina, entre otras.

Además, también es importante entender que los Estudios Visuales operan dentro de estos discursos *antiaging*, en este sentido, es

necesario definir a la imagen más allá de solo una representación visual, la imagen es el medio de interacción de unos con otros debido a su carga simbólica (Belting, 2007).

Independiente de que la imagen sea simbólica, cada uno debe de darle la interpretación que mejor funcione para su vida. Al mismo tiempo, las imágenes son aquellos fantasmas de lo que hay del contexto, es decir, en palabras de Dipaola, lo social convertido en imagen o “imaginal”. De acuerdo con esta perspectiva, las visualidades son concebidas como construcciones imaginales que configuran un espacio social de circulación de sentido e intermedian en la relación de los sujetos con su realidad (Rodríguez, 2015).

En este sentido, se dice que hay una producción imaginal para mantener una lozanía, llegando primero a la percepción mental para después manifestarse corporalmente. Puedo decir que en la mente se crea una especie de montaje de visualidades *antiaging* que se marca como la necesidad de ponernos en la dirección del vivir saludablemente, aunado también a la higiene personal del cuerpo para intentar alcanzar la idea de una vida más larga a través del camino de la salud, ese montaje fue alimentado a lo largo de la línea de vida y como consecuencia detonó una serie de emociones o afecciones que retornan a la memoria corporal de la persona como síntomas.

Este montaje mental de visualidades *antiaging* interfiere ya de manera directa en el deseo o voluntad de la persona, motivándole a perseguir sus sueños de cuerpos perfectos entre una multiplicidad de mercado, esto genera un cambio inevitable en nuestra forma de ver las cosas, en las creencias, pero sobre todo, en los hábitos que reflejan, a partir de esta nueva dirección, la necesidad de alcanzar un estado de satisfacción con nuestra forma física para así no ser receptor de crítica o señalización por parte de cualquier mirada que provenga del exterior.

Se parte del concepto de tecno estética, que no es más que la aplicación de aparatos para el rejuvenecimiento, como luz pulsada,

el láser, y otros más tradicionales como los que hay en el gimnasio, cuyo único fin es el mantenerte lozano y joven y en el grado de aceptación de los demás.

Este tipo de establecimientos dedicados a las prácticas tecno estéticas toman como estrategia de venta el volverse transparentes para el sujeto común que aún no se encuentra inmerso en las visualidades *antiaging* para aumentar el deseo de un cambio físico. Es así como se llega a una postura de consumidor: ya siendo parte de estos establecimientos contribuyo a ser parte de la imagen que crean los cuerpos *antiaging*. Entonces la imagen corporal dentro de estos gimnasios, más la de quien observa desde fuera, más las afecciones que impactan a este observador lo llevan a querer adentrarse a este mundo de control de cuidado del cuerpo. El sujeto “ahora vacila entre los estados de ‘sujetador’ y de ‘sujetado’, es decir entre las condiciones de ‘mirada’ e ‘imagen’” (Rodríguez, 2015: 240).

CONCLUSIONES

“Tiempo vivido” es el preámbulo para entender un problema que aqueja a la corporalidad, es un artículo dentro del programa de investigación en Estudios Visuales que se ha desarrollado a lo largo de dos años y en el que puede verse una especie de autobiografía que permite construir, por medio de experiencias y por fragmentos de la vida, recuerdos que la memoria guardó y que se manifestaron en la corporalidad, latentes, esperando el punto exacto en el futuro para poder recordarnos que tenemos una corporalidad y así poder seguir vulnerando al cuerpo. El hecho de ser ‘sujetador’ y ‘sujetado’ marca la existencia de la persona y por ende también sus deseos o voluntades.

En relación a lo antes expuesto se puede decir que las imágenes y la mirada de los otros posicionan al sujeto frente a un conflicto con su propia imagen corporal, esto se manifiesta en forma de síntomas, es importante recalcar que estos síntomas no son como alguna especie de enfermedad: se manifiestan en forma de recuerdos, esto mismo

hace que reflexionemos que la corporalidad se ha encontrado bajo escrutinio durante toda nuestra existencia y que no podemos escapar de ello.

A lo largo del desarrollo de este escrito se fueron encontrando múltiples imágenes mentales, que también dieron la pauta para producir imágenes fotográficas.

Creo entender que las líneas de tiempo, al igual que las líneas de vida, son duración: conllevan tiempo y, como dice Deleuze, son memoria, son conciencia y libertad. Dentro del Bergsonismo se nos muestra cómo es que, a medida que vamos envejeciendo, la acumulación de recuerdos del pasado se revela en el presente.

REFERENCIAS

- Aranda Sánchez, J. (2002). "Constructivismo y análisis de los movimientos sociales". En *Ciencia Ergo Sum*, vol. 9, núm. 3, pp. 218-230. Disponible en: <https://www.redalyc.org/pdf/104/10490303.pdf>
- Belting, H., (2007). *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz Editores.
- Brea, J. (2005). *Estudios Visuales: la epistemología en la era de la globalización*. Madrid: Ediciones Akal.
- Corbin, A., Courtine, J., y Vigarello, G. (2005). *Historia del cuerpo. De la revolución francesa a la gran guerra, vol. 2*, Buenos Aires: Editorial Taurus.
- Fernández, P. (2004). *La sociedad mental*. Disponible en: <file:///C:/Users/rosal/Downloads/378518202-La-sociedad-mental-Fernandez-Christlieb-pdf.pdf>
- Leader, D. (2002). *El robo de la mona lisa. Lo que el arte nos impide ver*. Madrid: Editorial Sexto Piso.

- Le Breton, D. (2018). *La sociología del cuerpo*. Buenos Aires: Ediciones Ciruela.
- Mauss, M. (1979). *Sociología y antropología*. Madrid: Editorial Tecnos.
- Merleau-Ponty, M. (1993). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Editorial Planeta.
- Mirzoeff, N. (2003). *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Editorial Paidós.
- Nancy, J. (2007). *58 Indicios sobre el cuerpo*. Buenos Aires: Editorial La cebra
- Ramírez, I. (2018). *Psique el despertar sombrío*. Bogotá: Editores Calixta.
- Rodríguez, P. (2015). "Visualidades antiaging. La producción imaginal del control del envejecimiento y la conservación de la juventud". En *Culturales*, vol. III, núm. 2, pp. 229-262.

CAPÍTULO 3

Producción visual aplicada

ARTEFACTO Y MEMORIA, ANTÍDOTOS CONTRA LA EVANESCENCIA DIGITAL

ARTIFACT AND MEMORY, ANTIDOTES
AGAINST DIGITAL EVANESCENCE

Mary Carmen Zepeda Moreno

RESUMEN

La sociedad contemporánea pondera el consumo de objetos desechables y la fascinación por las redes sociales, las cuales se han convertido en el resguardo de la memoria, exigiendo al sujeto un individualismo que lo aleja de la comunidad de la que forma parte. En este trabajo, se propone una mirada a los artefactos como piezas intermedias entre la utilidad del objeto y su potencia evocadora de memoria. Se propone identificar los elementos del olvido social frente a los nuevos modos tecnológicos de comunicación, para crear una estrategia personal de contención de memoria, que es la elaboración de un artefacto de imágenes extraídas de redes sociales; planteando los rituales y los artefactos como estrategias frente la evanescencia de los recuerdos en la sociedad contemporánea.

PALABRAS CLAVE: artefacto, objeto, remedio, memoria colectiva, redes sociales, alienación social, sociedad contemporánea

ABSTRACT

Contemporary society weighs the consumption of disposable objects and the fascination with social networks, which have become the safeguard of memory, demanding from the subject an individualism that takes him away from the community of which he is a part. In this work, a look at the artifacts is proposed as intermediate pieces between the usefulness of the object and its evocative power of memory. It is proposed to identify the elements of social oblivion in

the face of new technological modes of communication, to create a personal strategy of memory containment, which is the elaboration of an artifact of images extracted from social networks, presenting rituals and artifacts as strategies against the evanescence of memories in contemporary society.

KEYWORDS: artifact, object, remedy, collective memory, social networks, social alienation, contemporary society

INTRODUCCIÓN

En el contexto de las redes sociales la imagen digital circula a gran velocidad, es volátil, efímera y se acumula sin discernimiento en una virtualidad que la despoja de su capacidad de presencia y memoria. Eso que se esfuma son afectos, experiencias, reflexiones e introspecciones, puesto que, en el paradigma de la imagen digital, conservamos tantas que ya ni siquiera las vemos. Sin embargo, la memoria individual y colectiva constituyen el cimiento de la sociedad y mucho de esta memoria vive en la imagen, en los objetos y espacios que habitamos. Ante las nuevas tecnologías de la información, que por diseño orillan al aislamiento y la individualidad, requerimos plantear estrategias personales que nos permitan fortalecer el tejido social al que pertenecemos. Es por ello que partiré en este trayecto hablando del artefacto y la evocación de memoria que ya contiene su mera presencia.

EL ARTEFACTO Y SU FUNCIÓN DE EVOCACIÓN

Los artefactos son las trazas materiales de una ideología que con su presencia dan cuenta de la cultura de una época. Son una respuesta a las necesidades humanas en forma de objetos, por eso se elaboran herramientas, utensilios, juguetes, todo aquello que extienda las capacidades y facilite la integración con la realidad. Afinamos nuestras herramientas y con ello extendemos la creatividad y la mente. Los artefactos son el objeto de estudio de la arqueología,

porque son una fuente de información sobre la cultura, su forma y sus funciones. En su libro *Modo de hacer las cosas*, Cecilia Pérez de Micou, citando a Michael Schiffer nos dice, “[...] es posible afirmar que los artefactos no son solo el corazón de la arqueología, sino que también son el núcleo de la conducta humana” (Pérez de Micou, 2006: 8), ahí están, ayudándonos a labrar nuestras historias personales, que abonan a la historia de la sociedad a la que se pertenece.

La capacidad de evocación de los artefactos y de los lugares se inscribe en la memoria social; los espacios comunes configuran una suerte de memoria compartida, lo que se experimenta en ellos es particular de cada individuo, pero su importancia radica en que son el escenario de nuestras vivencias. Estos espacios se vuelven significativos porque los habitamos y en ellos construimos nuestros lazos. Nos relacionamos con los lugares y los objetos porque nosotros también somos parte de ellos, en algún punto de la ciudad esperamos el transporte público a la misma hora y nos convertimos en parte del paisaje de esa hora del día. Convivimos con objetos cotidianos que nos ayudan cumplimentando nuestras tareas, pero cuando los separamos de la función para la que fueron creados, y su presencia se vuelve un detonante de memoria, ahí se convierten en artefactos. Jean Baudrillard nos dice que todo objeto tiene dos funciones: una la de ser utilizado y la otra la de ser poseído, cuando abstraemos al objeto de su función es cuando lo poseemos (Baudrillard, 1968).

Los artefactos ocupan un lugar preponderante en el desarrollo de las sociedades ya que son comprendidos como “[...] un sistema mediador entre los individuos y su entorno, y posibilitador de recuerdos, como material de reconstrucción” (García, 2015: 80). Nos posibilitan extender nuestros talentos. Somos nosotros quienes dotamos de significado a esos objetos, por eso atesoramos el boleto del concierto de nuestra banda favorita o una postal enviada de muy lejos. Tendemos relaciones afectivas porque nos traen recuerdos y damos un valor sentimental irremplazable a eso que nos evocan, Fernández Christlieb nos dice que el valor sentimental significa que

el objeto es parte de uno mismo y que hay algo de uno mismo en el objeto, por eso, “el papel de las cartas de amor no es reciclable” (Fernández, 2004: 118).

Acerca de las cartas de amor. En la novela de Milan Kundera, *El libro de la risa y el olvido*, Tamina y su esposo salen de Checoslovaquia en un viaje turístico, para no levantar sospechas, no llevan consigo nada personal, solo la ropa necesaria para 14 días de viaje. Poco tiempo después, en el exilio, él muere y ella se queda con las manos vacías, sin nada con lo cual evocar sus recuerdos y siendo poco a poco incapaz de traer a su mente el rostro de su esposo. Tamina dejó sus diarios en Praga y la posibilidad de recuperarlos, simplemente, no existe. Siente que traiciona la memoria de su esposo, que se desdibuja, que no le queda nada más a lo que asirse, “[...] lo que ella llama recuerdo es en realidad otra cosa: no hace más que contemplar como hechizada, su propio olvido” (Kundera, 1978: 202).

Al igual que Tamina, que añora sus diarios para enfrentar el olvido que poco a poco la absorbe, nosotros poseemos artefactos especiales en los que atesoramos nuestras historias: diarios, cartas, dibujos, bitácoras, notas. Cada uno inscrito en su propio marco de espacio y tiempo, conteniendo en sí, una narrativa de la cual solo nosotros somos conscientes, porque solo nosotros somos capaces de experimentar esos objetos sin bordes que se llaman sentimientos y que son accionados por la mera presencia de nuestros artefactos. En palabras de Fernández Christlieb: “Los objetos carentes de contornos se llaman sentimientos o sensaciones, tanto en el sentido de que no son percepciones porque uno ni siquiera se percata del objeto, como en el sentido de que literalmente, el objeto le acontece a uno: es uno mismo” (Fernández, 2004: 120).

Gérard Wajcman (1998), nos dice que para pensar hace falta un objeto; podemos imaginar que lo examinamos y con nuestra mirada pura le arrancamos los secretos, pero es él el que activa el pensamiento, es la mirada que lo sostiene la que reacciona y trae consigo las memorias de aquello que nos es significativo. Para esto hace falta la presencia, como en el ejemplo de Tamina, ella necesita

los diarios que escribió en Praga para activar sus recuerdos en el exilio, sin ellos se va vaciando de a poco hasta extinguirse.

OBJETOS DESECHABLES

La producción en serie ha traído consigo la invasión masiva de todo tipo de bienes de consumo que satisfacen necesidades creadas por criterios de producción, llenándonos de deseo por poseer artilugios que, lejos de tener una lógica de utilidad, tienen una lógica desechable. Es parte de la ontología de la época actual, donde todo es reemplazable: los artefactos no se reparan, la ropa no se zurce, lo viejo se tira a la basura; el método es satisfacer “[...] cada necesidad/ deseo/ carencia de manera que solo pueda dar pie a nuevas necesidades/ deseos/ carencias” (Bauman, 2006: 109).

En el consumo encontramos el consuelo y la solución a nuestras aflicciones, pero los objetos que adquirimos están desvalorizados desde el inicio porque nos regimos por el criterio de la obsolescencia y el desecho. Es una relación inerte y desvinculada la que establecemos con los bienes de consumo, ya que satisfacen un deseo que pronto queda vacante y necesita ser llenado nuevamente; no hay pausa ni espacio de reflexión, nos saturamos y las cosas carecen de un valor que vaya más allá de lo económico; vivimos en una sociedad de exceso y derroche donde sabemos de antemano que ese producto que hoy adquirimos con ilusión tiene como destino final el bote de basura (Bauman, 2006).

Este es el contexto de la sociedad de consumo en la que se ha enrolado el mundo, y nosotros no somos la excepción. De forma paralela, en la vida cotidiana aún conservamos prácticas que nos llevan a vincularnos de forma afectiva con los objetos del día a día, a la manera de la epistemología del encantamiento que plantea Fernández Christlieb, dotamos a ciertos objetos de nuestros pensamientos y sentimientos, les atribuimos conocimiento (Fernández, 1993). Es en ese tenor que el boleto del concierto de nuestra banda favorita y la postal llegada de muy lejos se convierten

en artefactos, porque ya no cumplen la función para la que fueron creados, “Esa es su virtud: el artefacto guarda lo acontecido, al menos su significado y éste se arrastra desde el presente” (García, 2015: 87), porque el tiempo y la vivencia se adhieren a nuestros artefactos, por eso los atesoramos, y de un solo vistazo son capaces de llevarnos a recordar una vida entera.

Los artefactos también son aquellas piezas creadas dentro de una sociedad con un fin conmemorativo o de recuerdo, enmarcados en una fecha y lugar determinado que representan a una parte de la colectividad. Se inscriben en una estructura social que les otorga significado, son objetos necesariamente cercanos con los cuales se van edificando los recuerdos de las personas o de los grupos, que posteriormente se denominarán memoria colectiva. Hay muchos tipos de artefactos, que van desde grabar nuestro nombre en un tronco, hasta las imágenes en movimiento del cine. La escritura, las placas de los nombres de las calles, la forma de un tejido, los monumentos, los libros, la música, las imágenes son artefactos que almacenan el sentir de una sociedad, son vehículos que contienen tiempo y espacio y que transcurren a través de nosotros, pues es la cultura y el lenguaje el espacio que habitamos.

Resultamos indisolubles de los artefactos porque nuestros sueños, gustos y afecciones van quedando plasmados en ellos; las pertenencias de las que nos acompañamos y aquellas de las que nos vamos desprendiendo dan pistas de quiénes hemos sido. Tratamos de mantener nuestros tesoros a salvo, que no se pierdan en las mudanzas, que no los miren ojos indiscretos, ya que solo nosotros conocemos las historias y los sentimientos que hemos depositado en ellos. Somos parte de nuestros artefactos y ellos de nosotros, por eso, al momento de escribir esto, me es inevitable tratar de recordar aquellos que he dejado atrás. En mi caso, los cambios de domicilio han sido como terremotos, pérdidas totales en las que me dediqué a salvar lo útil, pero no lo significativo; así se fueron esfumando mis dibujos, mis bitácoras, mis cartas, mis postales, mis fotos, mis diarios, todo lo que alguna vez edificué con las manos se diluyó. Pensé que había más tiempo, que podría escribir nuevos diarios y

hacer más dibujos; lo hice, pero ninguno con la carga simbólica y afectiva de los que perdí. Y sí, como Tamina, me hubiera gustado conservarlos para activar mis recuerdos.

OBJETOS INMATERIALES DE INTERNET

Hoy los objetos inmateriales que circulan en Internet consumen gran parte de nuestro quehacer diario y los tenemos literalmente en la palma de la mano, a diferencia de los antiguos álbumes fotográficos, el hecho de que las imágenes ocupen memoria electrónica tiene la ventaja de que podemos cargar con miles sin desbordarnos; ahora es el *smartphone* el que contiene organizado con fecha y por carpeta, todo aquello que nos interesa, esto nos llena de una sensación de seguridad y de control de que pase lo que pase, nuestra información ya está a salvo, aunque nunca más volvamos a ella. La tecnología ha traído consigo grandes ventajas de las que nos beneficiamos los individuos comunes y corrientes, nos relacionamos a través de los medios y plataformas que se ponen a nuestro alcance y con ello vamos mutando, cambiando de piel para adaptarnos y evolucionar.

La era de Internet en los dispositivos móviles ha traído consigo la urgencia por la información, los datos, las imágenes, y todos los consumos culturales que ofertan las redes sociales; la atención se dispersa y cada vez somos menos hábiles para retener eso que miramos. Ante la saturación la información se vuelve invisible y nuestra atención superficial y distraída; hemos convertido la mirada en un rasero de consumo neutro: se mira y se olvida. Lo que se pierde en esa volatilidad, en ese tratar por igual todo lo que pasa ante nuestros ojos, es la esencia de lo que nos conmueve de una imagen, los afectos, el aura de la unicidad, el *punctum* diluido en *bits*. En esa marea de imágenes se vierten un montón de recuerdos que van quedando atrás.

Las memorias digitales y las publicaciones en redes sociales son las nuevas memorias de la sociedad, lo que nos sitúa ante el umbral de un campo de información en el cual requerimos necesariamente de

un mediador que nos devuelva las imágenes que le hemos confiado y que interprete los datos por nosotros; acción que el ser humano no es capaz de ejecutar por sí mismo sin un dispositivo que interceda ante el campo de la información, que descifre los códigos y nos traiga de vuelta la imagen afectiva que estamos buscando. Sin mediador no hay información. Sí, queda inscrita en el *big data* y pasará a la posteridad de un archivo electrónico que, de igual manera, será alcanzado por la obsolescencia programada; pero no habrá unos ojos que lo miren; no dejarán huella en el mundo físico, en la colonia, en las calles, en el espacio que se habita.

Dentro de una sociedad donde a pesar del culto a la imagen y al consumo, los objetos son desechables, y la atención está cada vez más focalizada en el mundo digital, los artefactos siguen cumpliendo su función de depósito de memoria y desde su singularidad, son expresiones de la cultura en la que nacen, contrarrestando el olvido al que nos vemos arrastrados frente a la saturación de los medios en los que convivimos y la volatilidad de las relaciones digitales. Los artefactos suman a la sociedad y su memoria.

SOCIEDAD Y MEMORIA

Las personas construimos la realidad que habitamos. Los espacios y los artefactos son parte indisoluble de nosotros porque juntos conformamos la cultura, es a través de ésta y del lenguaje que nos relacionamos con los demás. La convivencia en la sociedad tiene muchos matices ya que compartimos los espacios, la arquitectura, el transporte, la historia, las costumbres y a partir de estos estímulos, nuestra identidad se va modelando de tal forma que compartimos esa base común que llamamos realidad.

Con la incursión de lo digital en la vida cotidiana, la existencia parece transcurrir en dos espacios paralelos. Uno es el entorno físico, las calles que caminamos, nuestra colonia, los espacios públicos, la casa que habitamos. Es el espacio en el cual se dan las interacciones cara a cara con las demás personas, es el mundo en el que nos

despertamos cada día y donde formamos parte de una comunidad con la que compartimos la cultura y el lenguaje. El segundo espacio es el que transcurre en los dispositivos móviles, a través de datos y tecnología inalámbrica se tiene acceso a Internet y a una marea de información que parece no tener límite. El entorno digital también se conforma de comunidades creadas principalmente por los intereses particulares de los sujetos sin que necesariamente se compartan el idioma o las costumbres.

El ser humano es el nodo en el que confluyen estos dos ámbitos. Es él quien define su postura frente al mundo y quien tiene la última palabra en relación a cuánto y de qué forma se involucra en el entorno digital. Lo que es una realidad es que este ha ganado terreno en nuestras vidas; primero fue en forma de ocio, después se mudaron a Internet los medios de comunicación, las empresas, los gobiernos, y más recientemente, la educación; lo que demanda de los ciudadanos presencia, participación y disposición para hacer frente a este cambio de hábitat y paradigmas.

La sociedad está en un proceso de transformación marcado por el uso de Internet, con diferentes matices, intensidades y necesidades, toda aquella persona que disponga de un dispositivo móvil tiene acceso y presencia en la red; y esta virtualidad se refleja y toma lugar en la realidad cotidiana de los sujetos, en sus espacios y en sus interacciones. La forma de comunicarnos ha cambiado, nos auxiliamos de la información de las redes sociales para llevarla a las conversaciones, se extraen palabras, imágenes, expresiones, pero también ideas y argumentos. Frente a la pantalla del *smartphone*, vamos quedando cautivos en un filtro burbuja que solo permite ver aquello que queremos, que nos gusta, con lo que estamos de acuerdo (Pariser, 2017); nos convertimos en una versión contemporánea de Narciso, absortos en el reflejo de ideas que creemos propias, reflejándonos en nuestros pensamientos y puntos de vista.

La colectividad se sostiene con marcos sociales como el espacio, el tiempo y el lenguaje, donde los grupos pasan de una generación a otra la información en forma de costumbres y rituales que les es propia. Son

los grupos humanos los que mueven el engranaje de las sociedades, quienes configuran los procesos y crean la narrativa de aquello que se conservará o se omitirá de la memoria colectiva (García, 2016: 69). Es por esto que la comunicación es fundamental, pues es en ella donde las historias toman forma, es la herencia que se legará a los miembros de un grupo; vistos éstos desde el núcleo más elemental que es la familia, sea cual sea su configuración; las escuelas, los fanáticos de un equipo de fútbol, los grupos religiosos, las organizaciones civiles y un largo etcétera. Sin embargo, los distintos grupos que dan estructura a la sociedad se ven impregnados por estas formas de ser salidas de la Internet, y con ello, devienen otras formas de olvido social, con lo que el grupo va perdiendo las anclas a la memoria que lo consolida, pero ¿qué es el olvido social?

OLVIDO SOCIAL DESDE EL PODER

El olvido social se concibe como la imposibilidad de evocar o expresar acontecimientos significativos que en algún momento ocuparon un sitio en la vida del grupo, colectividad o sociedad, y cuya comunicación se ve bloqueada o prohibida por entidades supragrupales, como la dinámica social y el poder.

J. M. García, "Tres formas de olvido social".

Este olvido alude a un factor externo que pretende acallar una voz o un suceso a partir del ejercicio del poder; es la manipulación de la información con el objetivo de crear una "verdad" única, y modelar con ella un pasado conveniente. Un ejemplo de ello en el México contemporáneo, es la "verdad histórica" fabricada desde el poder acerca de la noche trágica de Iguala y la desaparición de 43 estudiantes de la Normal "Raúl Isidro Burgos" de Ayotzinapa, Guerrero, en 2014; este suceso pretendió manejarse como un evento aislado, criminalizar a las víctimas y contar el hecho como parte de la nota roja; dejar que se diluyera como una fechoría más del crimen organizado y minimizarlo para no dar explicaciones. Con

la imposición del silencio se buscaba borrar la memoria e imponer una verdad a modo, pero no lo consiguieron.

A pesar de no tener un cuerpo en el que reconocer la muerte para realizar un rito de paso donde anclar la memoria del ser querido, las familias no se han rendido y exigen hasta el día de hoy el esclarecimiento de esa trágica noche. Desde el poder se pretendió silenciar, pero ha sido la sociedad la que no ha permitido que se olvide. Las redes sociales han jugado un papel fundamental en este movimiento; han sido Facebook y Twitter los portavoces y las herramientas para convocar y ordenar a los distintos contingentes que marchan en busca de justicia (Navarrete, 2015). “Nos faltan 43” porque ahí quedó instaurado el hueco, pero también, el vacío de justicia de todos los desaparecidos de nuestro país que han sido reducidos a una cifra y que se inscriben en el olvido social.

OLVIDO SOCIAL DE LA VELOCIDAD Y LA SATURACIÓN

Pero existen otras formas de olvido social que no se ejercen necesariamente desde el poder. Así como las redes sociales en el caso Ayotzinapa no han permitido que se diluya la voz de la sociedad en su clamor de justicia, estas mismas redes son hidras de datos e información a las que somos incapaces de contener. Hoy vivimos el fenómeno de la sobreinformación y no tenemos la capacidad ni el tiempo para discernir sobre ellos. Antón Patiño en su libro *Todas las pantallas encendidas*, nos dice que la competencia entre las diferentes instancias de poder por colonizar el imaginario colectivo genera el fenómeno de la sobreinformación (Patiño, 2017). Hoy para censurar no hay que ocultar sino saturar, y en esa saturación se opacan unos aspectos para privilegiar otros. Es el aceleramiento el que se instala como una forma de olvido.

La rapidez que se impone en todos los aspectos de la vida nos lleva a una urgencia por acelerar los procesos: queremos llegar más rápido, ir más lejos, ser más productivos, aprender más cosas, leer más palabras por minuto e incluso, emparejarnos a través de una

aplicación con alguien que tenga tanta prisa como nosotros y que nos libre de tener que conocernos en el entorno de la realidad. Esa rapidez nos exige ser livianos, ligeros, disipados; atender los asuntos desde el apremio por llegar al siguiente momento. Es un despachar la vida en vano y caemos en un sinsentido donde lo urgente ha desterrado a lo importante y lo importante carece de sustancia.

Hay procesos que no pueden y no deben acelerarse, y ante esa realidad estamos coartados. No podemos acelerar la gestación de una crisálida, ni el florecer de los durazneros ¿cuánto tiempo le habrá dedicado Durero a los ashurados de la Melancolía? Solo puedo escribir estas líneas desde la lentitud, la contemplación exige tiempo de análisis y reflexión. Observar es detenerse. Por eso la prisa es la materia del olvido, la rapidez es una forma de aplanar los sucesos y restar importancia a aquello que nos rodea, el mundo se diluye y solo quedamos nosotros, el estrés y la prisa por llegar lo antes posible al siguiente segundo que, parafraseando a James Joyce, viviremos como si fuera el próximo.

El ser humano requiere espacio y tiempo para asimilar los estímulos, es la lentitud una cualidad que nos permite retener los pensamientos, darles forma, ordenarlos y con ello dotar de sentido a nuestras vivencias. Es en la calma que mantenemos conversaciones entrañables, que tenemos la disposición de escuchar al otro y también de articular nuestros sentimientos en forma de palabras. Solo a partir del silencio podemos acceder a procesos contemplativos y de introspección que nos lleven a la comprensión de nuestras circunstancias. Pero ya no accedemos a estos espacios íntimos porque la mayor parte del tiempo estamos marcados por el estrés, la prisa y por “la pantalla omnipresente que convierte todo en olvido programado” (Patiño, 2017: 104).

En las sociedades contemporáneas es una virtud estar ocupado, ser multitareas, carecer de tiempo libre y vivir en el *deadline*, y al día siguiente, despertar para realizar el mismo trabajo de engrane, porque eso nos da la sensación de ser productivos y nuestra valía, ante nuestros propios ojos, pende de ello. Sin embargo, ese ritmo

no da paso a que se asienten las vivencias, la memoria se desvanece antes de ser creada, las experiencias no llegan a coagularse y se disuelven en días que son la fotocopia del anterior, y del anterior, y así sucesivamente. A diferencia del olvido que se ejerce desde el poder, donde el pasado se acomoda en el presente, este olvido de la velocidad opera del presente hacia el futuro, porque al no dar espacio para la interiorización y la asimilación, se impide que la memoria llegue a ser (García, 2016: 76), son las redes sociales y en general el entorno digital, el reflejo y el potenciador de esta ontología.

El régimen de la visualidad contemporánea está marcado por la sobreabundancia, el aceleramiento de las imágenes electrónicas y la omnipresencia de las pantallas, “[...] a modo de panóptico invertido, el hechizo audiovisual genera un radical embotamiento perceptivo” (Patiño, 2017: 8). En esta hipnosis no hay espacio, no hay pausas, no hay lentitud, la percepción está saturada y solo el silencio sería capaz de drenarla. Es por esto que la realidad de las redes se torna escurridiza, podríamos colocarlas dentro del marco social del tiempo únicamente por la coincidencia cronológica, pero la estructura es tan rizomática que se vuelve inaprensible e incontenible, como las cabezas de la hidra. Perder el marco social es perder el suceso.

INDIVIDUALISMO, COMUNICACIÓN SIN COMUNIDAD

La sociedad se ha volcado a los *smartphones* y ello se traduce en personas agrupadas mirando a su pantalla individual, eso no crea comunidad ni fortalece el tejido social. Nos hemos autoimpuesto un individualismo a partir de la adicción a las pantallas que nos tiene cautivos en nosotros mismos. Para Byung-Chul Han la comunicación digital se traduce en una comunicación sin comunidad, donde cada persona se aísla y se convierte en productora de sí misma (Han, 2020); nos envolvemos en el halo de emociones que nos ha instruido la mercadotecnia y nos lanzamos a recibir *likes*, que como lo dice Han (2020: 15), “nos son más que el eco amplificado de nuestro ego en las redes sociales”. Es el diseño de las redes el que

está planteado en estos términos de individualismo, trae consigo la ilusión de contactar con un gran número de personas, de tener un gran número de “amigos”, sin embargo, el precio a pagar es el aislamiento.

Los cambios en la dinámica social y el ritmo de vida de las ciudades contemporáneas, se retrata en el libro *La desaparición de los rituales*, de Byung-Chul Han, en él plantea el desplazamiento de la comunidad al individualismo, donde el valor se tasa por el número de interacciones en las redes sociales, pero no se traduce en el fortalecimiento de los lazos de una comunidad. El ritual como concepto planteado por Han, se sostiene en los marcos sociales del espacio, el tiempo y el lenguaje, da cohesión a los grupos porque estos se saben parte de una colectividad; pero también, le da un sentido y un ritmo a la vida, ya que sustrae al individuo del modo de supervivencia y lo eleva a un ámbito espiritual en el que el universo se ensancha.

EL RITUAL Y SU FUNCIÓN SOCIAL

Las formas sociales encierran un fondo, una esencia, un misterio que las hace ser lo que son; el vacío es la razón de ser de la vasija, esta existe porque contiene un hueco que le da sentido, al igual que la música, que requiere de intervalos de silencio para ser; “no se vale decir que una pelota está vacía porque por dentro está repleta de aquello que la hace ser pelota” acusa Fernández Christlieb (2004: 34). En una sociedad llena de ruido, el ritual funge como esa pausa de silencio, esa lentitud que se precisa para construir la vivencia que permanecerá en la memoria. Es por ello que los rituales nos contienen, nos abrazan, nos elevan, en ellos la forma y el fondo son indisolubles, igual que la pelota, lo que aparece en el exterior, le viene desde dentro (Fernández, 2004).

Los rituales son procesos de cierre y con ello brindan estabilidad. Para Byung-Chul Han compartir en comunidad el silencio y la proximidad, genera una identidad en la que nos sentimos incluidos;

es reconocernos como parte de una conciencia colectiva que nos cobija con su calma. Por eso para los padres de los 43 y en general, para los padres de todos los desaparecidos, resulta vital encontrar los cuerpos de sus hijos, ya que sin el cuerpo resulta aún más doloroso evocar la presencia, hacer conciencia de la pérdida y tender los lazos solidarios de la comunidad. El rito fúnebre es reconocer ante los demás que hemos perdido a un ser querido para que nos acompañen en el umbral del paso de la muerte. Somos testigos de que la vida se estructura en ritos de paso, concluimos una etapa y nos adentramos a una nueva, “[...] los umbrales en cuanto transiciones ritman, articulan e incluso narran el espacio y el tiempo” (Han, 2020: 37).

La crisis actual de la pandemia de la Covid 19 ha acelerado los procesos de cambio, esta situación exagera la distancia y el desapego que tiene la sociedad actual por la preservación de las tradiciones, porque en un mundo globalizado los rituales no tienen cabida; en palabras de Han “lo global engendra el infierno de lo igual” (Han, 2020: 34), y en una sociedad donde nos vaciamos de rituales y nos aislamos en el individualismo de los dispositivos móviles, es difícil plantear estrategias de resistencia que nos contengan frente a la disipación.

RITUALES Y ARTEFACTOS PERSONALES, ESTRATEGIAS FRENTE A LA VOLATILIDAD

Cualquier hábito intrascendente, como tomar café en la mañana para despertarse, es también y todavía el ritual de refundación del mundo, cada mañana. Antes como ahora, el ritual hace la creación.

Fernández Christlieb, *La afectividad colectiva*.

Sabemos que lo universal solo se revela en lo singular, las actividades que desarrollan las personas dentro de la vida cotidiana, están marcadas por un ritmo individual que se enlaza con el ritmo de la comunidad, y así cada uno va delineando sus pautas con horarios de trabajo, escuela, alimentos, deporte, etcétera, desarrollando en

ese vaivén rituales personales con los que fortalecer la identificación con el entorno y sentido de pertenencia. Tiene razón Fernández Christlieb acerca del café por la mañana para refundar el mundo; nos ordenan y nos contienen frente a los bloques de 24 horas que, en su repetición, forman la vida. Lejos del pensamiento mágico o la superstición, estos actos que parecen insignificantes, nos dan certeza sobre el mundo, son conjuros de apropiación frente a la incertidumbre de la existencia.

Ese hacer individual es una amalgama conformada de las historias que nos preceden; del grupo social en el que estamos inmersos y que comienza con la familia o nuestros cuidadores cuando somos pequeños; la ciudad de nacimiento, el lugar donde vivimos. Esa amalgama crece con la suma de nuevas interacciones, amigos, proyectos; en fin, que nunca estamos solos ni partimos de cero, ya que formamos parte de un todo que nos abarca y del cual, somos referencia; puesto que, como individuos, somos un reflejo, pero también una reacción a nuestro medio.

Un ritual que une lo personal con lo colectivo, es el de la conversación, en la plática se forjan las relaciones, nos narramos y narramos a los otros, lo que no queda inscrito en ese marco narrativo no se estructura en la memoria. Tristan Tzara decía que el pensamiento se hace en la boca, por eso necesitamos charlar, debatir, expresarnos. Si no hablamos en voz alta, nuestras ideas no llegan a nacer del todo, no se estructuran; y la vivencia no coagula y se disuelve. Uno de los ejemplos más entrañables del ritual de la oralidad es la enseñanza, porque se crean a través del lenguaje, estructuras complejas de pensamiento que nos obligan a estirar la mente, a expandirnos. Compartir en un salón de clases el conocimiento desde diferentes puntos de vista, así como el lenguaje no verbal que trae consigo la presencia, es una experiencia significativa, que hoy más que nunca en medio de la pandemia, echamos de menos.

Cada uno funge como una sinécdoque de la cultura que nos habita, somos una fracción que da cuenta del todo; lo externo nos nutre tanto como nosotros lo nutrimos, en un intercambio en el que no

existe adentro y afuera porque nos modelamos mutuamente. Allí se sostiene lo que llamamos identidad. La identidad descansa en la memoria porque se constituye en la evocación de recuerdos que se disgregan y se ensamblan en cada acto de recordar, no están fijos ni congelados, por lo que cada vez que los traemos al presente, se insertan de nuevas formas a la narrativa personal. La identidad es una materia maleable y escurridiza, que al igual que la vida, toma sentido cuando hablamos de ella, la tejemos con las historias de los otros y la sabemos enmarcada en un tiempo y un espacio común. Más allá del término de identidad, lo que nos constituye es la identificación con los estímulos de los que nos nutre la cultura, todo aquello que forma nuestro entorno y que se manifiesta como componente de la realidad. Es por ello que los rituales personales, así como los objetos que fabricamos, a los que he llamado artefactos y que se vuelven acontecimientos para el pensamiento, son una de las tantas capas que nos configuran.

Los artefactos están presentes en los rituales diarios, nos acompañamos de ellos para cumplir tareas, pero también son parte de nosotros y están cargados de afectividad, y esta singularidad se replica de algún modo en todos los individuos. Rituales, artefactos y memoria, son aspectos de lo que llamamos identidad y de alguna forma, son parte del pegamento que nos une. Nuestros hábitos cotidianos nos anclan, ordenan el caos y se integran a la memoria colectiva de la sociedad en forma de rituales compartidos. Los rituales personales y su permanencia en la memoria, requieren asimilación, lentitud, distancia, lo que de alguna forma se contrapone con la dinámica del mundo actual. Es por ello que, en un esfuerzo íntimo de resistencia, considero valioso crear una estrategia personal para mediar estos dos ámbitos de realidad que demandan nuestra atención.

ESTRATEGIA PERSONAL DE CONTENCIÓN DE MEMORIA

La división entre el mundo digital y el mundo material fuera de las pantallas, provoca una sensación de separación que me ha llevado a tender un puente que funge como mediador entre ambos parámetros de la realidad. Este puente involucra los lenguajes y la sintaxis de dos universos distintos y los coagula en una solución gráfica, se trata de una bitácora de dibujo hecha con lápiz y papel, muy distante de la imagen digital. La intención es trasladar la composición que es parte de la sintaxis digital al terreno de una lógica plástica; a un código de trazos análogos, manchones, líneas e imperfecciones, donde no cabe la posibilidad de resguardarse del error tras el comando “ctrl+z”, y nos devuelve a la realidad sin retorno que es el mundo tangible.

El puente comenzó a tomar forma como una serie de dibujos extraídos de selfis de la red social Instagram, imágenes de personas con las que comparto lazos y que están presentes en mi cotidianidad digital y material. El formato es una bitácora dibujada durante la pandemia, lo afectivo es el impulso de este proyecto que lleva a capturar imágenes más allá de la foto de pantalla y a trasladarlas a un soporte que resista la obsolescencia programada y la discontinuidad marcada por la moda. Así a través de la plástica se comenzó a tejer el vínculo dos realidades que, en medio del aislamiento social impuesto por la pandemia, fungió como un eje de cordura, de reflexión y de anclaje ante el fenómeno que, atónitos, estábamos presenciando.

La bitácora es la construcción del artefacto en el que depositar como en un recipiente la memoria, por ello, la insistencia al inicio de este ensayo de hablar de la función evocativa de los artefactos en la vida de los individuos. El aislamiento me situó en un paradigma donde la prisa de la vida diaria perdió el sentido; no había necesidad de apresurarse, por lo que la inercia de la velocidad impuesta en las redes sociales, y en general en los medios digitales, perdió la sincronía con la vorágine en la que estábamos inmersos, dando paso a una lentitud que sirvió de pausa, paréntesis y contemplación frente a la

realidad. Así la bitácora queda como la huella de una experiencia, un registro de tiempo acotado por dibujos y que marca un paréntesis en medio de la fuga de imágenes a la que nos hemos acostumbrado; el dibujo también es escritura, una inscripción, la marca gestual de una realidad que nos acontece y en la que acontecemos; la aportación desde la singularidad al tejido social que nos sostiene.

Tal vez el carácter nostálgico de los objetos pertenece a otra época y a otro modo de ser, la propuesta de conservar eso que es digital en un medio físico, puede parecer anacrónica, en cambio, lo que resulta relevante es la apropiación de las imágenes de las personas que me son significativas y cambiar la sintaxis de un medio digital, por la sintaxis de un medio plástico, cambiar el lenguaje escurridizo de los píxeles por el lenguaje de los materiales tradicionales del dibujo, y fabricar con la intención de recordar, un artefacto de evocación personal. Sí, la tecnología abre ventanas asombrosas al mundo, pero algunas veces nos aísla del que habitamos.

CONCLUSIÓN

La memoria colectiva e individual constituye el cimiento de la sociedad. Sin embargo, ante la volatilidad de la imagen en medios digitales, así como la obsolescencia programada de los dispositivos, el individuo ha adoptado una postura de indiferencia ante sus propios recuerdos, hay una voracidad por mirar hacia delante y una resistencia a volver la mirada atrás. El paradigma de la imagen contemporánea la ha llevado a una virtualidad que la ha despojado incluso de su función de memoria, por lo que la producción de una bitácora de dibujo, que toma como inspiración las selfis publicadas en redes sociales, tiene como anhelo recuperar la presencia de la imagen. Este artefacto es un dispositivo de memoria tangible y real, está en la búsqueda de una promesa de permanencia como un acto de rebeldía frente a la gratitud con la que dejamos escapar nuestras historias e imágenes en las redes sociales. La propuesta de este artefacto está dirigido a crear una resistencia frente al olvido de la

velocidad, donde la prisa por vivir desdibuja las memorias posibles antes de que estas lleguen a ser.

La sociedad moderna está determinada por la rapidez y la producción, estas conductas se potencian con el uso de Internet porque en él, no hay descanso ni pausa posible y es el *smartphone* el que marca la pauta de las interacciones, creando una comunicación sin comunidad donde, como parte del diseño, predomina el individualismo y el ritmo es la velocidad trepidante. Esta carrera deja de lado la calma que exigen los procesos de asimilación e introspección que dan significado a la existencia de los individuos, y con ello la memoria colectiva va perdiendo los marcos de tiempo, espacio y lenguaje que la sujetan. La sociedad requiere de rituales porque estos son los cimientos en los que se edifica la identidad y el sentido de pertenencia, y su gran poder estriba en el silencio, la introspección y la calma que se requiere para acceder a ellos. Esa lentitud del ritual es la materia prima de la memoria, porque en ella se formula lo significativo de las vivencias que matizan la existencia de los seres humanos.

REFERENCIAS

- Baudrillard, J. (1968). *El sistema de los objetos*. Disponible en: <https://www.epublibre.org/>
- Bauman, Z. (2006). *Vida líquida*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Fernández, P. (1993). "El conocimiento encantado". En *Archipiélago*, núm. 13, pp. 119-124.
- Fernández, P. (2004). *La sociedad mental*. Barcelona: Anthropos Editorial.
- García, J. M. (2015). *Sobre memoria colectiva. Marcos sociales, artefactos e historia*. México: Unidad Pedagógica Nacional.

- García, J. M. (2016). Tres formas de olvido social. *Revista SOMEPSO*, vol. 1, núm. 1, pp. 66-89.
- Han, B. C. (2020). *La desaparición de los rituales*. Barcelona: Herder Editorial, S.L.
- Kundera, M. (1978). *El libro de la risa y el olvido*. Barcelona: Tusquets.
- Navarrete, P. (2015). "El apoyo de las redes sociales en el 'caso Ayotzinapa'". En *El País*. Disponible en: https://elpais.com/internacional/2015/09/24/actualidad/1443130011_560227.html#comentarios
- Pariser, E. (2017). *El filtro burbuja, cómo la red decide lo que leemos y lo que pensamos*. México: Taurus.
- Patiño, A. (2017). *Todas las pantallas encendidas*. Madrid: Fórcola Ediciones.
- Pérez de Micou, C. (2006). *El modo de hacer las cosas: artefactos y ecofactos en arqueología*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras - UBA.
- Wajcman, G. (1998). *El objeto del siglo*. Argentina: Amorrortu editores.

EL MEDIO DE LOS MEDIOS. EL OBJETO HÍBRIDO ESCULTÓRICO QUE SE GENERA A TRAVÉS DE LA EXPANSIÓN TECNOLÓGICA

THE MIDDLE OF THE MEDIA.
THE SCULPTURAL HYBRID OBJECT THAT IS GENERATED
THROUGH TECHNOLOGICAL EXPANSION

Emmanuel López Flores

RESUMEN

La evolución de técnicas y materiales ha transformado la forma de producción artística. En 1974 Rosalid Krauss por medio de esquemas explicaba cómo la escultura se expandía, hasta desdibujarse los límites con los cuales la conocíamos. La expansión continua actualmente, pero en un campo diferente, no es el paisaje o la arquitectura lo que definen a la escultura sino el empleo de medios digitales, que, valiéndose de las herramientas más sofisticadas, como los softwares, genera objetos que pueden ser difíciles de clasificar dentro del concepto tradicional de escultura, sin embargo, esta falta de precisión genera nuevas formas de producción y de la relación entre el espectador y la obra.

PALABRAS CLAVE: objeto híbrido, arquitectura relacional, herramienta suave, escultura contemporánea

ABSTRACT

The evolution of techniques and materials have transformed the form of artistic production today. In 1974 Rosalid Krauss by means of schemes explained how sculpture expanded, until the boundaries with which we knew this, the continuous expansion today but in

a different field, it is not the landscape or architecture that define sculpture but the use of digital media that using more sophisticated tools, such as software, generate objects that can be difficult to classify within the traditional concept of sculpture, however, this lack of precision in it generates new forms of production and the relationship between spectator and work.

KEYWORDS: hybrid object, relational architecture, soft tool, contemporary sculpture

INTRODUCCIÓN

Las herramientas digitales han cambiado la manera de producir arte, por un lado, son más rápidas y detalladas, esto acelera el proceso de elaboración de una pieza, la velocidad se convierte en una ventaja pues lo que duraba meses en ser ensamblado ahora se realiza en pocas semanas. Por otra parte, es la eficacia de estas herramientas la que genera dudas en cuanto a la mano creadora, y hay quien incluso cuestiona la legitimidad de la autoría —en una idea romantizada del artista omnipresente en todo el proceso de factura—.

El avance en la técnica suele ser simbiótico, herramienta y tecnología siempre van de la mano, y es esta afirmación la que nos hace pasar por alto los problemas que implica la técnica, pues ésta se ve reducida simplemente a la serie de pasos a seguir para conseguir un resultado. Es más fácil pensar en un trabajo reflexivo cuando el objeto está concluido que en el momento de su fabricación, pensamos siempre en una obra como terminada pero nunca cuestionamos el porqué de los materiales, del soporte, las herramientas y el medio.

Actualmente somos espectadores del surgimiento de avances constantes en la tecnología que se utilizan para hacer más eficiente la forma de producción artística, pero a diferencia de décadas anteriores somos conscientes de la evolución de estos cambios que se encuentran en el medio de medios, es decir, el “meta medio”. Desde la invención de la fotografía en 1824 la mano del

artista adquirió menos participación en la producción de imágenes, las máquinas, como las computadoras, poco a poco desplazan la evolución mecánica y técnica que tenía el artista para ser productor de imágenes, el virtuosismo y la habilidad se convierten en cosas obsoletas, pues los avances técnicos generan efectos similares o en ocasiones superiores a los pensados por un artista.

Puede parecer que el avance en lo tecnológico resuelve la mayor parte de la creación de imágenes, sin embargo, como enunciaba la artista de Net Art Vera Monlar (citada en De Landa, s/f), cuando se le cuestionaba por sus procesos de producción, la máquina realiza el trabajo y entrega un resultado final, pero es el artista quien sigue diseñando, pensando y quien coloca los algoritmos para que la máquina realice la obra que él requiere, bajo esta óptica no es muy difícil darse cuenta de la importancia de una computadora o un impresor como algo que media entre la obra y el creador, convirtiéndose en un medio digital, pero esto nos da solo un indicio lo que es el “meta medio” y como se diferencia de los medios más comunes.

Consideramos como medios aquellos materiales y procesos que conforman las obras plásticas, por ejemplo, el mármol y las herramientas son el medio para crear una escultura, pero desde las esculturas más antiguas hasta las que son creadas con computadoras, han estado sujetas a exigencias técnicas que determinan sus características mediales con las cuales son percibidas. Una pieza escultórica de mármol se denominaría talla, pues la técnica se basa en esculpir, que hace referencia a sustraer material, y no podríamos confundirla con una fundición o un modelado. Pero entonces nuestro medio se quedaría en la mera ejecución de la técnica, lo cual no es posible, pues antes de la ejecución existen varios procesos para transferir una escultura; por ejemplo, a través de una retícula el modelado puede ser copiado al bloque en el que habitará, entonces todo lo anterior se convertiría en el medio de la escultura.

Se les denomina “meta-medium”, porque el medio se encuentra en una constante evolución, Roger Fidler, un experto en tecnología, nombra a este proceso evolutivo “mediamorfosis” pues consiste en

una mutación continua (Fidler, 1994). Esta evolución no depende del avance en la técnica solamente, también influyen factores sociales y culturales. Imaginemos el caso del teclado de una máquina de escribir —*qwerty*— que se vio evolucionado en el teclado de las computadoras. Actualmente el teclado está inserto en las pantallas de nuestros móviles, pero con variantes, como el poder seleccionar un idioma para el teclado y además de autocompletar frases de acuerdo al contexto del mensaje; en éstas vemos que el teclado tuvo un cambio que no es externo, sino que viene del “medio” pues evolucionó dentro del mismo. Para ejemplificar esta situación, pongamos atención al escribir en nuestro celular cuando utilizamos frecuentemente una expresión, el móvil lo aprende de tal manera que con el indicio de las tres primeras letras nos arroja la palabra que deseamos escribir, a esto me refiero cuando el medio evolucionó de sí mismo. Por supuesto el cambio no dependió del medio solamente, hay un estudio por parte de las compañías para hacernos pensar que podemos confiar en el teléfono para corregirnos un mensaje, cuando usamos constantemente un nombre o alguna palabra el autocorrector del móvil lo aprende y así crea patrones que anticipan el mensaje que queremos enviar, con el pasar del tiempo el medio cambia y crea su propio lenguaje dando como resultado que los medios anteriores se adapten al nuevo medio, esto es lo que genera la creencia de que lo nuevo desplaza a lo antiguo.

Para el productor visual esta evolución constante en los medios se complica pues al estar en constante movimiento se tienen que renombrar y definir. Lo más común es utilizar sufijos como “nuevo” o “neo”, lo cual genera más confusión, pues si nombramos nuevo a cada cambio que sufre con el transcurrir del tiempo un medio o una herramienta se vuelve una ambigüedad y sería una contradicción seguir nombrando nuevo a algo que ya no lo es, como en el caso de los “nuevos medios” en aquellos procesos que implican la participación de una herramienta o medio digital. Sería paradójico utilizar este término para definir a los procesos digitales de un objeto artístico y considero que es más prudente nombrarlo con el término de Gema Argüello (2016): “arte mediado por computadora”.

Durante la década de los años noventa surge lo que Lev Manovich (citado en González, 2017), denomina “un nuevo ecosistema mediático”, este ecosistema ya no es coherente con los medios anteriores, haciendo más complicada la diferencia entre nuevo y viejo, pues incluso en lo nuevo existen características que habían estado presentes desde décadas anteriores, con los primeros artistas experimentales y algunas corrientes de vanguardia lo nuevo no reemplaza a lo viejo pues lo único que se hace es cernir y construir un espacio propio. Entonces la información generada se digitaliza y se ve comprendida por distintos formatos y con el surgimiento de nuevas formas de cultura, ésta se muda a lo digital y se convierte en *cyber* o *tecno* —por ejemplo, *Cyber Feminismo* o *Tecno chamanismo*—. Incluso forma una nueva realidad, la “realidad virtual”, donde habitarán todos estos movimientos, redefiniendo formatos conocidos, como por ejemplo la fotografía, que se convierten en información digitalizada.

Si bien, el “meta medio” es el medio de los medios y puede generar y comprender información tanto visual, algorítmica, alfanumérica o sonora, este viene desde una computadora; pero toda la evolución es posible gracias a una tecnología más antigua, la pantalla, que al ser colocada a cierta distancia de nuestra visión nos genera una sensación de viaje sin tener que movernos de nuestro sitio, la navegación se vuelve no lineal. Como dice Manovich, los ordenadores se han convertido en una presencia habitual en nuestra cultura solo en la última década, la pantalla la venimos utilizando para presentar información visual desde hace siglos, desde la pintura del Renacimiento al cine del siglo XX (Manovich, 2005).

El desarrollo de la historia del arte desde el punto de vista de Gablik (citado en Guash, 2002), se puede definir en tres periodos distintos: el primero, estará formado por las representaciones visuales que antecedieron al descubrimiento del sistema de perspectiva, utilizada para crear campos de profundidad; el segundo, inicia en el Renacimiento, donde ya predominaban las imágenes con perspectiva; y el tercero, donde el arte contemporáneo pone de manifiesto el surgimiento de la abstracción. A estos periodos

me gustaría agregar un cuarto: el que está formado por el uso de nuevos medios para la producción artística o “arte mediado por computadora” —el arte digital—.

El arte digital se hace posible gracias a la brecha que abrieron tanto el Minimal Art como el Arte Conceptual. El desarrollo de la obra de Robert Morris *Caja con el sonido de su propia construcción* y de Sol LeWitt *Incomplete Open Cube* dieron paso a la producción de piezas digitales que se pueden materializar a partir de fenómenos intangibles, como el sonido con que trabaja Matthew Plummer Fernández. La experimentación con materiales industriales y el uso de maquinaria para realizar arte en el Minimal Art, es lo que da paso a las posibilidades mediales y materiales que utiliza este último artista.

Imagen 1. *Caja con el sonido de su propia creación.*
Robert Morris (1961).



Fuente: <https://capturadepantalla.wordpress.com/2013/09/24/mas-o-menos-1961-la-expansion-de-las-artes-mncars-madrid/>

Imagen 2. *Incomplete Open Cube*, 7/18. Sol LeWitt (1974).



Fuente: <https://dosdetres.wordpress.com/2012/01/22/variaciones-de-cubos-abiertos-sol-lewitt/>

Silla de sonido del año 2007, es una obra del artista antes mencionado. En ella se puede observar una forma reconocible, y también deducimos la utilidad de ese objeto: una silla. Lo interesante en esta obra es el proceso como fue elaborada. Plummer Fernandez es un artista que produce a partir de la hibridación, involucrando ideas y procesos para la materialización de objetos. Es evidente la fusión de un diseño en 2D con un resultado 3D, parte de la premisa que todos los objetos están relacionados, y después de analizar 700 sonidos surgió esta imagen, que fue impresa en 3D de “[...] un sonido que cuando se traza en un gráfico de tiempo de frecuencia y volumen se asemeja a una silla” (Plummer, 2007) —que arroja un objeto que surge de algo que se escucha y no de una imagen—.

Imagen 3. *Silla de sonido.* Plummer Fernández (2007).



Fuente: <https://www.plummerfernandez.com/works/sound-chair/>

La elección de esta pieza me sirve para ilustrar la línea evolutiva de los procesos artísticos en la escultura. El Minimal Art posibilitó el trabajo con materiales no propios del arte. Después, con la caja de Morris y la silla de Plummer las formas son simples y reconocibles, pero juegan con el aspecto utilitario. Por un lado, la caja alude al proceso de fabricación dando indicios de su contenido, mientras que, en la silla, el sonido alude a la forma que lo contiene gráficamente. Por lo tanto, las obras mencionadas se asemejan, en tanto que sin la idea esencial de cada una el objeto no tendría sentido. El arte digital

toma los procesos de producción y de pensamiento del arte análogo y da como resultado una hibridación de los medios.

Es importante mencionar las partes que componen al objeto híbrido, y partiremos de la premisa de que la hibridación es algo que se forma entre dos opuestos, aunque no necesariamente incompatibles, en la biología, por ejemplo, en palabras de la Dra. Carla García (2020), un híbrido se forma con la combinación de dos cadenas moleculares de ADN que dan como resultado una nueva especie. Un ejemplo común es la mula o el cebrallo, pero para lograr esta fusión de especies opuestas se requiere de un ambiente artificial, es decir ajeno al hábitat común de cada especie, lo más común es una granja o un zoológico donde diversas especies convivan.

En el caso de la hibridación en el arte, este ambiente ha tenido diversos nombres a través de distintas décadas. El Computer Art, Arte Multimedia y Arte de los Nuevos Medios son algunas de las denominaciones con que se ha conocido a este ambiente artificial, en el que diversos artistas, desde los años setenta hasta el 2013, han trabajado proyectos digitales. Les llamo “ambientes” pues es dependen de factores físicos y un espacio específico, que en este caso tiene que ver con la computadora. En años más recientes Manovich los denomina “Meta-medio del ordenador digital”. De esta manera las implicaciones de éste, tienen que ver con que las máquinas participan activamente en la producción de sentido dentro de una obra. Por ejemplo, las piezas de Davide Quayola, en donde un brazo mecánico a través de una computadora esculpe bloques de mármol de piezas clásicas.

Por otra parte, ¿a qué denominamos: “objetos”? Sería fácil pensar en disciplinas definidas del arte como pintura o escultura, y entonces al mencionar cualquiera de estas palabras, las imágenes y los objetos en los que se materializan, son fáciles de catalogar. Podríamos decir que una pintura tiene como características un formato bidimensional, generalmente rectangular, de determinada medida y realizada con una técnica específica y estilo, de esta forma es fácil definir el objeto producto de la acción de pintar. Conforme

avanzan las técnicas y diversos estilos de producir obras artísticas las fronteras entre pintura y escultura se tornaron borrosas. En los años sesenta y setenta las fronteras desaparecen, y podemos ver obras de arte que no son ni escultura ni pintura, sino ambas, y pueden ser interpretadas como objetos; entonces no hay pinturas ni esculturas, solo existen los objetos ¿Qué son entonces los objetos híbridos y cómo podríamos ejemplificarlos?

A principios de los años noventa algunas empresas como Adobe crearon programas que hacen dibujos basándose en vectores; cuando estos programas se comienzan a usar como el complemento de otras disciplinas se crea una fusión de los medios, y el resultado de la combinación entre programas de edición de videos y animaciones adopta el nombre de “hibridación”. Un espacio donde se pierde la frontera entre tecnología y arte, y donde la tecnología se vuelve una extensión de nuestras capacidades cognitivas y físicas, las cuales se aumentan en lugar de ser suplantada por un ente artificial.

Durante los años noventa los medios existentes se yuxtaponen, esto genera la idea de un nuevo medio, dando como resultado piezas con movimiento que se unen con animación en 3D y 2D en una combinación de lo material y lo inmaterial. Un ejemplo de medios yuxtapuestos lo podemos encontrar en algunos anuncios publicitarios o video clips musicales —un caso es el del grupo Coldplay en los videos *Don't panic* (Hope, 2011) o *Trouble* (Hope, 2011). La imagen muta de un aspecto más naturalista a uno más estilizado, no existe el medio puro de las imágenes, pues en estos dos ejemplos vemos algo muy parecido al fotomontaje, imágenes de los miembros de la banda rodeados de animaciones que en ocasiones son digitales, y parecen ser un *stop motion*, y en otras solo son escenarios hechos a mano—.

La transformación del lenguaje visual en casi todas las formas del “objeto híbrido” se compone de distintos medios. Un ejemplo de hibridación en el arte es *Perro guardián* del artista Nam June Paik, en el que se puede observar el uso de una estructura de aluminio, cámaras de video Panasonic, bocinas, placas de circuito, televisores

Imagen 4. *Perro guardián*. N. Paik (1997).



Fuente: <https://www.pinterest.com.mx/pin/510525307733414490/>

y videos originales del artista. A esta técnica se le da el nombre de “videoescultura”, en un esfuerzo por nombrar el proceso entre dos medios que pueden parecer paradójicos; por un lado, el “videoarte”, por el que es conocido este artista en el plano de las artes visuales y por el otro lado, una técnica tradicional, como la escultura. Sin embargo, también puede interpretarse como un objeto híbrido.

El título de objetos híbridos es el resultado de crear una delimitante que contenga a estos para poder definirlos; entonces, ¿cómo nombraríamos al medio que los crea?, y ¿cuál es el medio que los conecta y que los contiene? Con anterioridad se hizo mención de las características del “meta-medio” —que contiene a todos estos medios visuales—. También podemos deducir que el “meta-medio” se encuentra ubicado en el espacio virtual, en una computadora, y al estar en un espacio público, como Internet, el artista se ve evolucionado, de tal forma que se convierte en productor de objetos

híbridos —al ser un productor y no un artista, este puede venir de cualquier disciplina, por ejemplo, un ingeniero; lo importante es la capacidad creativa y discursiva para generar una propuesta artística—. Por otro lado, la creatividad no depende de quién piensa el proyecto, sino que, es equivalente al equipo de trabajo y transdisciplinariedad que convergen en un espacio que lleva el nombre de Media Lab.

Es en este laboratorio de producción, donde el meta-medio es utilizado como soporte de proyectos escultóricos, por supuesto hay muchos tipos de proyectos, pero para particularizar nos enfocaremos en los escultóricos, que muchas veces van de la mano con la arquitectura.

A principios del siglo XXI el artista Rafael Lozano Hemmer (2012), desarrolla una serie de trabajos cuya principal característica era la relación entre las interacciones del público, el entorno y la tecnología. A esta nueva forma de hacer arte se le conoció con el nombre de Arquitectura Relacional (Lozano-Hemmer, 2012), donde se realizaban grandes eventos interactivos que podían transformar edificios emblemáticos a partir de plataformas tecnológicas. Esta manifestación artística buscaba restablecer las relaciones sociales a un nivel humano y dinámico, solicitando a los participantes su intervención artística y activa en el proceso de creación, propiciando un ambiente que generaba nuevas relaciones personales al tiempo que pretendían obtener una respuesta a la crisis de las relaciones interpersonales en las grandes ciudades.

Alzado vectorial, es el nombre con el que se le conoce a esta obra, realizada en la Plaza de la Constitución de la Ciudad de México en el año 2000, la pieza consistía en unos cañones de luz con los que los transeúntes podían interactuar, utilizando el celular como interfaz entre los cañones y ellos. —Podemos ubicar este tipo de producción como una intervención de “Son et lumière”, un término acuñado por Paul Robert-Houdin, y quien generó el primer espectáculo de luz y sonido en 1952—. Ejemplos similares los podemos apreciar en zonas arqueológicas o en algunos festejos a lo largo de nuestro país, sin

Imagen 5. *Alzado vectorial*. Lozano Hemmer (2002).



Fuente: <https://catalogo.artium.eus/dossieres/4/alava-escenario-artistico-contemporaneo-en-construccion/disciplinas/instalaciones-y-per-0>

embargo, la intervención de Lozano Hemmer se puede rastrear un poco antes de que estos espectáculos fueran conocidos.

La inspiración de la intervención con cañones de luz viene de la Segunda Guerra Mundial del arquitecto Albert Speer (1933), arquitecto del Führer, quien realizó la llamada *Catedral de la luz*, que constaba del uso de 152 reflectores antiaéreos, a intervalos de 12 metros, dirigidos hacia el cielo creando unas barras de luz que envolvían al público durante reuniones del Partido Nazi . Por supuesto, el efecto que generaban los caños de luz servía como mensaje político de la majestuosidad del Partido Nazi , pero ese no era su propósito único, los cañones de luz tenían como objetivo la detención de bombarderos enemigos, que facilitarían poder derribarlos.

Imagen 6. *Catedral de la Luz*. Speer (1933).



Fuente: <https://es.gizmodo.com/asi-era-la-descomun-al-catedral-del-nazismo-un-edificio-1826143489>

Parte de la idea generada por la *Catedral de la luz* y la utiliza como materia prima de *Alzado vectorial*, de esta manera logra que todo aquel que la mire se sienta vinculado con el espacio que está transitando, y al poder el peatón interactuar con está, genera una especie de apropiación del lugar. De la misma experiencia estética, que utilizando a Jean Pierre Balpe, podría ser definido como una

“co-sensorialidad”, es decir que no solo va a los sentidos de la persona que la mira, sino que también lo envuelve y lo hace sentir protagonista de la intervención.

En los años setenta Rosalind Krauss (1978), ejemplificaba la expansión de la escultura por medio de esquemas que hacían referencia a cosas que se encontraban en el lugar, por ejemplo; paisaje y no-arquitectura, no arquitectura, y lo que se encontraba en medio de esto: eso que no pertenecía a ninguno de los conceptos antes mencionados era escultura (Krauss, 1978).

Como vimos en ejemplos anteriores, la escultura se continúa expandiendo y muda parte de sus características a un espacio virtual, como Internet, en este espacio se encuentra con características muy clásicas como son la idea de memoria, el espacio y el tiempo, incluso el modelado —una técnica que puede parecer contradictoria pues la acción de modelar implica el ser tocado por las manos sobre un material que tenga plasticidad, para ello nos valemos de herramientas que son la extensión de nuestras manos como estique, espátulas y algunas esponjas, herramientas que facilitan nuestro trabajo—. Entonces, ¿existen estas herramientas también en el “meta medio”? Las herramientas del “meta medio” son los algoritmos, la que no necesariamente son binarios, pueden ser alfanuméricos; aquí es donde radica el problema de la escultura, pues el medio hace que la definición de escultura quede de lado —pero empieza a ser limitado por otros factores dentro del ámbito digital—, por eso mi propuesta es llamarlos “objetos escultóricos híbridos”.

En el espacio digital, igual que en el análogo, existen estas herramientas, solo que en el espacio digital se dotan de un sentido diferente. Pues ya no sustraen material ni lo atacan con feroces filos y golpes contundentes, como en el bloque de mármol, las características que las definen en el plano digital son la suavidad y el poderse adaptar a cualquier medio, son maleables y más incisivas que las herramientas físicas pues incluso habitan, por decirlo de algún modo, el alma del objeto al que dan vida.

Las “herramientas suaves” son un concepto que acuña Marisa Olson (2013), en el libro *Arte Post Internet*, y le da este nombre gracias a su origen, pues provienen de un *software*. También hace alusión a la idea de que es un algoritmo el que da la posibilidad de ser tan efectiva a la hora de modelar, esculpir o crear un objeto digital.

Si bien, cosas como la interacción con el espacio y el espectador, y la idea de memoria, existen tanto en la escultura analógica como en la virtual hay una cosa en la que la segunda se vuelve más propositiva, y tal vez esto se deba al ambiente en donde se genera, pues las posibilidades que en el espacio tangible resultarían impensables, simplemente por efecto de reglas físicas o químicas, en el ambiente digital son totalmente posibles. Por ejemplo, el rescate de la memoria arqueológica de un pueblo, basándose en el uso de escáner para recrear una pieza arqueológica que está restringida a la mirada de los espectadores; es decir, que solo se presta para ser estudiada por investigadores y no está abierta al público; como en el caso del artista colombiano Juan Covelli y la obra *Speculating the Fragmented Copy* (2018). La pieza se compone de lo que él artista llama “objetos modificables”, consiste en el escaneo de vasijas mexicas que están reservadas solo para un público específico, y a través de una página de Internet se puede descargar el archivo de la imagen de las vasijas y modificar su forma, ya que el archivo es editable.

Lo que proponen, tanto la pieza de Covelli como la de Hemmer, es que el espectador interactúe de forma más directa con los objetos y todo esto se ve cristalizado gracias al uso de un medio y soporte distinto a los convencionales en la escultura. Podríamos decir entonces que, el “meta medio” no solo contiene las partes que forman al objeto, sino que también media entre el autor y el espectador, tendiendo un lazo interactivo que puede llegar a borrar la idea de autor y entrar en un plano de coautoría con el creador original del objeto escultórico.

Imagen 7. *Speculating the fragmented copy*. Jaguar pequeño y urna. J. Covelli (2018).



Fuente: <https://www.juancovelli.xyz/>

CONCLUSIONES

El término escultura se amplió y adoptó diversas manifestaciones que involucraban medios diferentes a los que en un principio la definían; el Land Art, por mencionar una de estas manifestaciones, involucraba a la fotografía como registro y evidencia de una acción escultórica. Si bien, el código para definir el concepto escultura, que se manejaba antes del Minimalismo, ya no es funcional en la escultura expandida, sigue conservando características en la práctica. La interacción con el espacio y el tiempo, el utilizar los 360°, son algunos rasgos que conserva. Esta evolución continúa en nuestros días con lo que propongo como “escultura en su expansión tecnológica”. En ella también existe la huella de la herramienta que la forja, como en el caso de los acabados artificiales que en ocasiones parecen verse pixelados.

En la expansión tecnológica de la escultura, los resultados de ésta no pueden ser llamados “esculturas” porque, aunque conserven características ontológicas de los procesos que dan vida a ésta

no son del todo similares. Tampoco puede ser un objeto híbrido, pues éste es interpretado como la mezcla de medios, y bajo estos parámetros muchas obras quedarán definidas. Esta es la causa de que los nombre como “objetos escultóricos híbridos”, pues su soporte alude a algunos procesos escultóricos como: modelar, generar espacios artificiales, intervenir el complejo arquitectónico de algún lugar y relacionarse con los espectadores, entre otros.

Por supuesto que el concepto “meta medio” pareciera contener mucho, pero lo que pretende es abrir la opción de un medio infinito que puede seguir siendo interpretado, un medio que no concluya solo con la finitud de un objeto escultórico híbrido, sino que vea un cambio constante en la interacción con los espectadores y los procesos de producción que lo generan.

REFERENCIAS

- Argüello, G. (2016). “Con arte mediado por computadora me refiero a...: El espacio social en las prácticas artísticas mediadas por computadora.” En C. Riboulet (coord.) *Encuentros. Arte y nuevos medios en las prácticas artísticas contemporáneas*. México: Juan Pablo Editores.
- De Landa, A. C. (s/f). “Computer-art y Aleatoriedad”. En *Manuel de Landa: la ciencia de las intensidades*. Disponible en: <http://cmm.cenart.gob.mx/delanda/textos/aleatoriedad.pdf>
- Fidler, R. (1994). *Cuadernos.info. Comunicación y medios en Iberoamérica*. Chile: Facultad de Comunicaciones-Pontificia Universidad Católica de Chile. Disponible en: <https://www.cuadernos.info/index.php/CDI/article/view/298>
- García, C. (2020). “Desarrollo y Teratogénesis”. En *Palabra de ciencia*. 44° Ciclo de conferencias llevado a cabo en la Dirección de Desarrollo e Investigación Cultural de la Universidad Autónoma del Estado de México. Disponible en: <https://>

www.facebook.com/Direcci%C3%B3n-de-Desarrollo-e-Investigaci%C3%B3n-Cultural-573669939352175/videos/conferencia-desarrollo-y-teratog%C3%A9nesis/335568904336108/

González, L. (2017). *Comprender los nuevos medios. Una lectura posible sobre la obra de Lev Manovich*. Disponible en: <file:///C:/Users/el-f/Downloads/Dialnet-ComprenderLosNuevosMediosUnaLecturaPosibleSobreLaO-6340639.pdf>

Guasch, A. (2002). *El arte último del siglo XX. Del posmodernismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza.

Hope, T. (2011). *Don't panic* [Archivo de video]. Coldplay. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=yWewUwPQfs>

Hope, T. (2011). *Trouble* [Archivo de video]. Coldplay. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=kcASPx3-Hul>

Krauss, R. (1978). "La escultura en su campo expandido". En H. Foster *La posmodernidad*. Barcelona: Kairós.

Lozano-Hemmer, R. (2012). *Ideas y obras* [Archivo de video]. Rafael Lozano Hemmer-Fundación telefónica Movistar. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=yPTVldjYhXY>

Manovich, L. (2005). *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación*. Barcelona: Paidós.

Olson, M. (2013). *Arte Postinternet*. México: COCOM.

Plummer (2007). Disponible en: <https://www.plummerfernandez.com/works/sound-chair/>

NECROIMAGINARIOS: PRODUCCIÓN DE IMÁGENES DESDE DENTRO Y FUERA DEL TERRITORIO DEL NARCO

NECROIMAGINARY: PRODUCTION OF IMAGES
FROM INSIDE AND OUTSIDE
THE TERRITORY OF THE NARCO

Mónica Martínez Pérez

RESUMEN

Este texto pretende desarrollar el concepto de “necroimaginario”, con relación al territorio del narco. Espacio social que se ha visto afectado por la presencia del grupo del crimen organizado, a través de actos violentos tales como asesinatos, levantones, balaceras, exposición de cuerpos con mensajes, narco-mantas, que ha configurado prácticas, modos de hacer y ver, un régimen escópico e imaginarios sociales, creando así una frontera del dentro y fuera del territorio. Esto ha influido en las maneras de producir imágenes, así como sus estrategias y problemáticas para su producción.

Para desarrollar el concepto se ahondará en los conceptos de territorio, violencia e imaginario social, y para ejemplificar se retomarán algunas piezas de productores de imágenes como Fernando Brito con la serie *Tus pasos se borraron en el paisaje*; Teresa Margolles con *¿De qué otra cosa podemos hablar?*; Erika Diettes con *Sumarios*; y José Manuel Echavarría con *La guerra que no hemos visto*.

PALABRAS CLAVE: narco, frontera, imagen, visibilidades

ABSTRACT

This article aims to develop the necroimaginary concept in relation to the territory of the narco. Social space that has been affected by the presence of organized crime groups, through violent acts such as murders, uprisings, shootings, exposure of bodies with messages, narco-blankets, has configured its practices, ways of doing and seeing, has configured itsscopic regime and modified its social imaginaries thus creating a border inside and outside the territory. This has influenced ways to produce images both inside and outside the territory, as well as their strategies and problems for their production. To develop the concept of delving into the idea of territory, violence and social imaginary and to exemplify will take up the specific pieces of image producers: Fried Fernando with the series "your steps were erased in the landscape", Teresa Margolles with What else can we talk about?, Erika Diettes with Sumarios and José Manuel Echavarría with La Guerra that we have not seen.

KEYWORDS: narco, border, image, visibility

INTRODUCCIÓN

En México, el incremento en la producción de marihuana, amapola y extracción de opio, ha generado que, en diferentes partes del país, haya un crecimiento de alianzas o surgimiento de grupos delictivos del crimen organizado vinculados al narcotráfico, tal como sucede notoriamente en los estados de Baja California, Guerrero, Sinaloa, Guanajuato, Jalisco, México y Michoacán, por mencionar algunos. Este fenómeno conlleva una serie de problemáticas que tiene que ver con el espacio, hablamos de las zonas de consumo, distribución, tráfico, pero sobre todo de lugares de producción y de pasos estratégicos de traslado de mercancía de drogas. A mayor ganancia, mayor consumo y, por tanto, mayor producción, lo que significa la búsqueda de espacio, dominio, poder y territorio.

En la búsqueda, y en algunos casos, en la lucha por el territorio, se ha creado una zona de conflicto, donde interviene el poder, la violencia e imaginarios sociales —fenómeno que, visto desde los Estudios Visuales, que se vuelve necesario analizar porque tiene que ver con modos de producir imágenes en la cultura visual contemporánea—. El narco, es un tema que nos hace reflexionar sobre cómo la presencia de grupos delictivos ha logrado construir y configurar una serie de prácticas que tiene que ver con el control del espacio, del surgimiento de nuevas formas de organización, huellas visibles e invisibles de actos violentos, maneras de ver y hacer ver un lugar.

A partir de la presencia del narco, nacen problemáticas que van desde la limitación de espacios —acceso al territorio—, la prohibición de hablar de esos lugares, la omisión del ver y mirar dentro de ellos, acciones que se vuelven una constante dentro del territorio. Cada vez se vuelve más común saber de lugares que han sido sometidos a una restricción del espacio a causa de actividades violentas, ejercidas por grupos del crimen organizado vinculados al narcotráfico —quienes han creado una visualidad en esos espacios—. De ello, surgen preguntas como: ¿qué significa ver y hacer ver un espacio donde se han originado tipos de violencia por parte del crimen organizado vinculados al narcotráfico? Y pensando este fenómeno desde los Estudios Visuales: ¿qué tipo de producciones visuales se pueden generar, y se han generado, a partir del fenómeno narco? Tal vez queda muy abierta la idea de producción de imágenes en relación al narco, por lo que este trabajo nos direccionará a analizar cómo es que se producen estas imágenes, qué forma tiene aquellas que se generan en el espacio llamado territorio, y las que se generan fuera, y qué artistas han logrado acceder a este fenómeno y han creado imágenes que se acerquen más a las problemáticas que ha generado el narco.

Desde este fenómeno, podemos entender el devenir de la creación del “ver y hacer ver”, del límite que existe entre el estar dentro o fuera del territorio. Del tipo de producciones visuales que se pueden realizar a partir de la participación de aquellos que han vivido en

carne propia lo que significa habitar en el territorio y aquellas producciones que se pueden realizar desde la mirada del extraño o del foráneo. Poder acceder al territorio y alcanzar a ver las imágenes que se producen dentro de él, implica conocer el contexto social del lugar, para comprender las prácticas sociales y lograr rozar con sus imaginarios.

Pero, ¿qué impide esta mirada, este hacer ver? El narco ha llegado a apropiarse de diferentes lugares a partir de una territorialización, término que refiere al desplazamiento para la apropiación de un espacio de tránsito social, donde se ejercen acciones, prácticas y se establece e impone un régimen sobre un territorio. Crean de manera forzada un campo simbólico, identitario, se construye socialmente y no simplemente es ocupado. De ahí, simultáneamente se va generando un sistema en el que actúan varios factores tanto materiales, como simbólicos, políticos, económicos, etc. —proceso que Virginia Cabrera ha denominado “territorialidad”—.

Esta territorialidad se convierte en una estrategia social para el funcionamiento de tal “territorio”, que se ve regido por la imposición de nuevas leyes, lo que implica someter a los habitantes a una colaboración obligatoria y sumisión a lo impuesto. Que puede ir del despojo de sus bienes materiales hasta el reclutamiento de sus familiares. De alguna manera van modificando el comportamiento, pensamiento, actividades, economía y modos de organización de diversos poblados, y va acondicionando un espacio social bajo el dominio de un poder no legal.

Cuando se habla de un acondicionamiento es necesario hablar de la violencia que se ha generado en estos espacios para construir y mantener el territorio. El uso de la violencia mantiene una constante presencia en el territorio, ya sea que se presente en forma de cuerpos acribillados, levantones, mantas con amenazas, de cobro de cuotas, de desapariciones, de tiroteos, en forma de camionetas con jóvenes armados dando el rondín o simplemente en forma de niños y jóvenes con celulares en mano mientras siguen tus pasos. Byung-Chul Han (2017: 9), dice que “la forma de aparición de la violencia

varía según su constelación social”. Por lo que es preciso que se conceptualice la idea de violencia que se ve implícita en el territorio y cómo es que se vuelve un factor indispensable para hacer que el territorio sea visible o no.

LA NATURALIZACIÓN DE VIOLENCIA CREA TERRITORIO

La violencia en México se vive de diferentes maneras, tiene diferentes formas, pero sin duda el tipo de violencia que comienza a darle rostro al país es la que se relaciona con el crimen organizado vinculado al narcotráfico. El incremento de fosas clandestinas, de cuerpos embolsados, encobijados, mutilados, colgados, desmembrados y otros tantos miles de personas desaparecidas, comienza a referir a México como sinónimo de violencia, de narco.

Tras los miles de enfrentamientos entre militares vs narcos, y narcos vs narcos, que se viven en diferentes partes del país desde la declaración de “La guerra contra el narco” en el sexenio del expresidente Felipe Calderón Hinojosa (2006-2012),¹ hasta hoy en día, donde el derramamiento de sangre ha dejado huellas no solo visibles, como casas y autos incendiados, acribillados, mantas con amenazas y cuerpos dejados como símbolo de advertencia, fosas clandestinas por todas partes de país, sino también aquellas que no son visibles a primera instancia, hablamos del miedo inducido que ha ido generando el narco en la sociedad, aquel que se basa en la imposición de un poder. La violencia y el poder son una combinación que sirve para doblegar y quebrantar al sujeto, lo hacen sumiso.

¹ En dicho sexenio se registraron en diferentes medios de información las cifras que se referían a las ejecuciones: Derecho de acción 132 mil 065, <http://derechoenaccion.cide.edu/mexico-2006-2012-una-revision-de-la-violencia-y-el-sistema-de-justicia-penal/>; Seminario Zeta 83 mil 191 asesinatos <https://www.animalpolitico.com/2012/11/83-mil-muertos-por-el-narco-en-sexenio-de-calderon-semanario-zeta/>; y Centro de análisis políticas públicas México Evalúa marco 101 mil 199 (Imagen Radio, 2012) ejecutados y 344 mil 230 víctimas indirectas como hijos, esposas, padres o familiares de los occisos.

Por medio de las visibilidades que deja a su paso el narco, la sociedad se ha acondicionado al contexto social que viven y a la configuración de su régimen escópico, esto da comienzo a una naturalización de la violencia, surge una apatía de lo que acontece, con ello no quiero decir que ya no sientan dolor, o ya no genere miedo, más bien ya no les genera el mismo conflicto, ya no es sorprendente escuchar balaceras o saber de asesinatos, incluso en algunos lugares la pérdida de familiares o conocidos por causa del narco se ha vuelto un tema en común. Hay señales que indican que el tabú de “[...] el horror por el cadáver como signo de violencia y como amenaza del contagio de la violencia” (Bataille, 1997: 49), ya no es único como signo vigente de violencia.

George Friedman —expresidente de Stratfor— advierte que el narco a partir de sus acciones pretende “[...] dar una imagen de poder aplastante, y los asesinatos, las amenazas y los mensajes son una demostración pública de lo que son capaces” (Alvarado citado en Valencia, 2016). Esto denota el surgimiento de una violencia simbólica, la cual dice Slavoj Žižek, es aquella que se personifica en el lenguaje y sus formas no visibles pero identificables, en los casos de provocación y dominación social producidas en el discurso cotidiano.² Se inscribe en los modos de percepción y conducta, por lo que se considera cada vez más cercana a una naturalización.

Las huellas de actos violentos que ha dejado el narco, son visibilidades que se vuelven un signo que establece un “imaginario social basado en la amenaza constante” (Valencia, 2016: 123). En este punto cabe retomar la pregunta: ¿qué significa ver y hacer ver un espacio donde se han originado tipos de violencia por parte del crimen organizado vinculado al narcotráfico? Ver y hacer ver nos habla de imágenes tanto visibles como invisibles, visibles entendiendo las huellas que ha dejado el narco —cuerpos, narco-mantas, casquillos de balas en los suelos, etc.—, así como la acción de hacerse visibles a través de rondines sobre periferia en camionetas marcadas con el distintivo del cártel que domina ese territorio. Invisibles en tanto que

² Véase en el respecto Slavoj Žižek, *Seis reflexiones marginales*.

hay prácticas sociales que denotan maneras de hacer, tales como saber circular el territorio —no meterse por los caminos donde hacen rondines—, implementación de toques de queda voluntarios, evitar tener conflictos con de las familias de los integrantes del narco, silenciar cuando se es testigo de atentados, todo ello para no comprometer su seguridad.

Tanto el narco, como los agentes sociales sometidos, han creado fronteras no visibles que delimitan su espacio y al que denominan como territorio. El narco vigila permanentemente a través de sicarios, halcones, punteros y de manera inconsciente el agente social a partir de sus prácticas, maneras de hacer e imaginarios sociales.³

NECROIMAGINARIO

Los modos de ver de una sociedad tienen que ver con las prácticas sociales, maneras de hacer, valores, leyes y sus aspectos culturales, es lo que se conoce como régimen escópico, el cual se refiere a las imágenes emergentes de una sociedad. Martin Jay explica que cada época histórica construye una mirada particular, la cual consagra un régimen escópico, o sea, un comportamiento particular de la percepción visual. En territorios del narco, se generan imágenes que tiene que ver con una territorialidad y control sobre del espacio, en cierto sentido pareciera ser que la imagen se ha monopolizado, que solo quien ejerce el poder sobre el territorio tiene los derechos sobre la producción y divulgación de imágenes. En este sentido entendiendo como imagen, en palabras de W. J. T. Mitchell (2009: 12): “la forma intercambiable para designar representaciones visuales”, de manera que nos aproxima a entender que toda práctica, en un espacio social, genera imágenes a las que se responde y crean sociedad.

³ En cierto sentido el agente social de manera inconsciente ha ido generando una forma de pertenencia —cierta identidad—, se identifica con quien rige sobre ese territorio, esto se da por que se genera una sensación de pertenencia e irónicamente de seguridad, se reconoce con el poder en turno, por lo que sabe que otro no es tan fácil la presencia de otro cártel.

Asimismo, al conjunto de imágenes que son reconocibles, identificables y que crean identidad de una sociedad se le llama imaginario social. Lo imaginario “[...] debe utilizar lo simbólico, no sólo para ‘expresarse’ [...] sino para ‘existir’ para pasar de lo virtual a cualquier otra cosa [...el imaginario], es finalmente la capacidad elemental e irreductible de evocar una imagen” (Castoriadis, 2007). En pocas palabras, el imaginario se puede comprender como el conjunto de imágenes que se genera en nuestro contexto social y con el cual nos reconocemos; pero estas imágenes no son dadas por naturaleza, son creadas por una sociedad a partir de acuerdos, se crean de manera colectiva según las leyes y valores de un espacio social. Estos imaginarios sociales son los que separan a los lugareños del otro, fundan un adentro y un afuera del territorio, son parte fundamental para crear fronteras. Mismas que restringen la mirada del ver dentro del territorio, y en algunos casos ha generado una prohibición y divulgación de la imagen cuando se trata de las huellas que ha dejado el narco.⁴

Teniendo entendido lo que es un imaginario y cuál es su función en este caso, es pertinente comprender de dónde nace la idea del concepto “necroimaginario”. Según su etimología, *necro* se refiere a “muerto” e imaginario, como ya se ha explicado anteriormente, al conjunto de imágenes con las que nos identificamos y fundan una sociedad; la palabra en conjunto referirá a aquellas imágenes que se relacionan con la muerte, y específicamente en este artículo, aquellas que se derivan del narcotráfico. Hay que reflexionar cómo es que el fenómeno narco ha creado maneras de concebir la muerte

⁴ Paradójicamente esta prohibición de la mirada, la producción y divulgación de imágenes que se generan en el territorio a partir de las huellas de miles de hechos violentos que ha dejado el narco, es dirigida específicamente a aquel que pretenda hacer visible lo que acontece en ese territorio para exigir justicia, para demandar la ola de violencia que viven muchos lugares a diario. Los integrantes de los cárteles llámese “Cártel Jalisco Nueva Generación” (CJNG), “Familia Michoacana”, “Cártel de Sinaloa”, “La Unión Tepito” o cualquiera de los setenta y tantos cárteles que se encuentran activos actualmente en México, no quieren ser expuesto por el otro; sin embargo, son ellos quienes se encargan de divulgar su propia imagen, y eso sucede cuando se hacen visibles, buscan imponerse, hacer presencia, o como se diría coloquialmente, marcar territorio.

en su territorio, se puede decir que ahora la muerte tiene forma; el cuerpo nos dice algo más que una pérdida. Una de las formas que podemos citar, para ejemplificar, es lo que significa el cuerpo en el narco, pues hay una simbología propia del narco con respecto al cuerpo, hay ejecuciones, por ejemplo, que llevan implícito un código, un mensaje. *El Economista* en el artículo “Las señales del narco” nos hace ver que:

 Ser ejecutado por tiro de gracia significa deseo de impartir una lección. Si el cuerpo muestra evidentes signos de tortura, significa que él necesitaba obtener información, Ser envuelto en una manta después del asesinato de nota afinidad con el muerto, probablemente éste pertenecía a un cártel rival en el cual era conocido o respetado. Asesinar con una bolsa plástica sobre la cabeza hasta conseguir la asfixia representa el deseo de infringir dolor de forma lenta y larga. Cuerpo vendado completamente significa lo mismo que código anterior [...] Ojos saltados de las órbitas denota traición al cártel, probablemente el asesinato haya sido un informante de la policía. Dedos cercenados denotan fuga de información hacia otro cártel. Cuerpos disueltos en ácidos denotan deudas económicas al cártel (González citado en Valencia, 2016: 123).

En ese sentido, si la muerte a través del cuerpo en el territorio del narco nos demarca códigos, nos apunta a un entendimiento de lo que acontece, por lo que se vuelve interesante cómo se crean imágenes y detona imaginarios de eso que sucede en relación con la muerte, como huella de un espacio en estado de violencia, configurando así las miradas y las maneras de producir imágenes. Si bien, se tiene la noción de que hay tipos de imágenes creadas desde el fotoperiodismo, el documental y desde el campo del arte, su función o finalidad no es la misma, por lo que nos lleva a formular la pregunta: ¿qué tipo de imágenes se pueden producir desde la noción de necroimaginarios del narco?, ¿se puede encontrar una constante en los tipos de producción de imágenes? Y, por último, ¿cuáles son los problemas a los que se pueden enfrentar los productores de imágenes que se relacionan a un necroimaginario del narco?

HACER VER: PRODUCCIONES Y ESTRATEGIAS

El narco cobra importancia en la creación de imágenes, justo por marcar una frontera del dentro y fuera de un espacio, lo cual influye en las maneras de producir imágenes. Como primer acercamiento me gustaría indagar un poco en el caso del periodismo, pensando en el proyecto de Javier Valdez Cárdenas (2016), con su libro *Narco Periodismo*, donde nos hace ver la violencia del narco a partir de la narrativa de diferentes periodistas, que en algún momento tuvieron restricciones para publicar sus notas. Este caso denota una búsqueda de estrategias para hacer ver, y es a partir de la creación de un libro y llevar la nota fuera de su reproductibilidad convencional para hacer ver aquellas imágenes de las que fueron testigos.

Pensado desde el campo de los Estudios Visuales, se retoma una de las preguntas anteriores, pero reformulada: ¿qué tipo de imágenes se pueden producir y se han producido a partir del fenómeno del narco, y cómo se pueden ubicar desde la noción de necroimaginarios? Hacer una producción visual retomando el fenómeno narco, o cualquier otro fenómeno social, implica una serie de cuestionamientos con relación al tipo de imagen producida; desde el arte hay cuestiones que van desde pensar en qué carácter debe tener una obra, las formas de abordar el tema, hasta qué estrategias emplear para hacer visible el fenómeno e incitar a una reflexión sobre las problemáticas del tema en cuestión.

La manera de acercarnos a un entendimiento de tal proceso es desde el análisis de las estrategias de diversos artistas y productores de imágenes. Existen artistas que han vivido o viven el narco desde el territorio, quienes son parte de la zona de conflicto, por lo que tienen mayor posibilidad de hacer ver el fenómeno a comparación de quienes lo ven desde fuera —el que no tiene contacto directo con el fenómeno, el que se muestra como extraño o extranjero tiende a una mirada distante y diferente; este extranjero, definido en palabras de Georges Samuel como “[...] un elemento del grupo, como son los pobres y los distintos ‘enemigos interiores’. Es un elemento cuya posición supone al mismo tiempo exterioridad y confrontación”

(Simmel, Schütz, Elias y Cacciari, 2012: 21)—. Esta confrontación remite a la frontera que se crea a partir del conocimiento del contexto social y los imaginarios del territorio del narco.

En tanto a la creación de imágenes, hay quienes recurren al registro de las huellas de hechos violentos, otros al uso de la narrativa y testimonio, y otros más se dedican reproducir las estéticas que se han generado a partir del “narco”, etcétera. En efecto, el fenómeno “narco” ha trastocado la manera en que se producen imágenes, lo que ha generado nuevos límites que tiene que ver con la idea de lo ético y lo moral en tanto qué se muestra y qué se hace ver.

Una constante que podemos cuestionar a partir de estos puntos, es sobre la manera que se elige para presentar el resultado de las obras producidas, el montaje, la estrategia que se utiliza para presentar una obra, sobre todo cuando se trata de fenómenos sociales. Pensemos que la idea de montaje nos puede remitir a la función tradicional de crear una interacción con el espacio, para producir un efecto ambiental, como sucede en espacios museísticos, galerías o colecciones privadas.

El montaje⁵ depende de la intencionalidad del artista o productor, la obra puede tener fines estéticos, económicos, políticos o activistas, para la exigencia de justicia, para hacer evidente los conflictos y la ola de violencia de un espacio social. Llevar una obra que trate el tema del narcotráfico a un museo, funciona como estrategia para hacer ver y visibilizar un fenómeno social, puesto que estos espacios están predispuestos como espacios de reflexión, de contemplación, que nos dispone a cuestionar las imágenes presentadas, en tanto a la imagen por sí misma, como la intencionalidad del discurso y su interactividad con el espacio.

⁵ Parto de la concepción de montaje, que retomo de las palabras de Benjamin Buchloh (2004: 88): “El montaje puede entenderse como una atalaya para la reflexión contemplativa de la reificación o bien como una potente herramienta propagandística para la agitación de las masas”, la intención de cómo se monta una obra, sea colocada sobre la pared o forme parte del espacio no dice algo diferente.

Presentar imágenes del narco en espacios públicos no institucionalizados dentro del arte, como la intervención de la vía pública, parques, explanadas etcétera, puede llegar a crear impacto, porque lo que produce es “ruido”, y tal vez sea más efectiva esta manera de presentar imágenes cuando se trata de exigir una mirada a lo que sucede, a no pasar desapercibido, a mostrar sin censura,⁶ ya que permite un diálogo entre el espectador, la obra y el espacio.

Nancy Fraser dice que el espacio público es el lugar de liberación de asuntos comunes que da lugar a contradiscursos subalternos, por lo que las prácticas artísticas que se llevan a espacios públicos exigen una mirada, una confrontación con el espectador y, en cierto sentido, una exigencia a las instituciones gubernamentales. De ahí que, Chantal Mouffe (2008), mencione que las prácticas artísticas desempeñan un papel que puede redireccionarse a una dimensión política. Y a pesar de que se ha dicho que “[...] el arte no puede ser utilizado como un medio genuino para la protesta política porque necesariamente estetiza esa acción, la convierte en espectáculo y neutraliza así el efecto práctico de dicha acción” (Groys, 2016: 56), puede pensarse el arte como estrategia para mediar la imagen de violencia que se produce en el territorio del narco para “hacer ver”, sin caer en el espectáculo, ni en una imagen tipo “nota roja”.

En la construcción de imágenes independientemente de la intencionalidad del artista y productor de imagen, sea con fines activistas o fines estéticos, podemos observar una constante en cuanto al criterio de producción. Se pueden ubicar cuatro maneras de producir imágenes: desde el cuerpo, desde la memoria, desde la huella y desde el imaginario. Trabajar desde el cuerpo implica justo hacer uso del cuerpo, ya sea a manera de performance, o creación de imágenes donde se identifica un cuerpo en el contexto

⁶ Cuando hay cierta permisividad por parte de autoridades gubernamentales para la realización de prácticas artísticas en el espacio público se llegan a acuerdos donde toca el tema de ética y moral, en ese sentido hay cierta censura y limitación de divulgación de la imagen, acción e ideales, por lo que en este punto se habla más de aquellas obras que son realizadas sin permiso ni acuerdos.

de violencia, en cierto sentido, como resultado, residuo de un necropoder, el cuerpo violentado como instrumento de control, de imposición, la relación de poder sobre la decisión de quien muere dentro de un territorio regido por la violencia; trabajar desde la memoria refiere a aquello que puede trabajar desde el testimonio, la narrativa, desde la pérdida y la sensación de falta. Puede llegar a crear memorias colectivas a partir de la intervención del espectador, o incluso generar un memorial que no nos haga olvidar u omitir la violencia que se vive en nuestro país y los cientos de pérdidas que se han registrado a causa del narco. Trabajar desde la huella hace referencia al uso de los residuos o registro de las marcas que ha dejado a su paso como inmuebles destruidos, autos incendiados, manchas de sangre de cuerpos en las calles, etcétera. Trabajar desde el imaginario implica acceder al imaginario social, a la creación de imágenes que giran en torno al fenómeno del narco, tales como los tipos de prácticas de comunidades, símbolos o códigos del territorio, como las actividades y acontecimientos identificables que se visibilizan en la comunidad. Ante lo expuesto, quiero analizar la producción de cuatro artistas y productores de imágenes, ubicados en las cuatro diferentes estrategias de creación de imágenes.

TRABAJAR DESDE EL CUERPO

Fernando Brito, fotógrafo originario de Culiacán, Sinaloa, a partir de su serie *Tus pasos se perdieron en el paisaje* [Imagen 1], que dio inicio en el 2006 y en el 2011 fue seleccionado el World Press Photo —obteniendo el tercer lugar en la categoría de noticias generales—. Utiliza el fotoperiodismo como estrategia para producir imágenes en torno a la violencia que se vive en su ciudad natal. Al enrolarse en el periodismo comenzó a concientizar sobre la violencia desenfrenada y cómo es que los habitantes han naturalizado esa violencia. Como periodista ante escenas del crimen, donde se muestran los cadáveres en cualquier espacio, se percató que a las personas ya no les genera horror el cuerpo acribillado. En ese momento es cuando comienza a dar un carácter distinto a la fotografía de aquellos cuerpos que han

sido “aventados” como desechos, víctimas del narco y otros tipos de crímenes.

En su producción muestra los cuerpos en un estado de armonía, aprovecha el paisaje para enmarcar un estado pacífico. Brito argumenta que la idea es regresar un poco de humanidad a la imagen de los cuerpos y salir de la nota amarillista y roja. Asimismo, parte de su intención es romper con la apatía que se ha generado entre los habitantes, debido a la violencia y desconfianza que se genera en ese territorio. Brito dice “Mis trabajos son de denuncia, en búsqueda de una reflexión, y es difícil mostrar una denuncia a quienes la viven a diario”⁷ —la violencia—. Por lo que el poder trasladar estas imágenes a un espacio diferente del que habitaba, y presentar en un certamen de creación de imágenes, le dio la posibilidad de hacer ver estos cuerpos no como una cifra más, de desnaturalizar la imagen de violencia que se vive en Sinaloa, y crear empatía con lo que acontece a su alrededor.

Esta muestra presentada en espacios fuera del lugar de origen del fenómeno —del territorio del narco—, ha logrado crear una mirada de denuncia de los crímenes que, desde hace algunos años, a la actualidad, se viven a diario. La problemática en torno a esta serie, fue el no poder presentar como tal una exposición temporal de la serie en Sinaloa; solo tuvo una expo efímera en la Universidad de Occidente de Culiacán. Brito dice que “[...] el museo de Sinaloa tuvo miedo cuando les comenté que los muertos son de Culiacán y que alguien se podría ofender y se echaron para atrás... Me pongo nervioso de pensar una expo en Culiacán”. Esto habla de un miedo a ofender a alguien, a toparse con los responsables y que esa imagen sea tomada a manera de trofeo por quien realizó tales actos, son las problemáticas principales.

En su serie, la constante es el cuerpo como huella de la violencia, sobre todo vinculada al narco; y a pesar de que se muestra un cuerpo, en cierta medida, ha embellecido la imagen.

⁷ Charla con Fernando Brito vía Instagram el 18 de noviembre del 2020.

Imagen 1. *Tus pasos se perdieron con el paisaje*. Fernando Brito.



Fuente: <https://www.vice.com/es/article/gqw3k9/fernando-brito-1>

DESDE LA MEMORIA

La artista colombiana Erika Diettes, reflexiona sobre el dolor, la memoria, la muerte, la pérdida y el duelo a través de su obra.⁸ Se puede aludir a dos de sus obras, donde se acentúa el discurso de la memoria. *Sumarios* [Imagen 2], es una serie de retratos de mujeres de Antioquía, Colombia, capturados mientras narraban la pérdida de sus seres queridos víctimas de la guerra armada. Las imágenes evidencian una profunda tristeza; signa rostros abatidos en primera instancia por la pérdida del ser querido, pero sobre todo por la

⁸ Véase Erika Diettes, *Sumarios*. Disponible en: <https://www.erikadiettes.com/sudarios-ind>

Imagen 2. *Sudario*. Erika Diettes (2011).



Fuente: <https://www.erikadiettes.com/sudarios-ind>

visible las pérdidas, víctimas sobrevivientes y testigos es a través de la imagen que genera ver el testimonio. Por medio del montaje de la obra, refuerza su discurso al intervenir espacios colocando las imágenes fotográficas impresas sobre la tela conocida como sudario —lienzo que cubre el rostro de la persona fallecida para mostrarle respeto y ser enterrada, según el uso de diferentes creencias—, colgadas en altares de iglesias, con lo que pretende dignificar la muerte de las víctimas de la guerra armada contra el narco.

La memoria, lejos de verla por medio de discurso de la artista, se puede ver dibujado en el rostro de cada participante que dio testimonio de cómo presenciaron el asesinato de sus familiares.

DESDE LA HUELLA

Teresa Margolles, artista mexicana cofundadora del proyecto SEMEFO junto con artistas, se podría considerar como la máxima representante de quienes trabajan con la huella. Su obra aborda la noción de violencia, injusticia y represión por parte del narco en México. Como estrategia para crear imágenes en torno al fenómeno del narco retoma las huellas que ha dejado esa violencia. La pieza *¿De qué otra cosa podemos hablar?* [Imagen 3], presentada en la Bienal de Arte de Venecia, donde intervino el Pabellón de Estados Unidos con la acción de tapiar todo el espacio con telas

Imagen 3. *¿De qué otra cosa podemos hablar?* Teresa Margolles.



Fuente: [https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/43b01012-b0f1-4b8a-b002-82ca3c4df2a1/de-que-otra-cosa-podriamos-hablar-\(todavia\)-teresa-margolles](https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/43b01012-b0f1-4b8a-b002-82ca3c4df2a1/de-que-otra-cosa-podriamos-hablar-(todavia)-teresa-margolles)

impregnadas de sangre. Estas telas las obtuvo de la limpieza de sangre de asesinados en una calle de Ciudad Juárez. Lo pretendía era denunciar los asesinatos de esta ciudad a través de la generación de una experiencia. Margolles hace uso del espacio a través de la acción de crear un ambiente hostil, juega con el olfato, el sonido y la imagen, alienta al espectador a reflexionar lo que está presenciando.

Los residuos, las huellas que deja el narco son una muestra que abren el discurso para crear una mirada, una imagen de los hechos de una violencia desgarradora y aplastante. Margolles comenta sobre esta pieza que ya no es necesario recurrir al forense para trabajar con los residuos de un cuerpo, porque ahora la sangre se puede tomar directo de la calle, de los cuerpos que se pueden ver en las calles.

DESDE EL IMAGINARIO

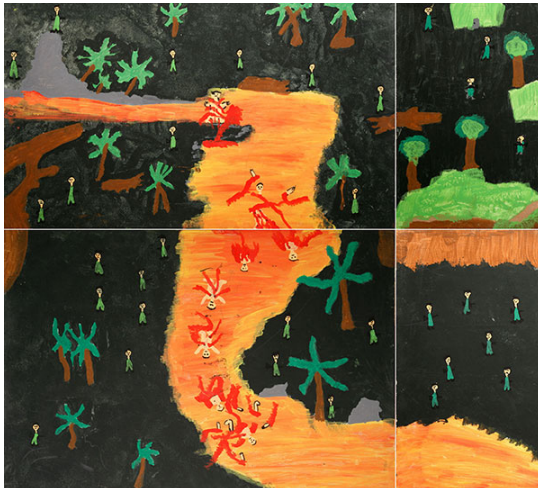
Juan Manuel Echavarría llevó a cabo la serie *La guerra que no hemos visto* [Imágenes 4 y 5], que conjunta 480 pinturas realizadas por excombatientes de las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC), de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC-EP) y el Ejército de Liberación Nacional (ELN), soldados heridos en combate del Batallón de Sanidad del Ejército y Mujeres desmovilizadas de las FARC-EP.⁹ Echavarría junto con Fernando Grisales y Noel realizaron diferentes talleres de pintura del 2007 a 2009, esto con el apoyo de Fundación Puntos de Encuentro. El objetivo de estos talleres fue crear un espacio de diálogo para poder externar sus historias personales de guerra, y no propiamente para enseñarles a pintar. Para algunos participantes el taller sirvió como forma de hacer catarsis y así lograr externar las experiencias que los marcaron. A otros les ayudó a procesar las emociones nacientes de esas experiencias. Es a través de la memoria, del recuerdo de las experiencias devastadoras que marcaron la vida de muchos combatientes que nació una producción pictórica.

⁹ Véase la página web de la serie *La guerra que no hemos visto*: <https://laguerra-quenohemosvisto.com/es/>

El criterio de selección de la exposición se basó en querer mostrar las escenas que mostraban una violencia explícita, por lo que podemos encontrar imágenes de personas descuartizadas, expediciones y encuentros entre narcos y combatientes. Asimismo, muestra las distintas miradas del conflicto armado en Colombia. Esta serie en cierta medida nos hace ver el sufrimiento por el que ha pasado el pueblo colombiano.

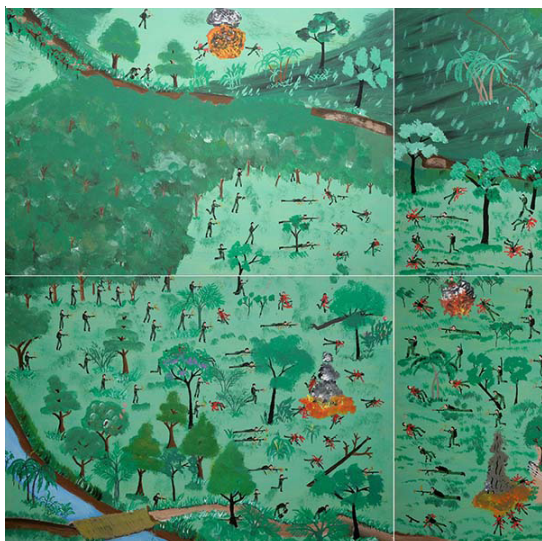
El uso del testimonio puede caer en la problemática de ser alterado, ya que traer al presente hechos del pasado y tratar de darle forma a lo real de sus experiencias se vuelve complejo al intentar traducirlo; sin embargo, lo enriquecedor de esta serie es saber cómo la memoria colectiva genera imágenes, que a su vez terminan construyendo y dándole forma a un imaginario del territorio del narco. Sin duda, *La guerra que no hemos visto*, aparte de concentrarla en el discurso de producción de imagen, desde el imaginario, también podemos ubicarla como tipo producción de imágenes creadas dentro del territorio, como habitantes del fenómeno del narco.

Imagen 4. *La guerra que no hemos visto*. “Diego. Masacre de Paramilitar en Pujil”. Juan Manuel Echavarría (2007-2009).



Fuente: <https://laguerraquenohemosvisto.com/es/>

Imagen 5. *La guerra que no hemos visto.* “Francisco. Combate en las Ánimas, Río Caguán”. Juan Manuel Echavarría (2007-2009).



Fuente: <https://laguerraquenohemosvisto.com/es/>

CONCLUSIONES

El narcotráfico en México ha ido configurando los regímenes escópicos de un tiempo y un espacio, en los que la violencia se antepone y ha modificado las estrategias hegemónicas de producir imágenes. A pesar de existir un sesgo ante lo que acontece, dentro del territorio del narco, justo demarca una frontera a la hora de producir imágenes, la mirada y la intencionalidad de la imagen puede enrolarse entre la denuncia y la estética, pero en ambos casos la intencionalidad principal del discurso es hacer ver lo que acontece para desnaturalizar la violencia, no hacerla propia, endémica o que genere identidad.

Las estrategias de producción de imágenes creadas a partir del fenómeno del narco podrían encasillarse en el discurso nombrado como “necroimáginaros” del territorio del narco. Esta subversión de producción pretende desestabilizar la mirada, y nos invita a reflexionar de qué manera es posible crear imágenes sin caer totalmente en la “nota roja”, y no es que se pretenda ocultar o minimizar los efectos de este tipo de violencia, sino más bien buscar una mediación donde podamos discutir, repensar y no pasar desapercibido.

REFERENCIAS

- Castoriadis, C. (2007). *La institución imaginaria de la sociedad*. Buenos Aires: Tusquets Editores.
- Bataille, G. (1997). *El erotismo*. Barcelona: Tusquets Editores .
- Buchloh, B. H. (2004). *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos del siglo XX*. Madrid: Akal .
- Groys, B. (2016). *El arte en flujo* . Buenos Aires: Caja Negra Aditora.
- Han, B. C. (2017). *Topología de la violencia*. Barcelona: Herder Editorial .
- Mitchell, W. J. (2009). *Teoría de la imagen*. Illinois, Chicago: Ediciones AKAL.
- Simmel, G., Schütz, A., Elias, N., y Cacciari, M. (2012). *El extranjero. sociología del extrañío*. Madrid: Ediciones Sequitur.
- Valencia, S. (2016). *Capitalismo Gore. Control económico, violencia y narcopeder*. Ciudad de México: Paidós.

¿CÓMO LUCE UN ARTE ISLÁMICO CON HERENCIA MAYA?

WHAT DOES AN ISLAMIC ART WITH MAYA HERITAGE LOOK LIKE?

Jonathan Israel Primero González

RESUMEN

Hoy existen cuatro comunidades musulmanas en San Cristóbal de las Casas, el origen de todas ellas se puede rastrear a la llegada del Movimiento Mundial Murabitun en 1994, este grupo buscaba apalancarse del Movimiento Zapatista para expandir el islam en México, al no concretarse el fin inicial, estos musulmanes, de origen español, fundaron la Comunidad Musulmana de Chiapas con sede en la Mezquita Imam Malik, al norte de la ciudad. Mucho es lo que se ha dicho sobre actos racistas por parte de ese grupo, de las prohibiciones extremas que les impusieron a los primeros conversos de origen tzotzil, e incluso aquellos que abogan por una “arquitectura mexicana islámica” señalan que las imágenes provenientes de este grupo tienden a ser un *copy paste* de las mezquitas del sur de España y norte de África.

Sea cual sea el caso de su vigencia en el imaginario religioso de Chiapas, no podemos negar que este sitio existe, ahora no solo con un santuario, sino que a raíz de la construcción de la Madraza “La Alpujarra” la difusión de lo que se señala como “una cultura islámica” se ha comenzado a enseñar a fin de instruir a las nuevas generaciones. Son dos las líneas de imágenes que emanan de esta enseñanza y que Oludamini Ogunnaike, investigador sobre arte islámico, señala como: *adab & ambience*. Las primeras van en torno a las artes del lenguaje —representadas principalmente por la recitación del Corán—, y las segundas a las imágenes que crean el

entorno —como la decoración de las mezquitas, pero también los elementos que acompañan el día a día, o los recintos domésticos—.

Las imágenes sonoras —el *adab*— y las imágenes sociales —el *ambiente*— se relacionan con el orden de lo imaginal: conectando lo sensible con lo intangible, las doctrinas, las significaciones metafísicas con objetos y piezas asibles. Anteriormente las narrativas provocadas por la conjunción de ambos quedaban solamente en la memoria y recuerdos de los alumnos de las escuelas coránicas, actualmente la expansión de los medios tecnológicos permite incluir ambas líneas de imagen en piezas audiovisuales que aseguren un mayor alcance en cuestión de espectadores, una especie de perdurabilidad y de digitalización, que sin duda da cuenta de cómo el islam actúa en el mundo contemporáneo.

Ahora, ¿cómo acercarnos a las producciones imaginales de los tzotziles en la Mezquita Imam Malik? A decir del Arquitecto Percy Moranchel, quien estuvo a cargo de la construcción de la Mezquita Al Kausar, es necesaria la democratización de los medios creativos que permita el florecimiento de una imagen toda la potencia histórica de ambas tradiciones. Es justo mediante la creación de piezas audiovisuales dirigidas por alumnos de esta madraza que busco responder a esta pregunta. Como parte del TTG de la Maestría en Estudios Visuales he propuesto realizar esta construcción de narrativas imaginales de un modo deliberado, al brindar cámaras fotográficas a los alumnos de esta madraza se espera poder tener un acercamiento al *ambiente* de este grupo, un acercamiento que no esté mediado por el encuadre de un extranjero, sino que dé cuenta de una fotografía espontánea rica en términos de contexto, una fotografía social según Fred Ritchin. Por otra parte, el grabar las recitaciones coránicas de este grupo dará cuenta de una voz viva, que será capaz de reproducirse y de socializar *el adab* del islam en tierra de mayas.

PALABRAS CLAVE: imagen fotográfica, fotografía social, arte islámico, religancia imaginal.

ABSTRACT

Today there are four Muslim communities in San Cristobal de las Casas, the origin of all of them can be traced to the arrival of the Murabitun World Movement in 1994, this group sought to leverage the Zapatista Movement to expand Islam in Mexico, as the initial end of these Muslims of Spanish origin did not realize the Muslim Community of Chiapas with sede in the Imam Malik Mosque, north of the city. Much has been said about racist acts by this group, of the extreme prohibitions imposed on early converts of tzotzil origin, and even those advocating for An Islamic Mexican architecture point out that images from this group tend to be a copy paste of mosques in Southern Spain and North Africa. Whatever the case of its validity in the religious imaginary of Chiapas, we cannot deny that this site exists, now not only with a sanctuary, but that in the wake of the construction of the Madrassa “La Alpujarra” the dissemination of what is indicated as “an Islamic culture” has begun to be taught in order to instruct the new generations. There are 2 lines of images emanating from this teaching and which Oludamini Ogunnaike (researcher on Islamic art) points out as: adab & ambience, the former go around the arts of language - represented mainly by the recitation of the Qur’aan - and the second to the images that create the environment - the decoration of mosques but also the elements that accompany the day-to-day, or domestic enclosures. Sound images - the adab - and social images - ambience - are images that relate to the order of the imaginal: connecting the sensitive with the intangible, the doctrines, the metaphysical meanings with objects and assible pieces. Previously the narratives provoked by the conjunction of the two were left only in the memory and memories of the students of the Qur’anic schools, today the expansion of technological means allows to include both lines of image in audiovisual pieces that ensure greater reach in terms of viewers, a kind of durability and digitization that undoubtedly gives an account of how Islam acts in the contemporary world. Now how to approach

the imaginative productions of the tzotziles at the Imam Malik Mosque? In the words of the Architect Percy Moranchel, who was in charge of the construction of the Al Kausar Mosque, it is necessary to democratize the creative means that allows the flowering of an image all the historical power of both traditions. It is just by creating audiovisual pieces directed by students of this madrassa that I seek to answer this question. As part of the TTG of the Master's Degree in Visual Studies I have proposed to carry out this construction of imaginative narratives in a deliberate way, by providing cameras to the students of this madrassa it is hoped to be able to have an approach to the ambience of this group, an approach that is not mediated by the framing of a foreigner, but rather account of a spontaneous and richer photograph in terms of context, a social photograph according to Fred Ritchin; on the other hand, recording the Qur'anic recitations of this group will account for a living voice, which will be able to reproduce and socialize the adab of Islam in the land of Maya.

KEYWORDS: photographic image, social photography, Islamic art, imaginal religance.

INTRODUCCIÓN

La conciencia de ser creador de imágenes implica un grado de desarrollo personal, estar consciente de los recursos históricos y emocionales que llevan a un determinado grupo a socializar la producción de sus imágenes puede verse como un escalón en la autovaloración de los pueblos, en especial aquellos considerados como minorías. En México, según el censo religioso de 2010, menos del 0.3% de la población practicaba el islam como religión, de esos una cantidad considerable radica en San Cristóbal de las Casas, Chiapas, con la peculiaridad de que una gran mayoría de ellos se identifican como indígenas. El tema a simple vista pudiera parecer exótico, pero en realidad es una muestra del derecho de los pueblos a transformarse; en el marco de una sociedad postmoderna estas increíbles casualidades tienen lugar.

Como parte del desarrollo de mi Trabajo Terminal de Grado en la Maestría en Estudios Visuales planteo la creación de una serie de piezas audiovisuales que dé cuenta de estas conversiones religiosas y cómo las imágenes de ambas tradiciones milenarias pueden encontrarse en la conjunción de la fotografía social y la captura de audio de las recitaciones coránicas.

En 2020, en San Cristóbal de las Casas se pueden rastrear varios grupos musulmanes: La Comunidad Musulmana Ahjamadía; la Mezquita Al Kausar; la Mezquita Umar; y la Mezquita Imam Malik, siendo esta última la más longeva de las cuatro. Este grupo religioso está ligado históricamente al Movimiento Zapatista, donde según Gaspar Morquecho¹ intentó acercarse al Subcomandante Marcos para patrocinar la lucha armada como un medio de expansión del islam en 1994, también se le ha señalado como un grupo racista por su fuerte persecución a las imágenes y tradiciones indígenas, con la excusa de consolidar un islam más acorde con las tradiciones españolas y del norte de África. Este grupo es el que actualmente cuenta con un mayor número de asistentes a los servicios religiosos. También ha construido la Mezquita más grande en territorio mexicano; contando incluso con una Madraza, donde los niños y jóvenes adultos participan de las enseñanzas del islam, muy al estilo de las grandes madrazas marroquíes. Hasta la propuesta de este proyecto poco se conocía de su labor y conciencia en la creación de imágenes, a diferencia de los demás grupos. Los murabitanes, como también se les conoce, eran los más cerrados a poder compartir lo que ocurría dentro sus paredes, omitiendo su participación en la gran mayoría de las exploraciones documentales de este imaginario —*Somos Musulmanes* de Unexpected Muslims y *Los indígenas musulmanes* de Vice en Español, entre otros—.

El presente escrito pretende ser una crónica de este proyecto donde, bajo el cobijo de los Estudios Visuales, se exploran las imágenes en su soporte físico —en este caso la fotografía— y su componente social, mostrando esta indisciplina como un medio perfecto para

¹ Historiador chiapaneco

iniciar la conversación sobre la creación de imágenes por parte de los tzotziles conversos al islam, explorando “[...] la función de la visualidad en la organización social y la construcción identitaria” (Jiménez, 2018: 12).

Centrar este proyecto en la Mezquita Imam Malik está en función de varios factores: uno de los más importantes es el hermetismo que comienza a removerse en esta comunidad, ya que al tener la oportunidad de compartir de su esencia muchos de los prejuicios sobre ella pueden comenzar a diluirse; otro de estos factores es la polémica que se crea en derredor de los propios murabituines, ya que al existir opiniones tan severas con respecto a sus medios de integración social se puede obtener una visión más rica de su potencial creador de imágenes. Incluso el mismo José Luis Brea (2009: 5), proponía plantear la participación de los Estudios Visuales en

[...] los puntos de crisis, los espacios de inflexión, sus terrenos movedizos y liminares, [...] las grandes placas en las que las más firmes presuposiciones y fundamentos se resquebrajan y tambalean, dejando a la vista sus inconsistencias y flaquezas, sus líneas de inestabilidad y dismantelamiento.

Tal como plantea esta cita, el presente proyecto no pretende invalidar los testimonios de Ibrahim Chechev y demás exintegrantes del grupo sobre los actos racistas de los que cuentan fueron víctimas, solamente plantea develar un panorama interior que muestre —entre muchas cosas más— las imágenes con las que se identifican los demás miembros del grupo y cómo el adoctrinamiento del MMM permite conciliar —o ha logrado reformular— su autopercepción como musulmanes y como indígenas.

PIEZAS AUDIOVISUALES COMO INTEGRADORES DEL ABAD & EL AMBIENTE

La relación entre imágenes y el islam puede ser un terreno un tanto escabroso, ya que para las tradiciones islámicas más conservadoras

la creación deliberada de imágenes, así como su veneración, es considerado *haram** y aquellos que hayan hecho de estas prácticas su cotidianidad recibirán su castigo en el Día de la Resurrección directamente de Dios: “Ibn ‘Umar informó que el Mensajero de Allah dijo: Aquellos que pintan cuadros serían castigados en el Día de la Resurrección y se les diría: Respira alma en lo que has creado” (Hadith. Sahih Musulmana, 2014: 5268).

Las imágenes tienen una relación directa con la verdad, ya que la creación de Dios —lo que hay en la naturaleza, lo orgánico, entre ello el hombre como especie— es lo que podríamos considerar “lo verdadero”, las imágenes al recibir su inspiración de la naturaleza se vuelven copias, falsificaciones de la creación de Dios, de este modo su hacedor realiza una gran afrenta contra Allah al intentar equipararse en su aspecto creador. De este modo, las imágenes tienen un atributo directo: el de la impureza. Las imágenes son impuras, tienen una falsedad intrínseca, así que al igual que los falsos testimonios deben ser evitados: “Así que evita la impureza de los ídolos y evita declaraciones falsas” (Quran, 22:30).²

¿Quiere decir esto que no existen imágenes en el islam?³ De ninguna manera, los pioneros en el arte Islámico buscaron abstraer y diversificar la representación de los elementos naturales a fin de evitar conflictos con la doctrina y así conciliar esta aparente disertación en la división del arte islámico en dos vertientes, el *abad* y el *ambience*. Según Ogunnaike (2017), —artista e investigador de filosofía islámica—, el primer camino está relacionado con “the arts of language” y el segundo con “[...] create the environment in which people live (such as dress, architecture, urban design, and perfume)”. Es larga la historia del arte islámico, el paso del tiempo y su alcance mundial han logrado que su expresión se diversifique demasiado, pese a todo esto los dos caminos que propone Ogunnaike siguen

² Traducción mía.

³ Es importante no perder de vista que cuando me refiero a arte islámico no necesariamente me refiero a arte árabe o con referencias a lo árabe, ya que no necesariamente van de la mano. El arte islámico va en relación a la expansión del islam, la exaltación de los atributos de Dios y la honra al profeta Mohammed.

siendo una aproximación interesante para comprender la función de las imágenes dentro del contexto del islam.

La conjunción de estos temas fue abordada en las madrazas de un modo importante, siendo estos los sitios que perfeccionaron las técnicas de expresión artística, Ogunnaike (2017), dice al respecto: “En la madraza tradicional combina el aprendizaje del adab con las bellas artes del ambiente [...] rodeado por la obra de arte de Dios: la naturaleza, el aprendizaje islámico tradicionalmente se lleva a cabo en un ambiente hermoso”. El que ya exista una madraza en Chiapas da pie a pensar en el fomento formal de estas vías de creación de imagen. Dado que el inicio de sus funciones no tiene más de 10 años, el presente proyecto daría cuenta de la percepción de estos caminos de creación de imagen por parte de las primeras generaciones de tzotziles educados en las artes islámicas más tradicionales.⁴

Uno de los *hadiz* del islam menciona: “God has inscribed beauty upon all things”, bajo este lema, este proyecto ha buscado ser incluyente con las imágenes que están dentro del contexto inmediato del imaginario religioso —la mezquita y la madraza— pero también con aquellas que son ajenas a estos espacios: la casa de los participantes, sus círculos de amigos, los lugares de reunión con su familia, ampliando así el campo de lo que es posible hacer imagen; esto sabiendo que en el islam no está tan marcada la separación entre las actividades religiosas y la vida, según Ogunanaike (2017),

Las artes del adab y el ambiente no se limitaron a mezquitas, madrasas y palacios, sino que determinaron la estructura y forma de las ciudades y hogares en los que vivían los musulmanes, sin mencionar los utensilios y herramientas que usaban; la ropa que usaban; y las melodías, la poesía y los modismos que llenaban sus corazones y fluían de sus lenguas [...] en las sociedades tradicionales,

⁴ Dentro de los valores fundacionales del MMM está la reinstauración de un califato mundial, que en la actualidad puede parecerse de algún modo al que se encuentra en el Reino de Marruecos (Athena Intelligence Journal, 2007), por tal motivo es posible pensar que sus referentes en cuestiones educativas y organizacionales reciban inspiración de estas tradiciones; esto, más la colaboración que hay entre los musulmanes españoles en Granada y los que habitan en Marruecos.

“el artista no era un tipo especial de hombre, sino cada hombre un tipo especial de artista.

En la madraza tradicional el *abad* y el *ambiente* se experimentaban a la par, mientras se recitaba el Corán o se leía literatura islámica se coexistía con la belleza del sitio: la unión de imágenes sonoras e imágenes visuales. Las piezas audiovisuales permiten una experiencia similar, la capacidad de unir en un solo archivo estos tipos de imagen da lugar a llevar la experiencia imaginal a un nivel diferente de socialidad, ya que el *adab* y el *ambiente* se buscan asir de un modo un poco más deliberado a fin de asegurar su permanencia en ese espacio visual.

Ahora, ¿cómo obtener estas imágenes? Este proyecto puede valorarse en tres fragmentos: la fotografía, el sonido y la pieza audiovisual en completud.

Para aquellos que doctos en las artes islámicas, el *ambiente* “canónico” actúa como una especie de “encuadre social”; es decir, enmarca aquellos valores que es posible imaginar —hacer imagen— y aquellos que, aunque formen parte de la escena, en la cual se construyen las imágenes, es necesario recortar, ocultar o segregar a fin de que las imágenes acordes a la doctrina sean más limpias. De este modo, un *ambiente* “maduro” es aquel que ha podido delimitar bien las decisiones que se toman sobre la producción de imágenes. Como reflexiona Didi Huberman (2014): “[...] no existen encuadres estéticos sin encuadres políticos. Esta característica compartida entre el ambiente y la fotografía es la que inspira a recurrir a esta técnica para obtener este tipo de imagen dado que el principio de existencia del ambiente se basa en ‘lo que se percibe en derredor del sujeto’”.

Hay una serie de valoraciones que dan luz del potencial que hay en la fotografía como archivo documental, en especial por la ruta a transitar para incorporarla al proyecto: dejar que los integrantes de la madraza tomen las fotografías. Este levantamiento de imagen puede considerarse como un ejercicio de fotografía social según

lo que plantea Ritchin (2010): “[...] una democratización de las cámaras fotográficas para que los pueblos puedan realizar sus propios registros”. Parte de la riqueza de estas imágenes está en comprender que surgen como parte de la experimentación, producción y conservación cotidiana del *ambiente*. Introducir una cámara a esta comunidad no es algo nuevo, existe una serie de fotografías de dominio público nombradas “Acción de Dawa en un barrio indígena de S. Cristóbal de las Casas Chiapas, México, en el 2014”, hechas por Esteban López Moreno, donde la imagen fotográfica muestra un grupo de mujeres en actividades proselitistas, la gran mayoría de estas solo encuadran a las predicadoras, una evidencia de su participación y de las integrantes del grupo, son contadas aquellas que muestran su relación con los infieles a los que se les comparte el mensaje del islam, contemplando estas fotografías como una referencia, el ejercicio que se propone busca

[...] imágenes que evitan la generalidad (el grupo promovido como poder unificador) para mostrar imágenes que den cuenta de la particularización (el rostro elegido en cuanto potencia única). [Es una invitación a buscar] [...] la repetición de los rasgos genéricos con la singularidad de los rasgos diferenciales, todo ello en el contexto preciso de un espacio político dado (Didi Huberman, 2014: 80).

Dentro de los ejemplos que plantea Ritchin podemos observar una tendencia a que esta actividad fotográfica sea realizada por niños y adolescentes, las razones pueden ser variadas y en realidad depende de los coordinadores de esos proyectos. En esta aproximación podría verse como una mera coincidencia, ya que apelando a la edad de la generación de educandos de la madraza tendríamos una población de entre ocho y diez años, a petición de los líderes de la comunidad se incluirán algunos jóvenes adultos para ampliar el panorama.

Ritchin también se da cuenta de que la fotografía en un contexto democrático tiene características que no están mediadas por el filtro del adoctrinamiento visual, y que suelen ser interesantes para

generar una aproximación a grupos generalmente herméticos, él menciona:

[...] las imágenes tomadas por niños y jóvenes y otros que fotografían sus entornos no suelen ser tan estilizadas autocensuradas como las de los fotógrafos profesionales, particularmente porque hay muy poca intención de invitar una «buena» fotografía, lo que explica en parte su limitado conocimiento de la literatura fotográfica. Estas imágenes con frecuencia revelan el deleite de mirar algo por primera vez a través de la lente, y las declaraciones manifiestas de las fotos, aunque obvias para quién es la tomó, al extraño le son reveladoras, pues hay espontaneidad, intuición, y el espacio para los accidentes de foco, de encuadre y Flash de dónde surgen componentes extraños pero narrativos. Estos aficionados evidentemente se benefician de conocer de manera íntima lenguaje, la cultura y a los vecinos que están fotografiando (Ritchin, 2010: 153).

Existen diferentes artistas que encuentran una relación entre imagen y sonido; por ejemplo, Kandinsky creía que en cada imagen existe un sonido interior —o exterior— que da luz de su forma y que permite comprenderla, asimilar sus propiedades de una manera más completa. Didi Huberman relacionaba estos sonidos con el lenguaje, señalando que en las imágenes existe una correspondencia en cuanto a sonido. Una de las enseñanzas básicas en las madrazas en temas de educación islámica es la enseñanza del idioma árabe, ya que existe la creencia generalizada de que la correcta comprensión del Corán radica en un acercamiento a su idioma de escritura. Recitar el Corán y acercarse a sus misterios es solo parte del *adab*, Ogunnaike (2017) menciona:

Estas obras de *adab* son como lagunas que se abren al océano del Corán, que a su vez se abre a la realidad divina. Las obras de *adab* nos acercan al Corán y acercan en Corán a nosotros: nos capacitan para leer e interpretar versículos que tienen múltiples niveles de significado, leer versos e historias desde múltiples perspectivas y sumergirnos en sus profundidades en busca de perlas de significado; nos enseñan a leer y vivir el Corán y la Sunnah.

Grabar las recitaciones del Corán va más allá de un simple levantamiento de imagen acústica, esta adquiere su potencia y valor estético por su contexto y tradición, el *abad* como sonido es más que un complemento, su potencia literaria y sonora hacen que este sea indisociable de su papel como imagen, y aunque se requiera un sentido diferente al de la vista para apreciarlo, el hecho de que refiera a un cúmulo de significados y propicie experiencias con lo que rodea al sujeto, muestra la importancia de asirlo en un soporte virtual. El propio Corán invita a los fieles a recitarlo de manera constante, de forma respetuosa ya que este es un acto de adoración, dicho libro sagrado señala que este es un medio específico de protección en contra de Shaitân,⁵ también señala que en este acto hay tesoros escondidos,⁶ el mismo Mohammed señaló: “Quien recita el Corán y tiene buena recitación estará con los nobles ángeles escribas, y quien lo recita y tiene dificultad tendrá dos recompensas” (Mezquita de Caracas, s/f); pronunciar el Corán —cultivar el *abad*— no es propiamente levantar una canción, es una recitación melodiosa, modulando la voz mientras se pronuncian las suras, a fin de que se conmueva el corazón por lo que lo mejor.

Existe un verbo intraducible al español relativo a la adoración y a la creación de imágenes en el islam, este verbo es *Ihsan*, usualmente es empleado en contextos relativos a la belleza, pero también constituye el fundamento metafísico de la cultura visual dentro del islam, este tiene su idea en un Hadith que menciona: “[...] to worship God as if you see Him, for if you do not see Him, He sees you” (Hadith de Gabriel). Para los ojos físicos, del musulmán promedio, es imposible ver a Dios. Según esta idea, Dios decidió revelar sus ideas mediante el profeta Mohammed, sin embargo, entre las partes implicadas existe un juego de miradas muy interesante en el que el observado —el musulmán— no puede ver a quien le observa —la divinidad—, por lo tanto, este se encuentra en la necesidad de crear imágenes que de algún modo puedan dirigir su mirada hacia Dios. La creación

⁵ Corán 19: 98.

⁶ Al-Uasa'il, tomo 4: 849.

de imágenes está ceñida a parámetros muy específicos, por lo tanto, crear imágenes no solamente es un acto de invocación, también es un instante de obediencia, de adoración. El fomento, cuidado e identificación del *abad* y el *ambiente* es una especie de *ihsan*. En alguna ocasión el Arquitecto Percy Moranchel definió esta idea como una “excelencia en la adoración”. Las imágenes en el islam no son solamente recordatorios, sino que en su cualidad de producciones que conectan realidades espirituales con formas sensibles demasiado concretas. Son imágenes “vivas”, imágenes que tienen algo que decir, y que para aquellos que conocen sus códigos de interpretación son imágenes que arden frente a ellos. Tal como lo pensaría Didi Huberman, estas imágenes arden por su conexión con el tiempo en el cual no vivieron, pero también arden por su acercamiento a “lo real”, por su intención de conectar dimensiones. Así mediante determinado soporte imágenes relacionadas al *adab* y al *ambiente* es tener imágenes que arden, estas imágenes en el contexto de la Mezquita Imam Malik no solamente arden por su contenido teológico, sino que también arden por su contexto político.

AMBIENCE EN LA MEZQUITA IMAM MALIK

Un poco de la experiencia bajo la que se inscribe este proyecto —muy concretamente lo relacionado al *ambiente*— es entender lo encuadrado en la imagen fotográfica como una imagen ardiente. Para el proceso de construcción de esta idea el lema que los integrantes de la Madraza “La Alpujarra” utilizaron fue: “la foto se piensa con el cerebro, se siente en el corazón y se hace con la cámara”.

El *ambiente* como figura estética es un espacio preciso que si se necesitara localizar sería en el terreno de lo abstracto. Para los musulmanes hay múltiples procesos de significación que pueden propiciar el *ihsan*, sin embargo, planear la fotografía⁷ —pensarla con

⁷ Menciono una “planificación de la imagen” en el sentido de tomar conciencia que la cantidad de disparos es limitada, es proponer una economía de los recursos que proporciona la cámara análoga.

el cerebro— implica tomar conciencia de las reglas que la doctrina dicta para tal fin. Según lo que señala Didi Huberman (2014: 80), con respecto a la figura política de la imagen fotográfica, el *ambiente* puede tomarse como “[...] un espacio que impone sus reglas de opresión o, al contrario, sus potencialidades de desenclaustramiento”, lo cual se torna relevante al mencionar que en este ejercicio la imagen fotográfica buscó no estar condicionada por cuestiones técnicas,⁸ de este modo las y los participantes tuvieron el tema libre para buscar aquello que les parecía que cumplía con esta idea del *ihсан*, tomando conciencia de las limitantes propias de una cámara análoga de tamaño pequeño.

“Sentir la fotografía con el corazón” es lo que marca la diferencia entre un ejercicio documental y un ejercicio que explora los caminos constructores de imagen e identidad. Según Michel Maffesoli (2007: 110), el acto de buscar a Dios valiéndose de las imágenes lleva a “[...] apreciar cada cosa a partir de su propia lógica, a partir de su coherencia oculta, y no a partir de un juicio exterior que dicta lo que debe ser”.

Entre las fotografías que se mostrarán a continuación es interesante ver que según este “sentir del corazón” las formas biomórficas continúan siendo motivo de admiración. Desde

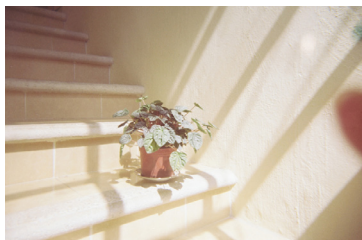
Imagen 1. Fotografía por Saida.



Fuente: Archivo del autor.

épocas inmemoriales las flores, y otros motivos vegetales, han sido objeto de inspiración entre los musulmanes para

Imagen 2. Fotografía por Fátima.



Fuente: Archivo del autor.

Imagen 3. Fotografía por Rafiq.



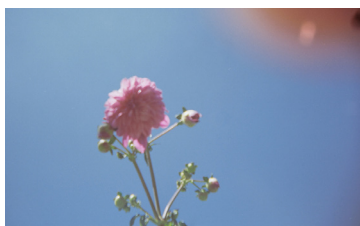
Fuente: Archivo del autor.

Imagen 4. Fotografía por Malika.



Fuente: Archivo del autor.

Imagen 5. Fotografía por Atayla.



Fuente: Archivo del autor.

encontrarse con Dios. Si bien no hay una verdad trascendental detrás de las formas vegetales, sus características de equilibrio, textura y armonía geométrica recuerdan la unidad que hay en Dios —al ser creados directamente por él encierran la fuerza de su naturaleza vivificadora—. Tanto en la herencia del arte musulmán como en las expresiones imaginales de los tzotziles, las flores se constituyen como piezas importantes para acercarse a la divinidad —ofrendas que se presentan a los dioses—; así que encontrarlas, aún como objetos de valor recuerda los procesos históricos que han llevado no solamente a la conformación de la comunidad, sino también a la construcción de un régimen escópico.

Cada imagen, es el resultado de movimientos que provisionalmente en sedimentado o cristalizado en ella. Estos movimientos lo atraviesan de parte aparte y cada uno de ellos tiene una trayectoria —histórica, antropológica, psicológica— que viene de lejos y que

continúa más allá de ella. Tales movimientos nos obligan a pensar la imagen como un momento energético o dinámico, por más específica que sea su estructura (Didi Huberman, 2009: 34).

Otro de los objetos de admiración de las y los participantes fue su propio recinto religioso, la mezquita —la más grande en el país— y la madraza se convierten —bajo la mirada de los niños— en sitios de interacción dinámica. En estas imágenes podemos ver cómo los niños no solamente están conscientes de la belleza que hay en los espacios que frecuentan, también podemos notar que hay una disposición de los cuerpos en torno a la accesibilidad a determinados sitios, propiciando encuadres bastante interesantes. La relación de ellos con estos espacios recuerda un par de postulados de Maffesoli (2009: 49), sobre la interacción en estos sitios “[...] la arquitectura, la decoración, la apariencia son pues algunas de las expresiones de un espíritu común y de un estar-juntos siempre vivo y renovado”. De este modo podemos entender que esta apreciación del *ambiente* propicia una autoreferencialidad dentro del imaginario, participando de la creación de imagen, y por lo tanto de la comunidad.

En esta serie de fotos que se realizaron dentro de la mezquita existe una hecha por Nasiba, quien actualmente aprende el Corán

Imagen 6. Fotografía por Malik.



Fuente: Archivo del autor.

Imagen 7. Fotografía por Haku.



Fuente: Archivo del autor.

Imagen 8. Fotografía por Malik.



Fuente: Archivo del autor.

Imagen 9. Fotografía por Daud.



Fuente: Archivo del autor.

Imagen 10. Fotografía por Malik.



Fuente: Archivo del autor.

de una manera más diligente con el fin de asesorar mujeres en el camino de fe; ella —al ser la mayor del grupo— tenía una visión más clara sobre las implicaciones que hay en el islam. Que su objeto de contemplación sea el Corán hace referencia a la belleza del libro en sí —y no solamente a la belleza abstracta que el musulmán puede entender, sino también a la distribución armónica del árabe y su ornamentación dentro de las páginas—. Así, la planificación de la fotografía está en relación con los sectores de luz y de oscuridad, misma que da cuenta de su cosmovisión del mundo, permitiendo ilustrar de un modo más claro la idea de Didi Huberman: “no hay encuadres estéticos sin encuadres políticos”.

En la imagen fotográfica el retrato constituiría un verdadero reto —en sectores mucho más tradicionales— por tratarse directamente

Imagen 11. Fotografía por Naciba.



Fuente: Archivo del autor.

Imagen 12. Fotografía por Haku.



Fuente: Archivo del autor.

Imagen 13. Fotografía por Malik.



Fuente: Archivo del autor.

Imagen 14. Fotografía por Alia.



Fuente: Archivo del autor.

de una figura antropomórfica. El conflicto original del islam con estas imágenes radicaba en la posibilidad de que comenzaran a ser objeto de devoción, es decir, que pasaran de ser un punto de contacto —como las figuras biomórficas— a ser el receptor de la adoración. En el caso de estas imágenes la intención es otra, uno de los propósitos de los niños fue remarcar las relaciones que tienen con personas que comparten su misma fe mediante la imagen, entonces la fotografía de retrato no se realiza con la intención de crear un ídolo, se piensa como un acercamiento a aquellos que comparten la fe y con quien se comparte la noción de comunidad.

En estas fotografías hay algunas cuya idea es más metafísica, es decir se realizan en contextos donde el hacer religioso presenta

Imagen 15. Fotografía por Fátima.



Fuente: Archivo del autor.

Imagen 16. Fotografía por Alia.



Fuente: Archivo del autor.

Imagen 17. Fotografía por Fátima.



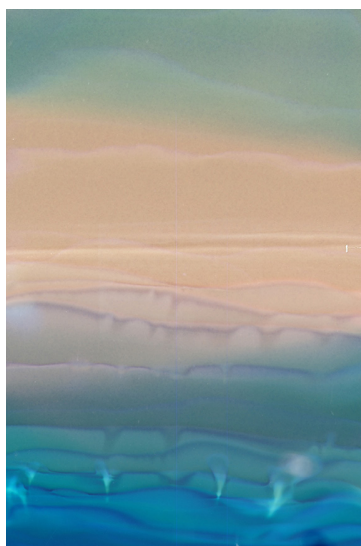
Fuente: Archivo del autor.

una temática, de ese modo tenemos niñas con el velo, un grupo de pequeños párvulos durante una recitación del Corán y una reflexión durante el atardecer.

Dentro de la concepción del *ambiente* todo sitio puede reflejar la belleza de Dios, siempre y cuando se le dé ese significado mediante la apropiación del espacio en la imagen y en el pensamiento, así existen otros retratos donde las y los participantes deciden buscarlo fuera de su contexto inmediato, incluso en sitios cuya construcción tiene fines completamente distintos a los del islam —concretamente en las escalinatas a la Iglesia de Nuestra Señora de Guadalupe y el mirador que está a las afueras de la Iglesia de San Cristobalito—.

Esta forma de registrar los afectos de las y los participantes en contextos donde el *ambiente* se forma por la mirada del individuo, y no por las imágenes que están en derredor, muestra la relevancia del encuadre en la construcción de la imagen fotográfica, ya que es

Imagen 18. Fotografía por Khayna.



Fuente: Archivo del autor.

la importancia del aparato ideológico manifestado sobre la imagen.

Didi Huberman (2014: 68), hace esta apreciación de la siguiente manera: “Como la palabra aparato, la palabra encuadre se refiere a la vez a una necesidad formal inherente a la existencia de las imágenes y a una coacción institucional inherente al ejercicio del poder”.

En estas fotos en concreto, notamos que el *ihsan* está en función del encuadre. Reflejar la belleza del Dios del islam no solamente es posible en espacios consagrados a la religión, sino que el poder de la mirada dicta esa posibilidad, y cuando es posible asir esta imagen en un soporte podemos notar —como leímos en la cita anterior— un nacimiento de imágenes que dan cuenta de esta razón. En este proceso sucede la educación escópica de los niños. La que señala la belleza de los espacios, no es una idea impuesta en los lineamientos de ejercicios, sino que según la idea que comprenden sobre la belleza en el islam es lo que deciden hacer imagen.

El hecho de que los participantes no sean fotógrafos profesionales da lugar a accidentes dentro del terreno de lo fotográfico, que se vuelven interesantes en la medida en que los niños le dan valor al juego de luces. En la imagen que veremos a continuación notamos un problema con el rollo fotográfico en el que la creadora valora el juego de colores provocado por el movimiento.

CONCLUSIÓN

Es interesante retomar la idea que, según islam, las formas que arden son formas propicias para mostrar la belleza. En contextos donde las formas del islam son mayoría es sencillo apreciar el *ambiente* en entornos más cotidianos, sin embargo, en Chiapas el *ambiente* se constituye mediante la mirada de los integrantes de la comunidad, el ardor de los miembros de la comunidad, de la naturaleza muestra

Imagen 19. Niñas y niños en el pórtico de la mezquita Imam Malik después de la exposición fotográfica.



Fuente: Archivo del autor.

la belleza de Dios, y el crear imágenes es una forma de adoración.

La importancia de la imagen en este papel creador de comunidad recuerda lo que Michel Maffesoli (2007: 111), llama “religancia imaginale”: crear comunidad en derredor de las imágenes que se producen, tanto del individuo como dentro de la sociedad. Según este punto “[...] la estética social parece organizarse alrededor de cuatro pivotes de esenciales: la prevalencia de lo sensible, la importancia del entorno o del espacio, la búsqueda del estilo y la valorización del sentimiento tribal” (Maffesoli, 2007: 111). Estas apreciaciones las podemos ver muy claramente en las fotografías que se han mostrado a lo largo de esta intervención, que si bien no han tenido la intención proponer una taxonomía de imágenes sí han dado luz para apreciar tales motivos, que quizá de forma inconsciente prueban estos postulados.

Imagen 20. Baraka.



Fuente: Archivo del autor.

Imagen 21. La comunidad aprecia las imágenes de las y los alumnos de La Alpujarra después de la oración del viernes.



Fuente: Archivo del autor.

En este orden de ideas, se vuelve necesario apreciar la religancia imaginal como el fundamento de esa preservación. Una comunidad que valora el encuentro de sus potencias formadoras es una comunidad que tendrá una mayor comprensión de su potencial creador de imágenes, entendiendo que éstas imágenes son el producto de la aceptación y adición de figuras intangibles, y donde lo intangible —las creencias, los valores propios del islam, etc.— ocupa un lugar central. Como menciona Maffesoli (2009: 152), que esta religancia “[...] se organiza en función de las pasiones, las emociones, incluso de las manías. “Manías”, qué como de costumbre permiten adecuarse a la vida, lo que hace que sepamos, también adecuarnos a nuestra propia vida”, y que desemboca en un nuevo estilo de escucha antes las latentes voces de las figuras y en una nueva forma de mirar donde lo propio se comunica en lo sensible.

REFERENCIAS

Brea, J.L. (2005). *Estudios visuales. La epistemología de la visualizad*

en la era de la globalización. España: Akal.

Didi Huberman, G. (2009). *La imagen superviviente*. Madrid: Abada Editores.

Didi Huberman, G. (2014). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial.

Hadith in Arabic & English (2014). Disponible en: <https://muflihun.com/hadith>

Jiménez del Val, N. (2018). "Los Estudios Visuales en español". En El Ornitorrinco Tachado, núm. 6, pp. 9-22.

Maffesoli, M. (2007). *En el crisol de las apariencias*. Madrid: Siglo Veintiuno Editores.

Maffesoli, M. (2009). *El reencantamiento del mundo: Una ética para nuestro tiempo*. Buenos Aires: Dedalus Editores.

Mezquita de Caracas (s/f). *Hadices sobre las modales de la recitación Coránica*. Disponible en: <http://www.mezquitadecaracas.com/informaciones/hadices/recitacion.html>

Ogunnaike, O. (2017). *The Silent Theology of Islamic Art. Renovatio*. Disponible en: <https://renovatio.zaytuna.edu/article/the-silent-theology-of-islamic-art>

Quran (2016). *The noble Quran*. Disponible en: <https://quran.com>

Ritchin, F. (2010). *Después de la fotografía*. Oaxaca de Juárez: Ediciones VE.

SEMBLANZAS

COORDINADORA

Celia Guadalupe Morales González

Doctorado en Artes por la Universidad de Guanajuato; Doctorado en Educación (posgrado Internacional); Maestría en Comunicación y Tecnología Educativa (ILCE); Especialidad en Publicidad Creativa por la UAEM; Licenciatura en Diseño Gráfico por la Universidad de las Américas Puebla (UDLAP). Profesora Investigadora de Tiempo Completo de la Facultad de Artes de la UAEM; participación en proyectos de investigación con registro UAEM y PRODEP; integrante del núcleo básico y docente de la Maestría en Estudios Visuales y el Doctorado en Crítica de la Cultura y Creación artística. Líneas de investigación: pensamiento en la imagen y mediaciones sociales. Estancias académicas nacionales e internacionales; coordinadora de redes de investigación de la Facultad de Artes; integrante de la Red de Estudios Visuales Investigación y Producción (REVIP), de la Red de Colaboración Académica en Estudios Visuales y de la Red de Diseño para el Desarrollo Social. Integrante del Cuerpo Académico Episteme y Visualidad Contemporánea, reconocimiento al perfil PRODEP, e integrante del Sistema Nacional de Investigadores SNI, nivel I.

AUTORES

Nelly Lomelí Torres

Tiene estudios en Psicología y una Especialización en Intervención Clínica en Niños y Adolescentes en la UNAM. Como parte de su preparación estuvo en el área de Terapia Ocupacional y Rehabilitación de pacientes internos en el Instituto Nacional de Psiquiatría Ramón de la Fuente Muñiz (INPRF), así como en el Centro de Servicios Psicológicos “Dr. Guillermo Dávila” de la UNAM, desempeñándose en el área clínica en asociaciones y de forma independiente. Ha impartido cursos y talleres de psicología en el ámbito privado. Su interés en la imagen, el arte y los estudios transdisciplinarios la llevan a estudiar la Maestría en Estudios Visuales en la UAEMéx en la que vincula psicoanálisis, física teórica y el imaginario social. Dentro de sus actividades alternas se ha dedicado a emprender en negocios que fomentan una relación armoniosa con la Tierra, a la práctica de yoga y el jogging.

Jesús Edgar Enríquez Mayoral

Licenciado en Literatura Iberoamericana y Filosofía por la Universidad del Claustro de Sor Juana, estudios paralelos de los idiomas inglés y francés, al igual que algunos diplomados sobre ética (2018) y corrección de estilo (2017-2018) cursados en la UCSJ, ha participado en publicaciones para ámbitos universitarios como *Los cantos del cuerpo* y *Un rey en su aposento*; igualmente, formó parte del equipo de edición del texto *Resúmenes e Índices Prolija Memoria. Estudios de cultura virreinal, 2004-2011*. Su trabajo académico forma parte de encuentros y conferencias en universidades nacionales y extranjeras. Algunas de sus inquietudes filosóficas son la configuración de la realidad y las disposiciones del sujeto frente a ella, por lo que entrelaza temas diversos como ética, política, cultura, historia y psicoanálisis; por otro lado, desde el ámbito artístico sus intereses están en la crítica y lo teórico en aspectos como la ficción y la representación.

Cecilia Valentina Quiroz Ramírez

Licenciada en Arte Digital por la Universidad Autónoma del Estado de México. Ha participado en exposiciones en las que destacan la 7ma Bienal Internacional de Arte Visual Universitario (2018), *Au-Comp comparecencias ausentes* (2017) y *Diálogos de investigación y producción en el arte* (2016). Ha participado con ponencias en el 1° y 2° Coloquio Nacional de Estudiantes en Arte de la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo (2016-2017). El texto académico *¿Hacemos match o qué?* se encuentra publicado en el boletín científico Magotzi de la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo; participó en el proyecto *Violencia en la imagen* de la Red Latinoamericana de Estudios Sociales de la Imagen (2020). Fue integrante del H. Consejo de Gobierno de la Facultad de Artes. Su trabajo de investigación se enfoca en fenómenos de la cultura digital, producción y consumo de imágenes fotográficas digitales para la creación de relaciones intersubjetivas en la red.

Enrique Romero Cruz

Licenciado en sociología por la UAM-X; estudió Literatura Dramática y Teatro en la Facultad de Filosofía de la UNAM; fue becario de la Fundación para las Letras Mexicanas en la generación 2014-2015; participó en diplomado de dramaturgia en EL CASA en Etlá, Oaxaca, coordinado por Ximena Escalante. Escribe y produce bajo el pseudónimo “heini hölsenbaud”, algunas de sus obras se han presentado en el Festival Internacional de Teatro Universitario FITU-UNAM: *Sísifo* y *Evangelio Juvenil*, siendo esta última finalista en el 2018. Hay un texto publicado en la revista *Acotaciones* de la Resad en el número dedicado al teatro mexicano actual del 2017. Una traducción publicada en la revista *La Barraca* del CUT. Otras obras como la *Fierrecilla de Padua* o *La fiesta* se han presentado en la ENAT y el Milagro. Ha dirigido y participado en performances. Actualmente investiga la relación de la escritura con la escena expandida, de igual manera colabora con la compañía Onirismos AC, bajo la dirección de Adrián Asdrúbal Galindo.

Dayanira Fernanda Reyes Hernández

Licenciada en Psicología por el Instituto Universitario del Estado de México; cofundadora del Centro Psicoanalítico Cardo en Toluca. Actualmente es miembro del Colegio de Psicoanálisis del Estado de México Aléthia A.C.; ha participado en coloquios en distintas universidades a nivel nacional, su investigación se centra en los imaginarios y el cuerpo.

Rosalba Ceballos Bello

Licenciada en Artes Plásticas por la Universidad Autónoma del Estado de México y Licenciada en Pedagogía por el Instituto de Estudios Superiores, su trabajo está basado en la investigación humanística, así como de la pedagogía. Labora como docente en el sistema SEP a nivel secundaria, en el área del arte o la educación en general; cuenta con un diplomado en deporte, mismo que se enfoca en el estudio y análisis de la corporalidad, investigación que ha llevado desde la licenciatura hasta la época actual, y que le ha permitido ampliar el conocimiento sobre el cuerpo y la imagen dentro de contextos sociales determinados.

Mary Carmen Zepeda Moreno

Licenciada en Diseño Gráfico egresada de la Facultad de Arquitectura y Diseño, de la UAEMex; ha trabajado en instituciones públicas e iniciativa privada en áreas relacionadas con imagen y comunicación social, ejecutando campañas institucionales que involucran la conceptualización, el diseño, la coordinación y la realización de materiales. Colabora en el diseño editorial de publicaciones institucionales como diseñadora e ilustradora, así como en áreas especializadas de pre prensa y producción; se desarrolla como profesionista independiente ejecutando proyectos de identidad de marca e interiorismo, llevando el diseño a una experiencia integral que involucra la sensación de los espacios; su trabajo plástico se relaciona con la producción de gráfica tradicional y dibujo; su investigación aborda el fenómeno de la visualidad en las redes

sociales y cómo al descontextualizarla del entorno digital y pasarla a un lenguaje plástico, esta se puede convertir en un detonante de memoria, para lo cual recurre a la plástica, como encuentro con el objeto, y a su bagaje como profesional del diseño.

Emmanuel López Flores

Licenciado en Artes Plásticas por la Universidad Autónoma del Estado de México. Actualmente se encuentra laborando en la Dirección de Desarrollo e Investigación Cultural de la UAEMéx como asistente en el Departamento de Divulgación de la Ciencia; colaboró en la realización de la escultura de gran formato “Humanismo que transforma” en el taller *Fernando Cano* del 5 de septiembre al 21 de noviembre de 2016. Ha participado en diversos foros y coloquios de entre los cuales destacan el XXII Coloquio de Maestría en Estudios Visuales 2019, llevado a cabo en el CILC, C.U. UAEMéx, 26 y 27 de noviembre de 2019. El Foro sobre “Cultura y la Política Pública. Zona Metropolitana Valle de Toluca”, Salón de presidentes en el Palacio Municipal de Toluca, 18 de mayo de 2017.

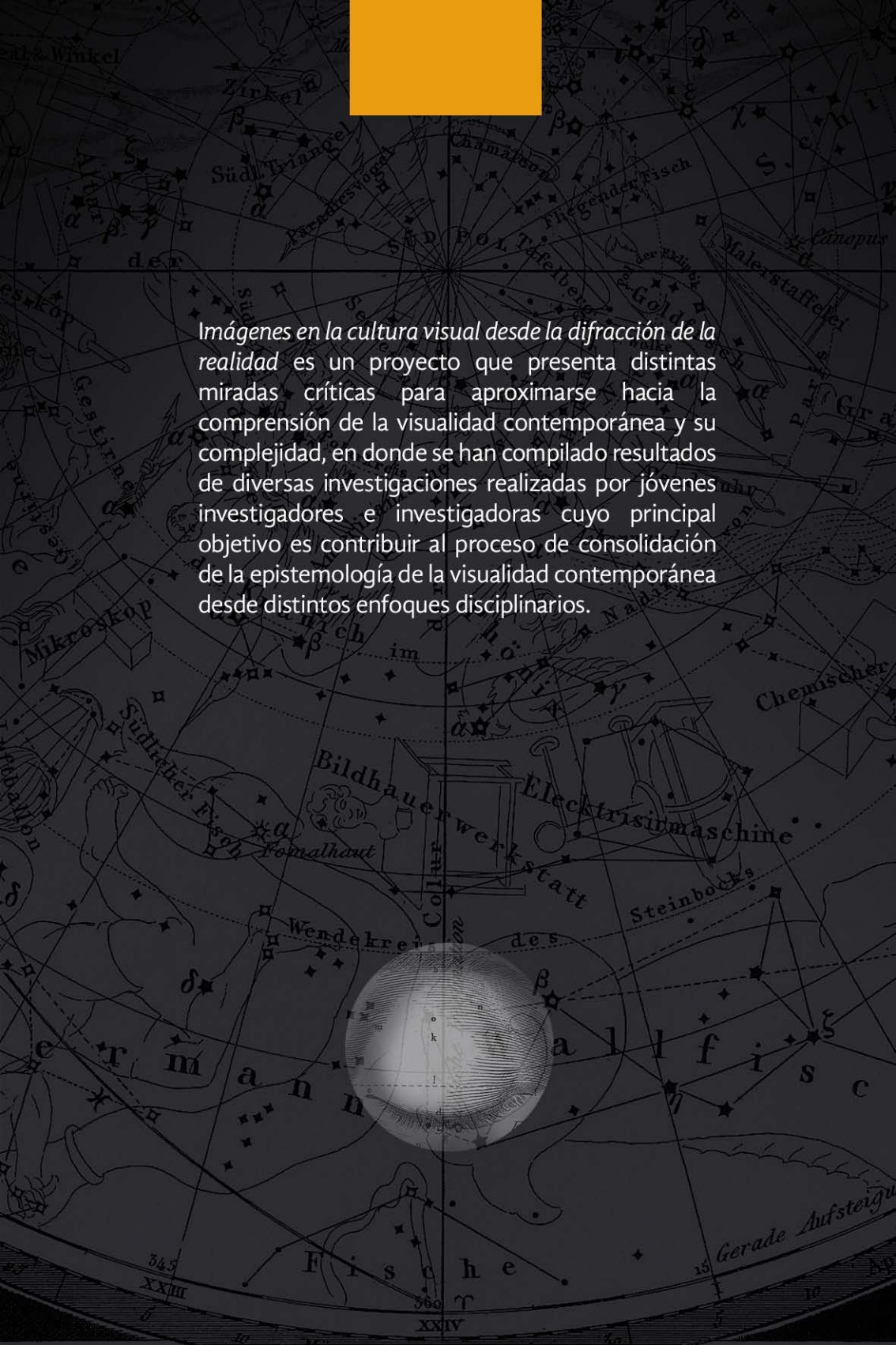
Mónica Martínez Pérez

Licenciada en Artes Plásticas con especialidad en pintura, por parte de la Escuela de Bellas Artes de Toluca. Ha participado en diferentes exposiciones colectivas. Su última exposición “De lo sagrado a lo profano” narrativas y procesos del necrocapitalismo, organizada por la sociedad Novomexicana de Estudios Sociales, Filosóficos y Humanísticos (ANEFH, A.C.), y El refugio para Emergencias Visuales en Toluca. Exposiciones individuales: “Auto-reconocimiento” llevada a cabo en la Facultad de Medicina de la UAEMéx. Ha participado como conferencista en el proyecto “Abril, mes de la lectura” y en charlas promovidas por la Feria Internacional del Libro Estado de México (FILEM). Secretaria de Difusión Cultural de la Universidad de la Salud del Estado de México del 2017 al 2019. Actualmente realiza una investigación sobre los imaginarios del territorio en estado de violencia, vinculados al narcotráfico; ha sido seleccionada

para formar parte de la 8ª Bienal Internacional de Arte Visual Universitario.

Israel Primero

Licenciado en Comunicación por parte del Instituto Universitario del Estado de México. Especializándose en *motion graphics*, edición de video y animación 2D; colabora con las empresas más importantes en la industria de los infoproductos en América Latina desarrollando habilidades relacionadas con la educación *online*, procesos de creación y desarrollo de comunidad en entornos digitales, publicidad y difusión de proyectos alternativos; su investigación se relaciona con el estudio de la Teoría de la Imagen, Educación en Contextos Rurales, Arte, Activismo y Movimientos Sociales para gestionar proyectos en contextos transculturales como la Sierra Norte de Oaxaca y los campos de cultivo en Culiacán, Sinaloa, así como apoyo y gestión de proyectos hacia la comunidad LGBTQ+ y demás grupos en situación de vulnerabilidad, en México y en Guatemala.



Imágenes en la cultura visual desde la difracción de la realidad es un proyecto que presenta distintas miradas críticas para aproximarse hacia la comprensión de la visualidad contemporánea y su complejidad, en donde se han compilado resultados de diversas investigaciones realizadas por jóvenes investigadores e investigadoras cuyo principal objetivo es contribuir al proceso de consolidación de la epistemología de la visualidad contemporánea desde distintos enfoques disciplinarios.