

**SELFY Y LIBRO DE ARTISTA:
UNA ESTRATEGIA DE CONTENCIÓN
DE MEMORIA**

MARY CARMEN ZEPEDA MORENO

La publicación de este material se financió con recursos de
la beca para estudios de Posgrado
CONACYT 2019 -2021



Disclaimer

El presente proyecto ha sido realizado por la autora con apoyos del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT), la Universidad Autónoma del Estado de México (UAEMéx) y la Maestría en Estudios Visuales de la Facultad de Artes, bajo el esquema del Programa Nacional de Posgrados de Calidad (PNPC). El contenido del presente texto tiene únicamente fines académicos y las perspectivas presentadas en el mismo son responsabilidad de la autora; no reflejan necesariamente las opiniones del CONACYT, UAEMéx , la Facultad de Artes, ni la Maestría en Estudios Visuales.

Los contenidos presentados son propiedad de la autora y los autores citados y utilizados como fuente de consulta; de haber incurrido en omisiones de autores, fuentes de consulta o materiales en la presente edición, no fue realizada con dolo y se dará crédito y mención correspondiente.



**Universidad Autónoma del Estado de México
Facultad de Artes**

Maestría en Estudios Visuales

Selfy y libro de artista: una estrategia de contención de memoria

Trabajo Terminal de Grado que para obtener el grado de
Maestra en Estudios Visuales

Presenta

Mary Carmen Zepeda Moreno

Línea de investigación y generación del conocimiento:
Producción Visual Aplicada

Directora

Dra. en A. Celia Guadalupe Morales González

Co Director

Dr. en A. Janitzio Alatraste Tobilla

Tutores

Dr. en CC y CA Alejandro Santiago García Carranco

Mtra. en E.V. Cinthia Sánchez Ramos

Tutora Externa

Mtra. en A.V. Kena Virginia Kitchengs Gómez

Toluca, México, septiembre de 2021.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	9
CAPÍTULO 1. EN LAS REDES DE LAS REDES	15
1. EL DISPOSITIVO MÓVIL Y LAS PANTALLAS QUE LE PRECEDEN	18
2. UNA APROXIMACIÓN A LAS REDES SOCIALES	30
3. PUBLICACIONES DIGITALES Y OTRAS IMÁGENES EFÍMERAS	50
CAPÍTULO 2. EL SUJETO Y SU REPRESENTACIÓN	61
1. SELFI, HERRAMIENTA DE DISEÑO DE IDENTIDADES.....	65
2. LA MIRADA DEL OTRO.....	69
3. RETRATOS Y AUTORRETRATOS, EL HOMBRE Y SU REPRESENTACIÓN.....	72
CAPÍTULO 3. EL ARTEFACTO COMO RECIPIENTE DE MEMORIA	81
1. ARTEFACTO, IMAGEN Y EVOCACIÓN.....	83
1.1. SOCIEDAD Y MEMORIA.....	89
1.2. FORMAS DE OLVIDO.....	91
1.3. EL RITUAL Y SU FUNCIÓN SOCIAL.....	95

2. LIBRO, ESCRITURA Y HUELLA.....	98
2.1. EL LIBRO.....	100
2.2. LA ESCRITURA Y EL LIBRO.....	101
2.3. LA HUELLA.....	103
3. EL LIBRO DE ARTISTA.....	105
3.1. PRODUCCIÓN DEL PROYECTO GRÁFICO.....	110
3.2. IMÁGENES DE LA PRODUCCIÓN.....	125
· SELFIS.....	127
· PLACAS.....	127
· FOTOGRAFÍAS DE LA PRODUCCIÓN.....	131
· EL ARTEFACTO LIBRO DE ARTISTA.....	133
· LIBRO DE ARTISTA [FACSIMIL].....	137
CONCLUSIONES.....	159
REFERENCIAS.....	167

INTRODUCCIÓN

La inspiración inicial para desarrollar este trabajo de investigación fue la lectura de dos obras fundamentales de Gérard Wajcman, la primera es *El objeto del siglo*, en la que, además de un meticuloso análisis sobre los conceptos de las piezas que cambiaron el rumbo de la historia del arte en el siglo xx, pone el foco de atención en lo que no está, en lo invisible, en lo no verbalizado, en lo cubierto por el manto del olvido que termina por desvanecer la existencia de lo que arropa. Para Wajcman (1998), “el siglo inventó la Ausencia como un objeto”. La segunda obra que me abrió la puerta a la noción de la visualidad contemporánea fue *El ojo absoluto* por la agudeza de sus reflexiones acerca de la compulsión actual de mirarlo todo, se trata de una mirada que despelleja y disecciona hasta borrar el límite entre lo posible y lo invisible; de igual forma, habla sobre la hipervigilancia normalizada a través de las cámaras en lugares públicos e incluso de la privacidad en los dispositivos móviles personales. Estas vertientes del pensamiento que involucran al objeto y a la mirada me parecían dos caras de la moneda de la realidad actual: por una parte, la búsqueda de un objeto representativo para definir al siglo xx me remitía la necesidad de un objeto material para recargar al pensamiento y atesorar la memoria; y en la otra cara de la moneda, el cúmulo descomunal de imágenes generadas por la hipervigilancia que se hacen imposibles de gestionar por el ojo humano, ya que para acceder a ellas se requiere de un intermediario tecnológico, lo que nos sitúa en una paradoja: se poseen tantas imágenes hechas para no ser vistas y, sin embargo, son un testimonio detallado de la sociedad contemporánea.

Teniendo como referencia a la obra de Wajcman, la argumentación de esta investigación parte del supuesto de que las redes sociales han tomado un lugar en el resguardo de la memoria tanto individual como colectiva, puesto que la vasta oferta de plataformas digitales, dispuestas para el intercambio entre los sujetos, ha impactado en los hábitos de consumo, en la gestión de las relaciones interpersonales, en los modos de informarse, e incluso, en la forma de acercarse al conocimiento.

En el planteamiento de esta investigación confluyen dos aspectos a resaltar, por una parte, el ámbito de las tecnologías de la información y la comunicación que potencian un intercambio inmediato de impresiones en el mundo del Internet que está gobernado por la velocidad y por un imaginario cosmopolita; y el segundo aspecto es el ámbito afectivo del sujeto que lo ancla con su comunidad, su cultura, sus necesidades y con la memoria. La intención de enunciar ambos aspectos es tratar de marcar una frontera –donde no la hay– en un intento por comprender que estamos inmersos en un campo de realidad entretejida por una cotidianidad en la que el sujeto respira, se despierta, come, trabaja y duerme, al mismo tiempo, está pendiente del correlato en las redes sociales y de las interacciones que se desprenden cada vez que el sujeto publica, comenta o reacciona en el mundo digital.

La ruta de la investigación me condujo al abordaje del fenómeno de la selfi como parte esencial de la narrativa en redes sociales. De entre la amplísima oferta de consumo visual en el mundo digital, esta forma de autorretrato es una exploración que el sujeto hace de sí mismo para mostrarse, lo que le permite –al lanzar su imagen a las fauces del escrutinio de las redes–, aunque sea por un instante, ser dueño absoluto de cómo se muestra, lo cual implica una aceptación de sí mismo lo suficientemente fuerte como para compartirla con los demás.

Redes sociales y selfis van de la mano con los dispositivos móviles, pues son estos artefactos los que han potenciado la documentación de la vida cotidiana, así como la conexión e interacción permanente entre las comunidades digitales. Por esta razón, el primer capítulo inicia con el abordaje de la pantalla digital y su derivación en el *smartphone*, artefacto de carácter individual, personal e intransferible que condensa gran parte de las actividades del día a día y que ha permitido al sujeto procesos que antes requerían de equipo y especialistas como la fotografía, la edición de video, el diseño, la publicación de información, la navegación con GPS, etc., sin mencionar el sinfín de aplicaciones que se van sumando con la intención de facilitar procesos, entretener, informar y acompañar cada actividad humana. El teléfono móvil es un icono de nuestros tiempos, es la ventana a otras realidades y, a su vez, el escaparate para ser mirados.

En el primer capítulo también se reflexiona sobre la manera en que las redes sociales son determinantes en la sociedad contemporánea pues van marcando pautas de conducta, de aceptación, cancelación o tendencias, lo cual, de forma intuitiva, lleva al sujeto a construir y modelar una existencia que esté de acuerdo con lo que se espera de él; como parte de una comunidad, esto es un proceso natural que, sin embargo, se ve potenciado al exhibirlo en la esfera del Internet. Los autores con los que me aproximé a las redes sociales son Paula Sibilia, Geert Lovink, Juan Martín Prada y Byung-Chul Han, entre otros, ya que, con su visión crítica, permitieron que me separara un poco del fenómeno para mirar otras aristas. La omnipresencia de la pantalla digital de los dispositivos móviles, en combinación con la imagen como discurso que se genera en redes sociales, me llevó a focalizar los conceptos de la «imagen pobre» de Hito Steyerl y la «postfotografía» de Joan Fontcuberta como señales inequívocas de la transformación que ha sufrido la imagen fotográfica a partir de los modos de comunicación propuestos por el mundo digital. Se hace hincapié en dicha transformación porque la orientación

que llevan estas reflexiones apunta directamente a la selfi como imagen icónica de los tiempos que corren, en los que la presencia es virtual, los lazos afectivos se entienden con emoticones y nos narramos a través de imágenes en Internet.

Para abordar el capítulo dos, cuyo tema es la selfi, se hace una retrospectiva en torno a las formas en que se ha representado al sujeto a lo largo de la historia, tomando en consideración que su individualidad es un concepto reciente y que durante siglos la representación fue privilegio de pocos. Sin embargo, a partir de los dispositivos móviles con cámara integrada, el sujeto se ha convertido en el administrador de su imagen y de la narrativa que construye en las redes, es por ello que en este apartado también se indaga en la mirada del otro a partir del concepto de la otredad de Emmanuel Levinas y del misterio que envuelve al rostro; otros autores a los que me acerco para la exposición de este capítulo son Darian Leader, Hans Belting y Boris Groys. Se plantea el tema de la selfi a partir de sus cualidades como constructora de realidad, también se enlaza el carácter melancólico de la ausencia que retrata al representar momentos perfectos que ya no lo son más, es el noema de “*esto-ha-sido*” que menciona Roland Barthes y la melancolía que se desprende del saberse desaparecido. Esta idea, de forma inevitable, me conecta con la premisa de la ausencia como objeto del siglo de Wajcman, porque se observa a la selfi como un eco de lo que ya no está. En esta fuga de la imagen no existe la intención deliberada de olvidar o borrar, sino una saturación de información cuya consecuencia es, paradójicamente, la desinformación.

Esta forma de olvido contemporáneo, a partir de la saturación y de la velocidad que impone el ritmo del Internet, es el motivo del tercer capítulo de la investigación, titulado “El artefacto como recipiente de memoria”, está dividido en tres apartados que, a su vez, se refieren a los tres conceptos que funcionan como columna vertebral de la producción gráfica, éstos son, a grandes rasgos: artefacto, escritura y libro de

artista. Propongo el primer concepto porque los artefactos son objetos enlazados con la memoria y en ella, ya sea de forma colectiva o individual, se cimienta la sociedad. Los artefactos están cargados de la reminiscencia de nuestras historias personales, el contacto con ellos trae a la mente un recuerdo cuando la memoria falla y es por esta razón que la producción, propuesta como reflexión de los planteamientos de la investigación, es la creación de un artefacto que sea recipiente de memoria. No se trata de cualquier objeto, se trata de un libro de artista cuya suerte de huellas y marcas es en sí misma la escritura; es por ello que parto del concepto de huella planteado por Jacques Derrida en *De la gramatología*: se considera a la huella un tipo de escritura que no está determinada por el signo lingüístico sino por su relación con el acontecimiento que le da origen. En este apartado también se hace mención de la importancia del libro para nuestra cultura y su trascendencia como objeto de divulgación del conocimiento, ya que se enlaza de manera directa con la escritura, con ser un objeto de preservación de la memoria y con su cualidad de artefacto.

Lo anterior se expone para dar paso al planteamiento central de este último capítulo: ese objeto de límites difusos y contenido escurridizo al que llamamos libro de artista. Lejos de dar una definición cerrada, nos aproximamos a sus cualidades de forma tangencial, para lo cual retomo, en primer lugar, *El espacio literario* de Maurice Blanchot, él habla de ese lugar en el que surge la obra literaria, y de la soledad que envuelve al trabajo del artista para que algo surja; aparentemente sus reflexiones están planteadas en torno a la literatura, sin embargo, tienen implicación directa con la creación en el arte, es por ello que la pertinencia de tomar las ideas de Blanchot radica en la forma en la que el espacio del libro se hila con el espacio del arte, lo que me permite unir ambos mundos en un objeto híbrido al que reconozco como libro de artista. Lejos de acotar una definición, las palabras de Blanchot me ayudan a nombrar el espacio de creación que surge en esta pieza. Por otro lado, tomo como hilo conductor de lo que es el libro

de artista la propuesta que Ulises Carrión expone en su manifiesto *El nuevo arte de hacer libros*, a partir de sus proposiciones retomo y resalto la trascendencia del libro de artista como acontecimiento y materia de pensamiento. La parte final del tercer capítulo está dedicada al desarrollo de la producción del proyecto gráfico, aquí se entretajan los conceptos abordados a lo largo de la investigación como sustento teórico de la pieza con la cual concluyo este trabajo de grado de la Maestría en Estudios Visuales.

¿Por qué me interesó investigar esto? Porque la memoria colectiva e individual son la piedra angular de la sociedad y, sin embargo, ante la volatilidad de la información así como la obsolescencia programada de los dispositivos, ésta ha adoptado una postura de indiferencia ante sus propios recuerdos; hay una voracidad por mirar hacia delante y es en ese exceso de presente que el olvido devora por igual todo lo que pasa frente a nuestros ojos a través de las pantallas, lo que me llevó a preguntar: ¿es pertinente la creación de estrategias personales para gestionar la relación de nuestra memoria con la volatilidad de las redes sociales? Para dar respuesta a esta interrogante se desenvuelve el entramado teórico que da cuerpo al presente trabajo.

Mientras escribo estas líneas, el mundo de las redes digitales no se detiene. Las notificaciones de mis aplicaciones van y vienen recordándome que estas plataformas de comunicación llegaron para quedarse y seguirán cambiando de piel. Frente a este fenómeno, los Estudios Visuales han sido el ancla para que la mirada no quede a la deriva dentro de la marea de imágenes; su multidisciplinariedad ha sido la herramienta para construir los planteamientos teóricos que se presentan a continuación y que espero se sumen al conocimiento en torno a los temas que involucran a la visualidad contemporánea.

CAPÍTULO 1

EN LAS REDES
DE LAS REDES



Pertenezco a una generación que vivió de primera mano la implementación de las “ex nuevas tecnologías” de la comunicación. Conectarse a Internet tenía un sonido particular, hipnótico y fascinante, era la antesala para abrir el correo electrónico y, si todo iba bien, navegar en alguna página web; luego llegaron las redes sociales a darle un vuelco a la forma de comunicarnos, todo estaba por escribirse, se trataba de prueba y error. Las redes pertenecían únicamente al ámbito del entretenimiento, ya que aún no se convertían en herramientas extendidas del trabajo y la educación como sucede hoy en día, pues se impregnan en cada ámbito de la vida cotidiana y quedarse fuera de este sistema se paga con un alto costo de exclusión. Para iniciar el abordaje, he tomado como punto de partida la presencia de las pantallas contemporáneas, particularmente la individual e intransferible de los dispositivos móviles, ya que ésta ha potenciado la conexión a Internet como condición indispensable para establecer la comunicación. El fenómeno de las redes sociales se contempla desde su albor hasta su transformación en lo que conocemos hoy; de igual manera, se reflexiona sobre cómo éstas han modelado la ontología de la imagen digital, tomando en cuenta que hoy todos somos consumidores y generadores de contenidos y, ante ello, la visualidad se nos desborda.

1. EL DISPOSITIVO MÓVIL Y LAS PANTALLAS QUE LE PRECEDEN

Existimos migrando de pantalla en pantalla, somos nómadas de la visión. La segunda mitad del siglo xx se vivió con la televisión como protagonista y principal proveedora de contenidos culturales, se convirtió en un integrante más de la familia y, como tal, colaboró con la educación de generaciones. El contenido estándar requerido para funcionar en sociedad fue provisto por el monopolio de los medios de comunicación, centrando su fuerza en las cadenas televisivas, por lo que la televisión adquirió el estatus de metamedio, ya que no solamente nos presentaba lo que había que conocer del mundo, sino también nuestra percepción de las maneras de conocerlo (Postman, 2001, p. 83). La mezcla de una narrativa con imágenes le provee a los contenidos un halo de veracidad incuestionable: sin importar el sesgo se asume como real, lo que nos lleva a una premisa popular que dicta, “si salió en televisión debe ser cierto”, esto nos coloca en una mansedumbre ante la información, no se cuestiona lo que se ve. El poder de esta pantalla radica en cómo se ha compenetrado íntimamente en la vida del ser humano. Es una voz de fondo, tanto en los hogares como en los espacios públicos, que emite contenidos incuestionables de una forma vertical y en un flujo inconexo sin principio ni fin, pero que tiene cabida en todos los grupos humanos:

No hay audiencia tan joven como para que se la excluya de la televisión. No hay pobreza tan abyecta como para que se vea privada de la televisión. No hay educación tan elevada que no pueda ser modificada por la televisión. Y lo más importante de todo, no hay temas de interés público —la política, las noticias, la educación, la religión, la ciencia o los deportes— que no lleguen a la televisión. Lo que significa que toda la comprensión pública de estos temas está influida por ella (Postman, 2001, p. 82).

Sin embargo, a inicios del siglo XXI, la televisión perdió relevancia como primera fuente de información y entretenimiento, a pesar de que su pantalla ha crecido exponencialmente y es capaz de revelar detalles a la visión que solían ser inaccesibles para el ojo humano, ya no es el eje principal. Hoy por hoy, es la pantalla del *smartphone* la que ocupa el centro de nuestras vidas. Sin embargo, la relevancia al referirme en primer término a la televisión radica en que ésta nos ha educado por medio de los medios audiovisuales, nos ha condicionado para creer que todo lo que aparece en una pantalla es público, cierto y, ante todo, parte de un espectáculo.

Antes de mudarnos a la pantalla de los dispositivos móviles, pasamos mucho tiempo entrenándonos con las pantallas de las computadoras. Israel Márquez nos dice que la computadora, con sus ventanas simultáneas, es una metáfora del yo fragmentado y múltiple, lo que hace que “el sujeto se convierta en alguien diferente según la ventana en la que se encuentre, interpretando múltiples papeles al mismo tiempo” (Márquez, 2015, p. 181). La fragmentación es una condición del ser humano contemporáneo en la que todos los aspectos de la vida se mezclan de forma indisoluble, así tenemos nuestra intimidad y privacidad compartiendo espacio con lo laboral y lo público en muchas ventanas que revelan diferentes aspectos del individuo.

Las computadoras trabajan bajo una lógica distinta a la de los móviles pues, sin necesidad de una conexión a Internet y a través del *software* instalado en los equipos, se realizan tareas que se guardan como documentos, lo que permite hacer un resguardo de archivos cuyo criterio es poseer la información, saberla nuestra y saber que estará disponible siempre que la necesitemos. La enorme capacidad de guardar datos y procesarlos a gran velocidad ha provocado que, en el imaginario popular, este proceso sea confundido con inteligencia y así se le atribuyan a los ordenadores características

que son propias del cerebro humano, lo que ha orillado a un cambio de paradigma en el que la información equivale a inteligencia, desestimando con ello a la creatividad o a la imaginación, que son cualidades inseparables del ser humano, como Roszak señala en su libro *El culto a la información* (2005). Antes de que el acceso a Internet fuera tan generalizado, el uso de las computadoras dependía del *software* que se tuviera instalado y el intercambio de archivos se hacía principalmente mediante unidades de almacenamiento capaces de leer y escribir datos de forma óptica, magnética o electrónica, como el disco Floppy, el Zip drive, CD-Room, DVD, Blue Ray, Pen drive y las tarjetas de memoria que, sin embargo, requieren de un dispositivo físico especial para su lectura, lo que los hace vulnerables ante la obsolescencia programada, con ello, la promesa de permanencia queda sumamente comprometida. Aún se utilizan estos métodos de almacenamiento e intercambio de información, pero ya son parte de otra era, se han rezagado ante nuevas opciones de intercambio cuya cualidad es lo inmediato. Vivimos una época de conectividad opuesta a la acumulación.

Los dispositivos móviles son ligeros. Son una ventana a muchos mundos que no requieren de llevar a cuestas una masa de megas de acopio; los archivos ya no ocupan la memoria del dispositivo puesto que, con una conexión Wifi, se tiene acceso a “la nube”, un sistema de gestión de información al que se accede de forma remota a través de Internet y en el cual podemos utilizar un *software*, administrar información y sincronizarla a través de la Web. Pero la nube incorpórea, etérea y ligera que habita en el imaginario dista mucho de la real, se trata de una concentración de servidores resguardados por seguridad militarizada que contiene todos nuestros datos personales. Esta accesibilidad, inmediatez y ligereza frente a la información nos va desprendiendo poco a poco de la idea de poseer ciertos objetos: la música, las películas y los libros ya no necesitan de un cuerpo puesto que ahora están disponibles en los

servicios de *Streaming*, cuyo consumo se hace directamente en línea, sin necesidad de realizar descargas; virtualmente, los dispositivos móviles tienen acceso a ese universo de información.

El autor Peter Sloterdijk menciona que nuestra relación con el mundo está marcada por la pérdida de las distancias, no hay forma de dar un paso atrás y mirar contemplativamente el entramado de datos y los flujos de información del mundo contemporáneo porque nos encontramos sumergidos en el vórtice (Sloterdijk, 2010, p. 142); no hay forma de tener una perspectiva que nos aleje del objeto porque estamos dentro de él, los dispositivos móviles son el punto en el que se funden todos los medios, a través de ellos nos vinculamos y hacemos real la tesis de Sloterdijk en la que menciona que “Toda la historia de los medios es la historia de las telepatías, (...) son los cerebros los medios primordiales para la reproducción y transmisión de estados e ideas de otros cerebros” (Sloterdijk, 2010, p. 148). En la sociedad contemporánea, de forma sistemática, existe ansiedad por compartir el pensamiento, por abrirse, por exponerse, por vincularse con los demás, y los dispositivos móviles son la tecnología que ha potenciado este intercambio porque, además de contener a los demás medios, su alcance es expansivo.

Cuando Sloterdijk habla de telepatías nos remite a la reflexión sobre las diversas formas que han adoptado las ideas para trasladarse y permear en los individuos. Antes de las telecomunicaciones, las ideas eran portadas por un ser humano y dependían del tiempo y la distancia recorrida por él para llegar a su destino. La invención del telégrafo de Samuel Morse, como primer instrumento tecnológico, abolió el espacio y tendió, literalmente, líneas de comunicación, inaugurando con ello la necesidad de comunicar sólo porque existía la posibilidad. Es muy probable que las ciudades no tuvieran algo que decirse, pero la presencia del medio les obligaba a entablar un intercambio. Tal vez

fue ahí cuando la trivialidad se volvió noticia, cuando el hecho de poseer muchos datos de diferentes lugares daba la sensación de estar informado, de abarcar un espectro mayor de conocimiento. “La irrelevancia, la impotencia y la incoherencia se adueñaron del discurso” (Postman, 2001, p. 70), definiendo así las cualidades que darían forma a la narrativa en los medios de comunicación y, posteriormente, a la comunicación establecida a través de los medios digitales y las redes sociales.

Samuel Morse hizo la primera demostración de su invento en 1844; a más de 170 años de distancia, las telecomunicaciones envuelven al planeta. La posibilidad de comunicarse a cualquier punto del globo terráqueo de forma inmediata desde nuestros dispositivos móviles es una realidad insoslayable, sin embargo, al igual que en 1844, la pregunta es: ¿tenemos algo que decir? Eso no es importante, lo que importa es que podemos. El móvil ha traído consigo cambios en el entorno de los grupos sociales que no se relacionan únicamente con la accesibilidad técnica, sino con los paradigmas de realidad que acarrea su presencia, ya que contienen una lógica propia. Postman afirma que en cada herramienta hay inscrita una tendencia ideológica, una predisposición a construir el mundo de una manera y no de otra, a valorar una cosa más que otra (1992, p. 31), es decir, que la tecnología no es neutral.

En 1973 se hizo la primera llamada desde un teléfono móvil en una calle de Nueva York, el aparato pesaba un kilogramo y era más parecido a un ladrillo que a lo que conocemos ahora (Márquez, 2015, p. 212), tenía integrado un teclado físico, una bocina y una pequeña pantalla. Fue hasta la década de 1980 que se comercializó al público y, a partir de ese momento, la tecnología del móvil no ha hecho más que expandirse, penetrar en todos los ámbitos de las sociedades modernas y transformar la vida y costumbres de las sociedades. Con su aparición, la asignación de un número telefónico ya no le correspondía a un lugar fijo, sino a un individuo en constante movimiento,

transformando con ello la percepción del espacio y colocando al sujeto como prioridad del centro de las comunicaciones.

El pesado ladrillo fue cambiando, reduciendo peso y tamaño a medida que evolucionaba su tecnología; también redujo sus costos de producción y con ello el precio de venta al público, su utilidad para comunicarse a través de la voz dejó de ser prioritaria y dio paso a otras formas de interacción como los mensajes de texto y la mensajería multimedia. El teléfono celular se fue llenando de funciones y posibilidades. En el amanecer del siglo XXI comenzó la tercera generación de celulares, que corresponde a los primeros *smartphones*, cuya trascendencia estriba en que fueron los primeros con conexión a internet, trayendo con ello las videoconferencias y la posibilidad de ver televisión. Se podían realizar funciones básicas que antes sólo eran posibles en las computadoras, como consultar el correo electrónico, descargar y enviar archivos, tomar fotografías; su teclado completo QWERTY, lo hacía un dispositivo muy sofisticado, pero, a diferencia de los teclados virtuales que se usan hoy en día, el teclado físico ocupaba la mitad del cuerpo del aparato (Uriarte, 2020). Hoy los teléfonos inteligentes son todo pantalla, sensibles al tacto y ocupan el centro de nuestras interacciones.

Para Maurizio Ferraris, el teléfono móvil tiene una alianza con el teléfono tradicional y la máquina de escribir (Ferraris, 2007, p. 93). En su libro, *¿Dónde estás? Ontología del teléfono móvil*, menciona que su importancia radica en que es un instrumento de escritura, más para registrar que para comunicar, y la inscripción es una construcción social que da vida a las relaciones humanas. Sin embargo, es a inicios de la primera década del siglo XXI que la cámara fotográfica se incorpora a los móviles, comenzando la era de los mensajes multimedia y de la prevalencia de la imagen fija, o en movimiento, en la comunicación cotidiana. Esta irrupción arrebató terreno a la escritura y lo visual se impone como contenido principal.

El móvil, en su breve espacio físico, posee todo lo referente a las computadoras personales, a la televisión, al cine, la radio, los videojuegos, la música; contiene nuestros afectos, pero también entretenimiento, información, educación, e incluso, nuestro dinero. Para Descartes y Hegel la mano era el instrumento absoluto (Ferraris, 2007, p. 94), ahora, el móvil se disputa ese privilegio, pues se ha convertido en una extensión no sólo de la mano, también de los ojos y la mente; a través de la pantalla táctil, manos y ojos han iniciado una nueva relación: ahora podemos tocar, acariciar, frotar e incluso arañar la pantalla para lograr interactuar (Márquez, 2015, p. 218).

Sin embargo, el móvil no es sólo un teléfono ni una máquina de escribir, es una interfaz del ciberespacio que podemos cargar en el bolsillo, al día de hoy, se ha transformado en una pantalla en su totalidad, el teclado físico ha sido sustituido por uno flotante que se despliega cuando es necesario, dando más espacio para mirar sin estorbos. El predominio de la pantalla también nos habla de un cambio de paradigma respecto al planteamiento de Ferraris, quien ve al móvil como instrumento de escritura, sin embargo, la visualidad es la que prevalece en el actual escenario.

Las pantallas de los dispositivos móviles nos fascinan, el tiempo parece detenerse cuando estamos inmersos en ellas; los desbloqueamos para consultar la hora y olvidamos la razón por la que lo tomamos en primer lugar: otra vez estamos con la cara pegada a la pantalla. Nos perdemos navegando, buscando ansiosos algo nuevo, como si los últimos cinco minutos hubieran sido determinantes para modificar el adictivo contenido que se despliega ante nuestros ojos. Es una carrera frenética sin objetivo de la cual es difícil desprenderse. Los dispositivos están diseñados para que nos perdamos en las imágenes, para crear adicción a través de sus aplicaciones y redes sociales, cuya interacción genera satisfacción inmediata, lo que mantiene al individuo en un estado de alerta ansiosa que resulta difícil de detener. Las pantallas han modificado la forma

en que vemos las imágenes, al igual que la forma en que nos comunicamos, no sólo en un plano digital, sino también en el lenguaje y el pensamiento.

Lejos quedaron los años en que la modernidad era sinónimo de gran tamaño el móvil, como extensión de los sentidos, está diseñado para caber en la palma de la mano y en el bolsillo. Márquez nos dice que esta es la pantalla del “menos es más” que corresponde a la modernidad líquida de la que habla Bauman, es reflejo de una sociedad cambiante, fluida, líquida, transitoria, hiperacelerada, fugaz, etc., una sociedad en la que lo más pequeño, liviano y portátil es lo que denota adelanto y progreso (Márquez, 2015, p. 235).

Es el objeto del hombre ubicuo. Cuando se está ante la pantalla del móvil, ¿dónde se está realmente?, en todo y en nada: en el mensaje de texto, en la notificación, en una publicación, en las fotografías, en las redes sociales, en el GPS. El cuerpo permanece estático, pero la mente se dispersa en muchos focos de atención. Esta interacción con la pantalla del móvil es un reflejo de la forma de estar en el mundo adoptada por la sociedad actual. Cabe señalar el célebre análisis social de *Modernidad líquida* de Zygmunt Bauman, en el que se menciona que la sociedad moderna, en la época del fordismo, se caracterizaba por ser pesada, densa, inmóvil, arraigada, sólida, preocupada por cubrir sus necesidades (Bauman, 2002, p. 129); mientras que en las sociedades consumistas actuales, dichas características se han ido desdibujando, dando paso a la voluntad de satisfacer el deseo, entidad más volátil y efímera que no compete a la índole de la supervivencia, sino a la materialización de aquello que se anhela (Bauman, 2002, p. 166).

En una sociedad en la que el individuo se define a sí mismo por sus posesiones, el teléfono móvil es en un símbolo significativo del deseo; sin embargo, la agenda marcada por la modernidad líquida exige flexibilidad y cambio, por lo que este

codiciado objeto también está en la mira de ser desechado y sustituido. Para Bauman, la sociedad de consumo busca crear una insatisfacción permanente, una sociedad en la que la satisfacción de cada necesidad, deseo o carencia, sólo pueda dar pie a una nueva, cada vez más compulsiva y adictiva. Se persigue el consumo para solucionar problemas, para aliviar el dolor, para mitigar la ansiedad; es un aspecto de la conducta cuya materialización en hábito no sólo está permitida, sino que es activa y vehementemente alentada (Bauman, 2006, p. 109).

A pesar del apego que genera, el móvil es el objeto desechable por definición. Sistemáticamente está diseñado para la vida breve, aunque su funcionamiento sea impecable, la obsolescencia programada en alianza con la insatisfacción, nos llevará a desear siempre aquello que no poseemos. La pantalla es un agente clave de la llamada obsolescencia programada, la cual resulta ser actualmente una de las formas más eficientes de control de masas a través de la tecnología, principalmente digital (Márquez, 2015, p. 238), nos orilla a la sustitución constante de aparatos y equipos en una carrera sin fin. La flexibilidad es la estrategia para adaptarse a un medio inquieto que se reconfigura sin aviso previo, lo que implica estar dispuestos a desechar cosas y relaciones, sin dolor o temor, y tener la habilidad de amoldarnos las veces que sea necesario.

Para el individuo corriente, el móvil se ha convertido en el intermediario con el mundo en un contexto en el que tener redes sociales, estar conectado a Internet y, obviamente, poseer un *smartphone* se han transformado en condiciones de existencia. Una manera de aislarse del mundo es olvidar el móvil, por esto, Ferraris afirma que una de sus paradojas es que conecta a aquellos que están lejos, y a la par, aísla al usuario de aquellas personas con las que comparte el mismo espacio físico.

“El móvil se lo traga todo” (Ferraris, 2007, p. 21), ha rebasado la esfera de la telefonía para convertirse en el objeto capaz de integrar todos los medios y todas las pantallas. El teléfono móvil se erige entonces como el verdadero icono de estos tiempos de nomadismo informativo, lúdico y existencial (Márquez, 2015, p. 235). En su carácter antropofágico ha devorado al resto de los medios, pero también a los sujetos, ya que en este objeto se concentran recursos emocionales, laborales y afectivos que están presentes en las interacciones del día a día. Cederle este poder al *smartphone* no ha sido una decisión consciente ni regulada; el sistema del que somos parte nos dirige para tomar acción en la dirección que marcan las nuevas tendencias, ganando terreno a partir del vínculo dependiente que creamos con este objeto, sin el cual es imposible imaginar la vida contemporánea.

El *smartphone* es la herramienta para contactar con el mundo, nos brinda la seguridad de tener lo necesario al alcance de la mano y nos da la certeza de no estar solos, alguien, tarde o temprano, responderá del otro lado. Así, el móvil logra captar la atención de forma permanente porque se verifica sin cesar la llegada de un e-mail, una notificación, un archivo, un mensaje, un emoticón. Podría llamarse atención pasiva porque se concentra en la recepción de información ya que el individuo únicamente se informa para reaccionar. Sin embargo, la otra cara de la moneda es la generación de contenidos en los que, ya sea a través de fotografía, video o texto, el individuo toma acción y se convierte en emisor: sus mensajes son creados en el propio *smartphone* y su innegable destino es la Web a través de las redes sociales, con lo que se busca atraer la atención de los demás y ya no sólo conformarse con ser espectador.

En la era digital, el *smartphone* es el escaparate. El predominio de lo visual, que ha traído consigo el desarrollo tecnológico de los dispositivos móviles y la facilidad con la que los usuarios consumen y generan imágenes sin ninguna restricción, ha dado

paso a un exceso de archivos visuales circulando por la red, una marea sin jerarquía. La imagen que se visualiza a través de las pantallas sólo existe en el presente, mientras se le mira, y dura el instante que tarda la siguiente en robar nuestra atención; la imagen no es meramente fotográfica, se ha traspasado este límite y lo que se consume, en su mayoría, son híbridos visuales.

La pantalla del móvil es el sitio de tránsito visual cotidiano, las imágenes que se consumen a través de internet no cumplen una función documental o de archivo, están creadas en una urgencia inmediata de dar cuenta del instante. Martín Prada nos dice que la teoría de la imagen digital es, ante todo, una teoría de los momentos de emergencia de la imagen y de los procesos que la hacen posible, procesos que, en parte, también la producen (Prada, 2018, p. 98). Es en esta urgencia en la que el móvil, una vez más, asume el protagonismo. Al encontrarse presente en cada aspecto de la vida, siempre está listo y dispuesto a saltar, disparar y capturar la emergencia en tiempo real, para, de igual forma, lanzarla a través de las redes al ciberespacio, sin tiempo de espera y a toda velocidad.

No se concibe la vida contemporánea sin el *smartphone* en el bolsillo. Ya sea como herramienta o como compañía, su presencia en cada ámbito del individuo lo hace el objeto supremo de consumo de visualidad ya que, al mismo tiempo, es una pantalla para ver y ser visto. Confiamos la mirada a su lente, al punto de otorgarle la veracidad de nuestros propios recuerdos, porque quedaron capturados en la memoria infalible del móvil, más no en la nuestra.

Como mencionaba anteriormente, la tecnología no es neutral, por lo que los dispositivos móviles han generado cambios a nivel individual y colectivo. Sabernos conectados las 24 horas de los 7 días a la semana ha dado otra valoración al tiempo,

hay una sensación de disponibilidad que se acrecienta con los servicios de mensajería instantánea y sus indicadores al estar en línea, lo que nos lleva a la auto exigencia y la ansiedad por cubrir expectativas generalmente autoimpuestas. La gratificación instantánea que ofrecen las interacciones en redes sociales nos ha hecho dependientes de la aprobación y el reconocimiento, lo que puede causar mucha frustración al no obtener lo que se desea, y el alto costo que se paga por ello es, en muchos casos, la depresión, la ansiedad, la dependencia, la inestabilidad emocional, etc. Aparecen nuevos tipos de delitos relacionados con la invasión a la privacidad, el ciberacoso, el robo de datos personales, e incluso, el robo total de identidad, entre muchos otros que seguirán surgiendo. Ni qué decir de la ortografía: en el afán de comunicar a mayor velocidad, las normas se han transformado en sugerencias y los mensajes de texto se han llenado de siglas, anglicismos y emoticones. Alguien pregunta a la RAE si el emoticón se escribe antes o después del signo de puntuación y lo curioso es que la RAE tiene lista una respuesta.

El *smartphone* es un sofisticado objeto tecnológico de uso estrictamente personal, que no se presta, no se comparte y se disfruta a solas. Sin embargo, personalmente, el punto que me parece crítico es, precisamente, la soledad en la que nos sumerge. Tras la hiperconectividad se oculta el aislamiento. Estamos solos con nuestro dispositivo y nuestras notificaciones en un espacio que es íntimo. Sí, compartimos algunas cosas, pero en general el móvil es un mundo absolutamente privado entre el individuo y su pantalla. Pasamos demasiado tiempo pensando en nosotros mismos, atrapados en nuestro filtro burbuja y construyendo una narrativa de nuestra existencia que pueda ser medianamente atractiva en el escaparate de las redes sociales. Ese individualismo que vivimos en nuestro *smartphone* lo replicamos en la realidad del contexto, dando como resultado sociedades de individuos aislados.

Todo cambio tecnológico, a la par del progreso, trae consigo consecuencias que hay que estar dispuestos a encarar en pos de la integración y mejora de las vidas. Por lo que hoy se acepta mansamente que la tecnología digital está diseñada para el control de las masas (Márquez, 2015, p. 238) y la sociedad asume el riesgo siempre y cuando no nos alejen del móvil ya que en él se concentra la adicción y la cura. Nos encontramos inmersos en una sociedad que ha generado esa necesidad de vigilancia, a través de la tecnología queremos verlo y saberlo todo; como menciona Gerard Wajcman: la máquina de ver es la cultura misma, nuestra cultura científica, tecnológica, policial, médica o de espionaje es una cultura popular (Wajcman, 2011, p. 17).

2. UNA APROXIMACIÓN A LAS REDES SOCIALES

En 1929, el escritor húngaro Frigyes Karinthy publicó un relato llamado *Cadenas*, en el que expone la idea de que la comunicación ha hecho al mundo más pequeño, en él reflexiona con un grupo de amigos que la separación entre dos individuos desconocidos requiere de un máximo de cinco eslabones para enlazarse (Karinthy, 2020). Este relato dio paso a la teoría popular de los seis grados de separación entre los individuos, que lejos de ser una leyenda urbana, es objeto de estudios científicos por parte de la Ciencia de las redes, la cual estudia la complejidad de las “estructuras dinámicas, cambiantes, variables, impredecibles y evolutivas de todos los sistemas naturales y artificiales” (Rojas, Rivera y Álvarez, 2010, p. 149), por lo que su campo se encuentra, de igual forma, tanto en la biología como en la informática. Estudia las estructuras de las interacciones, a partir de ello, más que ser “una ciencia de respuestas, se trata de una ciencia de elementos para entender y actuar en entornos de redes” (Rojas, Rivera y Álvarez, 2010, p. 153). Estos complejos entramados se conforman de varios centros, alrededor de

los cuales se agrupan racimos que son como pequeños mundos; algunos elementos de éstos tienen contacto con otros racimos y se vuelven los eslabones que acercan un mundo con otro; es suficiente con un sólo eslabón para que se vaya tendiendo la red, haciendo posible el alcance a cualquier punto de ese vasto universo. Estas teorías aplicadas a las redes sociales son descriptivas en cuanto a cómo se forman, crecen, qué tamaño tienen, pero no son capaces de hablar de sus impactos y de cómo, en el caso de las redes sociales, éstas se integran a las colectividades y qué conflictos producen (Lovink, 2016, p. 25).

Una definición estándar y aséptica de las redes sociales es que son plataformas digitales, de acceso libre y gratuito, cuya función es conectar a las personas de acuerdo a sus intereses, su objetivo es crear comunidades de mutua cooperación que, a partir de la estructura de red, expandan sus contenidos; se trata de espacios abiertos donde se pueden abrir cuentas particulares y comenzar a interactuar con conocidos, amigos, familiares e incluso desconocidos (Editorial Definición MX, 2014). Los criterios abarcan desde los intereses profesionales hasta el entretenimiento, lo que da espacio a que cada individuo encuentre un lugar a su medida en el cual interactuar. El desarrollo tecnológico se ha puesto en gran proporción al servicio de la comunicación, por lo que el sustento de estas redes es el *software* y los soportes tecnológicos, es decir, computadoras y dispositivos móviles (Editorial Definición MX, 2014).

No obstante, estas definiciones no alcanzan a describir la potencia del impacto que tienen las redes sociales, ya que por sus cualidades expansivas son el objeto más acabado de la globalización: unifican pensamientos, opiniones, modas, gustos, conductas e incluso se han convertido en el medio más importante para verter ideología y dar cauce a la agenda de todo tipo de movimientos sociales. A inicios del siglo XXI, el usuario se convirtió en el epicentro de la Web 2.0. que se caracterizó por tres funciones

decisivas: ser fácil de usar, facilitar el intercambio social y, a través de plataformas de libre publicación y producción, la posibilidad de compartir sus propios contenidos en forma de texto, video o imagen (Lovink, 2016, p. 11); las masas ya no se conformarían con recibir información, ahora estaban listas para intercambiar puntos de vista, para compartir imágenes, declinar o aceptar lo que ofrecen los medios tradicionales, o bien, generar sus propios contenidos. El consumidor ha dejado de ser pasivo para adoptar el rol del llamado «prosumidor» (que produce y consume), cuya voz tiene una incidencia y puede lograr resonancia dentro de la comunidad. Sería arriesgado decir que fue la madurez la que dio paso a esas interacciones, lo que sí podemos observar es que el acceso a dispositivos tecnológicos, capaces de conexiones más robustas y estables en la red, abrieron el ciberespacio para la mayoría de la población. Hace pocas décadas este medio de comunicación pertenecía al campo de la fantasía y ciencia ficción, algunas caricaturas, películas y programas de televisión mostraban *gadgets* para interactuar de forma inalámbrica a distancias inimaginables, por lo que nos acostumbramos indirectamente a su existencia, cuando de repente salieron de la ficción para ocupar nuestras manos, trastocaron la comunicación que conocíamos y sus cualidades únicas nos exigían nuevos modos de ser.

Los diarios tradicionales han cambiado el papel y las rotativas por sitios web, ya no tienen cierre de edición y sus notas no pasan por una corrección de estilo seria que corrobore la veracidad de lo que se afirma, lo que provoca una saturación sin principio ni fin en la que la información sólo se recicla de un medio a otro para perderse en el olvido a la llegada de la siguiente nota. Los noticiarios recurren a Twitter para dar información en tiempo real, sin embargo, al ser transmitidos desde un estudio de televisión con un informador al frente, dan la sensación de estar desfasados, de que lo que estamos a punto de ver ya se hizo viejo. Los medios a los que estamos acostumbrados son la

televisión, la radio y la prensa, y éstos se han convertido en un eco de lo que sucede en Internet, hay programas enteros dedicados a hacer crítica y análisis de los videos virales y demás intrascendencias que suceden en las redes, se crean noticias donde nada existe. Los medios tradicionales continúan cumpliendo su misión de informar, sólo que ahora se ajustan a la agenda de las redes y crean correlatos que adelgazan cada vez más el borde entre la vida *on line* y *off line*.

Los medios de comunicación se han dejado llevar por la velocidad de las redes, se sacrifica la credibilidad por la urgencia de publicar notas para estar siempre visibles y no extraviarse en el alud informativo, por ello, ha dejado de ser prioridad corroborar sus dichos, confirmar las fuentes, dar seguimiento a la noticia, es una carrera por obtener más vistas, más clics, más publicidad y el precio lo pagan las audiencias con desinformación y amarillismo, porque los diarios ya no trabajan para informar al ciudadano, trabajan para mantener la plataforma en movimiento. Es una producción de notas a destajo que ya no requiere de periodismo ni de investigación.

La consecuencia directa de la saturación en las redes sociales y, en general, de los medios electrónicos es la sobreinformación. Poseemos una cantidad indiscriminada de datos que al final del día no somos capaces de retener ni gestionar, ya que todo se concentra en una atmósfera escurridiza que se desvanece con la llegada de nueva información. Hoy la censura es ejercida al asfixiar la comunicación: no es la opacidad o la falta de visibilidad, sino el cúmulo de datos que se generan en diferentes fuentes con el afán de colonizar la mente del individuo y mercantilizar la realidad (Patiño, 2017, p. 100). Estamos ante un tsunami de actualizaciones que arrastra todo a su paso, las redes están diseñadas para emitir opiniones, estados de ánimo, hablar de uno mismo, mostrarse en el impostado personaje que se modela en cada interacción; esa marea de vacuidad está diseñada para pasar el tiempo y evitar el aburrimiento, no hay nada

para recordar y lo que realmente nos provoca una reacción y resulta memorable son “los microtraumas: la observación incorrecta, el encuentro con tu ex, el acosador y el *bully*, la foto vergonzosa. Al final es solo tráfico” (Lovink, 2019, p. 105).

Una persona conectada a Internet las 24 horas de los 7 días de la semana tiene la certeza de estar informada, por lo que fácilmente se asume como voz autorizada para hablar acerca de cualquier evento o situación, así los medios informativos, a través de sus foros de opinión en redes sociales, se han convertido en verdaderos campos de batalla de puntos de vista, la mayoría de las veces viscerales. En el libro *Arden las redes*, Juan Soto Ivars describe un fenómeno al que ha llamado “poscensura”, consecuencia de que en esta época democrática de aparente libertad de expresión, “las redes se han convertido en un canal por el que la ofensa corre libremente hasta infectar a los periódicos, la radio y la televisión” (Soto, 2017, p. 22), hay legiones de personas ofendidas por cuestiones que afectan su sensibilidad, por lo que se opta por reservarse la opinión personal para no ser el blanco de los señalamientos, dice: “A medida que la ofensa se vuelve libre, el pensamiento se acobarda” (Soto, 2017, p. 23). La “poscensura” que plantea Soto es la decisión de guardar silencio ante la aparente libertad de expresión en un afán de ocultamiento frente a la turba impredecible que se enviste como jurado y verdugo, lista para condenar, señalar y “cancelar” aquello que le ofenda. Cualquiera puede apuntar con el dedo y destruir a otra persona. Es una vigilancia a la que todos estamos expuestos. Estas situaciones tienen importantes repercusiones cuando los medios tradicionales las reproducen en un afán amarillista, provocado por su falta de contenidos y de credibilidad, atizando un fuego en el que alguien tiene que perder.

Al día de hoy, Facebook es la red social más utilizada, ofrece la posibilidad de estar presente en la vida de amigos, familiares y, en el caso de las personas que no son nativos digitales, la oportunidad de volver a establecer contacto con antiguos colegas o

compañeros con los que se perdió relación hace años a causa de la distancia; este rasgo afectivo es el primer anzuelo para una persona adulta, sin embargo, las generaciones más jóvenes miran a esta red con recelo, pues la consideran un espacio antiguo donde se relaciona sólo la gente mayor. Las redes sociales han impregnado todos los estratos de la sociedad y se han convertido en parte primordial de la existencia. Facebook, YouTube, Twitter, Instagram, Tik Tok, Snapchat, Tinder y Twitch son sólo algunas de las que podemos mencionar al día de hoy, además de algunos servicios de consumo de medios, popularmente conocidos como *streaming*, como las plataformas musicales Deezer o Spotify, en las que el usuario crea un perfil y con ello accede a la posibilidad de crear comunidades a partir de sus preferencias. Las empresas, las instituciones, los artistas, los personajes públicos y todos los que conformamos el resto, buscamos un lugar en estos espacios ya que las redes son el gran escaparate, ejercen una importante influencia sobre los sujetos que, sin proponérselo, se convierten en los voceros y promotores de aquello que les gusta, o bien, se hacen parte de la “cultura de la cancelación”, haciendo eco para descalificar y sacar de circulación algo o a alguien que la mayoría no considere aceptable.

Hoy existen agencias de marketing digital dedicadas a la gestión de redes, ésta se ha convertido en una profesión a la que recurren, desde la iniciativa privada, hasta las instituciones públicas. Su misión es crear una personalidad que dé respuesta e interactúe con los usuarios de forma cercana, a la par de fortalecer y colocar en la mente de los usuarios una marca, opinan sobre temas de actualidad, se pronuncian, bromean, se enaltecen, apoyan... como si se tratara de una persona. Se modela una personalidad activa en la vida de las redes sociales. Es parte de lo que la socióloga Eva Illouz llama el “capitalismo emocional”, en el que el afecto es un objeto de moda y toma una importancia crucial en el comportamiento económico, se observa como una narrativa centrada en la autorrealización y atiende a una búsqueda de reconocimiento, “tiene

que ver con los intereses de grupos sociales que operan en el mercado, la sociedad civil y dentro de los límites institucionales del estado” (Lovink, 2016, p. 42).

Los cyberprofetas estaban equivocados: no existe la prueba de que el mundo se vuelva más virtual. Más bien es lo virtual lo que se vuelve más real: quiere penetrar en nuestras vidas reales y relaciones sociales y hacerlas públicas (Lovink, 2016, p. 17).

Lo que sucede dentro de las redes sociales nos afecta a un nivel íntimo, lo digital se ha salido de la pantalla e incide en las emociones, sentimientos y posiciones que adoptamos frente a la realidad; hay una línea muy delgada entre lo privado y lo público que poco a poco se desvanece. La autorrepresentación es el dilema al que se enfrenta el usuario común frente a las redes, ya que pone sobre la mesa el cuestionamiento de quiénes somos, cómo debemos representarnos en la red y qué tanto queremos mostrar de nuestra realidad, ¿el personaje *on line* que construimos para las redes es una reducción de nuestro ser *off line* o es una ficción amplificada de nuestra imaginación? Lovink lanza una pregunta para reflexionar: “¿qué es el yo en una sociedad en la que millones buscan la singularidad pero están impulsados por deseos idénticos?” (Lovink, 2016, p. 39). Tengamos o no identificadas las motivaciones, somos los creadores de nuestro relato y de la forma en que nos publicamos. A partir de lo que revelamos, el algoritmo decidirá qué otros personajes son idóneos para relacionarse con nosotros y emitirá sugerencias de amistad, podemos identificarnos o no con ellas, pero es la forma en la que nos convertimos en parte de la red y alimentamos los ecosistemas digitales.

Es una decisión voluntaria el acceder a tener una cuenta, compartir contenidos o únicamente contentarse con estar presente y ser espectador, pero el precio a pagar por declinar la presencia es la exclusión. Si se está fuera, se tiene la sensación de hablar un lenguaje diferente al resto, puesto que muchas de las conversaciones y las

referencias que se utilizan cotidianamente en el círculo cercano están relacionadas con algo que se vio en Internet. No se trata de un gran sacrificio personal, sin embargo, sí tiene un impacto en la interacción con el resto porque se cuestiona la certeza de decir la verdad de una persona. No por nada cada vez es más común que los empleadores y los departamentos de recursos humanos recurran a Internet para indagar en la reputación de la persona que están contratando, y el hecho de no estar provoca la sensación de que el individuo oculta algo, o bien, de que miente acerca de sí mismo, “las redes sociales y los blogs devienen en salones de la infamia y del chisme malévolos” (Steyerl, 2014, p. 173). Tal es la importancia que han cobrado las redes sociales en la vida, a todos los niveles. La vigilancia institucional ha encontrado importantes aliados en ellas y en la telefonía móvil, los sujetos nos vigilamos unos a otros, e incluso, lo hacemos público.

En la segunda década del siglo XXI, las redes sociales se posicionaron como un aspecto indisoluble del sujeto, en él se vierten los afectos, intereses, hobbies, salud, familia y el trabajo, es decir, todas las piezas que integran la vida más íntima de los seres humanos y que se alimentan de lo cotidiano. De manera simultánea, en la interacción con la comunidad digital, se reciben y se emiten opiniones, se aprueban o desaprueban comportamientos, se tiene la posibilidad de unirse a una causa, de participar en retos, encuestas, sondeos de opinión, etcétera, siendo cada uno el protagonista de su mundo. Pero el verdadero protagonismo en la actividad incesante del ciberespacio lo tiene la inmediatez de la información; no hay un segundo que perder y el sentido de la paciencia por parte del usuario-espectador se ha esfumado. Existe una sensación de que lo siguiente siempre será mejor. Al asomarnos a ver las historias de los demás, sus vidas parecen más intensas, superiores a cualquier cosa que nosotros estemos haciendo, lo que nos deja con una desazón sobre nuestras decisiones, parece que todos lo pasan mejor, nuestras vidas en las publicaciones jamás alcanzan a verse tan emocionantes y felices como las del resto.

La narrativa que se escribe a través de los dispositivos móviles es predominantemente visual, Antón Patiño menciona que la imagen electrónica no existe por sí misma, sino como progreso en dirección a la siguiente imagen, inscribiéndose de manera que no se admite la imagen fija (Patiño, 2017, p. 86), ante este señalamiento, somos testigos de que la velocidad de las redes no da espacio para la contemplación, sino para la reacción: si no se atiende en ese momento lo que se tiene ante la vista simplemente pasará y será devorado por lo siguiente. Estamos frente a una saturación que causa un efecto hipnótico porque hay muchas imágenes demandando simultáneamente la mirada del espectador. La atención se dispersa en el avance ininterrumpido, provocando en el usuario la sensación de que el tiempo pasa lentamente, de que sólo tomará unos minutos ponerse al día. La realidad es que una persona puede pasar horas de aislamiento voluntario frente a su *smartphone* y tener la sensación de que el tiempo invertido ha valido la pena. Las redes sociales exigen atención y alimento constante, son un espectáculo que no descansa, su actualización se hace atendiendo a una demanda autoimpuesta que lleva al usuario a registrar acontecimientos banales que se integran en el fluir de una narrativa visual que satura nuestras pantallas. Prada señala que la historia contemporánea se está escribiendo en mensajes de pocos caracteres, sin orden cronológico ni narrativo, sino como una proliferación de impresiones (Prada, 2018, p. 25), son los usuarios de Internet quienes nutren, a partir de microrrelatos personales, la historia del ciberespacio.

La tecnología de los dispositivos móviles, así como de las redes sociales, están diseñadas para enganchar, para orillarnos a sucumbir ante su *scroll* hipnótico. Adoptar su uso como hábito no ha tomado mucho tiempo y el paso a crear dependencia ha tomado todavía menos. Alejarse de las redes no está a discusión, puesto que cada persona que funge como eslabón en el sistema tiene una vida investida de virtualidad; las relaciones sociales y laborales hacen eco en las redes porque, además de acercarnos

con amigos y familia, se han convertido en herramientas fundamentales de trabajo y enlace en campos del conocimiento y la cultura. Por eso no está a discusión permanecer o huir. Pasar el tiempo navegando en las redes sociales desde los dispositivos móviles no se trata de un tema de auto regulación sostenida en la voluntad porque, como mencionaba anteriormente, están diseñadas para cautivar, lo que se requiere es la implementación de una lógica crítica que lleve a las redes a un escalón diferente en el que las voces de los estudios visuales, la filosofía, el arte y otros campos humanistas, hagan contrapeso frente al puñado de empresas que han sentado las directrices de la comunicación contemporánea basadas en el usuario como fuente de datos para interpretar en el mercado. Sin importar la diversidad cultural del sistema en el que se implementan las redes, éstas llegan con sus cualidades y formas de ver el mundo, seduciendo con sus maravillas comunicativas, por lo que los rasgos culturales se van aplanando, perdiendo sus matices para igualarse con las tendencias, haciendo cada vez más consistente una cultura globalizada e idéntica a sí misma.

El concepto «redes sociales» nos remite a un entramado en el que las afinidades son el pegamento entre individuos aparentemente distantes; cada red se conduce bajo criterios diferentes, pero lo que une es la certeza de encontrarse con sus iguales. Se trata de espacios para ser felices. Por eso no es de extrañar que sea la felicidad la que se exalta con las imágenes que se ven: selfis, mascotas, comida, vacaciones, celebraciones, grupos de gente bella, los mejores amigos, la mejor familia, un yo de ficción en un escaparate. Por ello algunas cuestiones quedan sobre la mesa: ¿exactamente a qué nos referimos con lo social?, ¿qué tiene de social el individualismo con el que navegamos en las redes? O, una vez más, la pregunta que plantea Lovink: “¿qué es el yo en una sociedad en la que millones buscan la singularidad, pero están impulsados por deseos idénticos?” (Lovink, 2016, p. 39). Ante estos cuestionamientos se abre una encrucijada, por un lado, la exigencia contemporánea de ser felices y cómo esa obligación recae

sobre los hombros a un nivel absolutamente privado; y, por otro lado, el individualismo que implica esa búsqueda de la felicidad, pues para hallarla hace falta cortar lazos con aquello que nos ancla a la realidad. Llama la atención que son las sociedades desarticuladas, hipotecadas, que viven a crédito, con enfermedades crónicas provocadas por el sedentarismo y el estrés, para las que la educación se ha convertido en una utopía y la estabilidad laboral es privilegio de pocos, las que promueven estas consignas de “no eres feliz porque no quieres”, cuando todas las condiciones alrededor son un factor determinante, ya no en el índice de la felicidad, sino de la mera supervivencia. Las redes sociales son la anestesia con que se atraviesa esta realidad y, en muchos casos, los espacios digitales son la única oportunidad que tienen algunos de desconectarse de una realidad precaria.

En el libro *Happycracia*, Edgar Cabanas y Eva Illouz desarrollan la idea de la felicidad como una velada imposición neoliberal: es el brazo ideológico que mueve al capitalismo y que, a partir de una aparente neutralidad científica, se ha logrado colocar en la agenda política, pero principalmente, en las agendas personales. La felicidad es la ideología del siglo XXI, se ha convertido en la industria, ésta se asienta como la base del consumismo y ha implementado la creencia popular de que hay que ser felices a como dé lugar, vencer los pensamientos derrotistas con el poder de la fuerza de voluntad y convertirnos en mejores personas. Porque si somos felices, somos más productivos y vamos a buscar el consumo de aquellas cosas que nos eleven a una felicidad más plena, que nos lleven a desarrollar todo nuestro potencial. El ser feliz es un ser productivo, obediente, adaptado, mejor ciudadano, empático, que se ha vencido a sí mismo. Esta ideología desprovee de responsabilidad a la infraestructura en la que se vive y vierte todo el peso en la voluntad de los individuos, haciendo aún mayores las brechas sociales e ideológicas que nos separan. Sin embargo, es un pensamiento que se ha

incrustado en nuestra forma de ser, lo hemos naturalizado a tal punto que lo repetimos sin cuestionar, interiorizando la idea del slogan publicitario: “si puedes soñarlo puedes hacerlo”. Ante esta ideología no hay condescendencia con los desfavorecidos del sistema, “se asume que cada quien tiene lo que se merece y es responsabilidad individual cambiar las circunstancias” (Cabanas y Illouz, 2018, p. 16).

La búsqueda frenética de felicidad también provoca ansiedad porque se suprimen aquellas emociones que entran en contradicción con ese estado: la tristeza, la preocupación, la depresión, la rabia y el desasosiego son un lado B que no debe mostrarse porque incomoda y desvía a quienes están mirando de sus propios objetivos, en ese caso, es mejor aislarse para poder lidiar con los duelos propios sin mortificar a otros que, al ser testigos, no pueden ignorar que en el fondo también les punzan emociones y sentimientos que nada tienen que ver con la felicidad aletargada y distante de la que hemos hablado, convirtiéndose en lo que los autores llaman “hipocondríacos emocionales”:

Al establecer la felicidad como un objetivo imperativo y universal pero cambiante, difuso y sin un fin claro, la felicidad se convierte en una meta insaciable e incierta que genera una nueva variedad de «buscadores de la felicidad» y de «hipocondríacos emocionales» constantemente preocupados por cómo ser más felices, continuamente pendientes de sí mismos, ansiosos por corregir sus deficiencias psicológicas, por gestionar sus sentimientos y por encontrar la mejor forma de florecer o crecer personalmente. Eso a su vez, convierte la felicidad en una mercancía perfecta para un mercado que se nutre de normalizar esta obsesión con uno mismo y con el propio bienestar psicológico (Cabanas y Illouz, 2018, p. 27).

Las redes sociales funcionan como el aspersor que riega esa semilla de la felicidad inoculada y entonces se exageran los momentos, los logros y las metas, hay que exhibirlas para demostrar que cada vez se está más cerca de la felicidad completa. Es la idea que también plantea Byung-Chul Han en *La sociedad del cansancio*, afirma que hoy se vive en una positivización que trata de anular cualquier connotación negativa, una sociedad de rendimiento en la que los sujetos son emprendedores de sí mismos y sucumben a una idea artificial de libertad, se emprende una carrera por someterse a sí mismo, el amo y el esclavo son la misma persona. “Los proyectos, las iniciativas y la motivación reemplazan la prohibición, el mandato y la ley” (Han, 2017, p. 26), ese cambio de lenguaje implica un cambio de paradigmas que coloca al sujeto como único responsable frente a sus condiciones; se termina con esta idea: “A la sociedad disciplinaria todavía la rige el no. Su negatividad genera locos y criminales. La sociedad de rendimiento, por el contrario, produce depresivos y fracasados” (Han, 2017, p. 26). En la sociedad contemporánea hay un juicio enérgico frente al éxito y el fracaso en términos económicos; las oportunidades laborales, hablando a un nivel local, son escasas y desventajosas, por lo que se aplaude el emprendimiento como un gran arrojito y se piensa que el emprendedor va detrás de sus sueños, cuando muchas veces no se trata de un deseo, sino del último recurso para intentar salir del modo de supervivencia, empeñando los ahorros de una vida y convirtiéndose en su propio capataz. De acuerdo a la cultura de la felicidad, siempre queda el consuelo de llegar a ser la siguiente historia de éxito, aunque ésta sea breve y se pierda todo.

El concepto «libertad» también comparte la ideología de la «felicidad», se impulsa al sujeto a adquirir una utópica libertad financiera en la que él sea su propio jefe y logre metas económicas que le proporcionen independencia, sin embargo, el costo a pagar por ello es muy alto, pues lejos del sentido positivo que se le otorga tradicionalmente a la libertad, ésta tiene más similitudes con el desahucio que con el

desahogo. Los individuos cada vez tienen más difícil el acceso a contratos de trabajo justos y remunerados, la jubilación ya no es una opción para las jóvenes generaciones, los servicios de seguridad social están lejos del alcance de una población que vive al día y que difícilmente puede pagar por su salud a nivel privado. Sin contratos, sin certezas, sin ingresos, citando a Hito Steyerl, “más allá de disfrutar de libertades civiles es la libertad de la caída libre que muchos experimentan al ser arrojados a un futuro incierto e impredecible” (2014, p. 129). La promesa de libertad y felicidad del brazo ideológico neoliberal tiene un impacto desgastante y desesperanzador que, sin embargo, se aferra con fuerza a la sociedad promoviéndose en todos los medios de forma institucionalizada, pero también de forma particular por sujetos a quienes esta ideología les da esperanza y están ansiosos por transformar su realidad.

Las redes sociales son “El infierno de lo igual” al que hace referencia Han en varias de sus obras. Es la forma de bucle sin principio ni fin que nos engancha y que, en esa repetición, ha domesticado a la mirada de tal forma que se pueden ver las mismas cosas sin agotarse. Se muestran vivencias entrañables adoptando las mismas tendencias, encuadres, filtros, poses, adornos, motivos, etc. Somos espectadores de una redundancia obsesionada consigo misma. Es un narcisismo que, como parte de la ideología de la felicidad, se sustenta en la exigencia de ser auténtico y diferente, como plantea Lovink: “una singularidad hecha de deseos idénticos” (2016, p. 39). Las redes sociales son el lugar de encuentro que refleja el individualismo y la soledad que vive la sociedad contemporánea; cada uno aspira a una felicidad particular y, en esa búsqueda, modela con sus anhelos y aspiraciones un personaje con el cual identificarse y que refleje eso que se imagina de sí mismo.

El documental de la BBC, *El siglo del yo*, escrito y dirigido por el británico Adam Curtis en 2002, narra el alumbramiento de la sociedad de consumo, inducida en gran

medida por las teorías psicoanalíticas de Freud implementadas en los Estados Unidos por su sobrino Edward Bernays a inicios del siglo xx. Bernays comienza a influir en el pensamiento de las masas a partir de los estímulos que detona en los individuos y logra un éxito indiscutible, al punto de acuñar el concepto de “relaciones públicas”, en el que estrellas de cine, políticos y empresas entrelazan sus intereses y se sirven unos de otros para lograr sus objetivos de ventas. Bernays se convierte en el hombre más influyente de su época, concentrando el poder de influir en la opinión y el comportamiento de la sociedad. Sin embargo, el concepto de masa se fue modificando a lo largo del siglo xx, al punto de llegar al individualismo exacerbado que define a la sociedad actual.

Según la investigación de Adam Curtis, en la década de los 70's hay una ruptura social en la que el consumidor se vuelve impredecible y los métodos de venta ya no son efectivos, lo que acarrea un desplome en la economía porque el individuo se encuentra en la experimentación de sí mismo y eso lo aleja del comportamiento de la masa: se niega a ser uno más. Se desarrollan complejos sistemas de análisis frente a la nueva figura del consumidor, los grupos formados bajo el criterio de la clase social o el rango de edad ya no son fiables, ahora los estudios del *marketing* se vuelcan en detallados grupos de enfoque para desmenuzar los intereses y cualidades que hacen singulares a los sujetos. La publicidad torna su atención hacia las ilusiones, aspiraciones y formas de ser del consumidor, esta nueva forma de segmentar al mercado le otorga la sensación de ser comprendido y, en consecuencia, se alcanza el objetivo de tener, una vez más, un repunte de ventas.

El secreto parece ser la exaltación de la individualidad, cualidad que no pasa desapercibida para los gobiernos y se implementa en las estrategias de los partidos políticos para inducir el voto de los ciudadanos. La “expresión del yo” se afianza en todo su esplendor en la década de los 80's, impactando a la economía, la política y los

medios de comunicación; es a partir de este momento que la sociedad se convierte abiertamente en un colectivo de individualidades persiguiendo su bienestar particular sobre el de la comunidad, al punto que las políticas públicas se modificaron para dejar de cobijar a los más vulnerables y el desempleo se interpretó como una falta de voluntad. Es en esta época en que la idea de que “cada quien tiene lo que se merece” se inserta en el imaginario colectivo, por lo que la premisa “si yo estoy bien, lo demás no importa” es el epílogo del siglo xx.

En los 70's el individuo se reveló frente a la sociedad de consumo, lo que obligó a las empresas de *marketing* a desarrollar nuevas estrategias de ventas; el éxito fue tan convincente que el individuo comenzó a comprar esas promesas disfrazadas de productos. Hoy las marcas son parte fundamental de la identidad de los individuos, la ideología que en ellas se concentra ayuda a definir las aspiraciones, fantasías y sueños de sus clientes. Por eso no resulta extraña la llegada de las redes sociales y su sofisticada exaltación del yo. Son el aparador en el que el individuo se construye en la narrativa de sí mismo y se muestra al mundo. A partir de modelos emocionales y aspiracionales, la publicidad ha provisto las herramientas para bordar a mano una identidad que se exhibe como “el yo”; se utiliza el mismo lenguaje de eufóricas sonrisas de panfleto y un estado permanente de felicidad con el que se va tejiendo una maraña de ficciones sostenida en el narcisismo y cuya única finalidad pareciera ser que el bucle de dopamina no se detenga. Las redes sociales y la forma en que inciden en las relaciones humanas son la lógica consecuencia del individualismo del siglo xx, sin embargo, han ido más allá, puesto que la alienación no solamente existe en relación con sus iguales, sino que ha logrado aislar y dividir al individuo dentro de sí mismo.

En los espacios digitales del Internet, la interacción se da entre perfiles, no entre seres humanos, y la forma de comunicar se da mediante la notificación de la

actualización de las cuentas de otros usuarios, es algo impersonal porque no se abre un diálogo, sólo se aviva la curiosidad y se reacciona, pero las impresiones duran sólo un instante antes de ser desbancadas por la siguiente notificación. Es difícil pensar que alguien tenga un interés genuino por lo que publiquen los demás pues cada quien está encerrado en su propia burbuja complaciente, cercando cada vez más su individualidad y dejando fuera al resto.

Las redes sociales son un espacio de índole público, por lo que, en este contexto, la privacidad es un término ambiguo y obsoleto; el límite entre ambos escenarios se ha fundido y lo que se percibe es el umbral de la espectacularización de lo privado. En este ambiente, el individuo tiene la posibilidad de mostrar las particularidades que le hacen único y diferente; las escenas que se publican son un constructo artificial e idealizado que muestra lo que se espera de él, tornándose en un montaje en el que el sujeto es cliente y espectador al mismo tiempo, consumidor y generador de contenido.

La imagen digital, ya sea una fotografía propia o cualquier reproducción tomada de otro sitio, al ser publicada en redes, escapa del control. Como usuarios de estas aplicaciones tenemos acceso a todo lo que publican nuestros contactos, nos hacemos visibles, pero también susceptibles de que alguien más disponga de nuestra imagen, por lo que se corre el riesgo de ser manipulado digitalmente y ser ubicados en otros ambientes sin tener la mínima noción de lo que ha sucedido. Cualquiera puede ser descontextualizado y convertirse por un instante en la sensación de Internet.

¿Alguna vez te han fotografiado desnudo? Felicidades: eres inmortal. Esta imagen te sobrevivirá a ti y a tu descendencia, demostrará ser más resistente que la más robusta de las momias, y ya viaja al espacio exterior esperando dar la bienvenida a los extraterrestres (Steyerl, 2014, p. 177).

La intimidad es un imán para la mirada, todo aquello que revele los detalles de la vida privada nos llena de fascinación, no importa si se trata de una celebridad o de un desconocido, el mero hecho de tener contacto con lo que consideramos que no pertenece a la vida pública nos causa curiosidad. Por eso la vida digital se ficciona, se adorna y se embellece recurriendo al lenguaje que los medios nos han enseñado y en cuyo uso hemos sido persistentemente alfabetizados a lo largo de las últimas décadas (Sibilia, 2012, p. 450). Los medios audiovisuales como la televisión y el cine han sido fundamentales en la educación emocional de los individuos, han definido ante qué y cómo reaccionar, por qué razones se aplaude o en qué situaciones se ofende. Hoy, el eco amplificado de esas conductas está en las redes sociales y en la forma en que cada uno se maneja y se muestra a los demás.

Pero la curiosidad por la intimidad no es algo nuevo, el éxito de los *Reality shows* o programas de telerrealidad es una muestra palpable de la necesidad de hurgar en los secretos de los otros. Este género televisivo expone a personajes desconocidos que, sin guion ni preparación, son grabados en sus interacciones, entre más drama y conflicto produzcan son más atractivos. Este fenómeno inició en la última década de los 90's con propuestas como la producción de MTV, *Real World*, pero el producto más acabado apareció en la televisión holandesa bajo el concepto *Big Brother* en 1999. Originalmente se trataba de un grupo de personas desconocidas que convivían en una casa llena de cámaras y micrófonos, sin posibilidad de contactarse con el exterior, la dinámica consta de cumplir objetivos y votar por la eliminación de otros participantes; el lapso que dura el encierro va de los 90 a los 120 días, al término habrá un ganador, una recompensa económica y los participantes saldrán convertidos en celebridades.

Sin espacio para el pudor o la privacidad, los habitantes se olvidan de que son observados, o tal vez el hecho de saberlo les hace actuar de formas excéntricas o poco naturales. Para el público, el entretenimiento consiste en observar cómo se comportan las personas hasta cuando duermen y ser jueces del enojo, la intriga, la tristeza y la frustración que trae consigo el encierro y el aislamiento. Pero el entretenimiento también consiste en especular: ¿qué haría yo en su lugar? Es un espejo inquietante y difícil de resistir. Este tipo de shows arrasan frente al público, son el contenido estelar de la televisión privada, los formatos han adoptado todo tipo de variantes y participaciones, exprimiendo una fórmula que al parecer es inagotable.

Internet resulta un gran aliado para estos contenidos porque, pagando una suscripción, se puede seguir la transmisión vía *streaming*, sin cortes ni resúmenes, con acceso a todas las cámaras y a las reacciones más íntimas de los participantes. Se percibe una avidez por consumir la intimidad, por ver en primer plano la expresión de un corazón roto o la ira de un desencuentro, y claro, el comportamiento sexual de las personas cuando “nadie está mirando”. Ya Paula Sibilia, en *La intimidad como espectáculo*, señala la proliferación de los blogs intimistas y de chismorreo como un síntoma de la frivolidad de la sociedad; este género crea celebridades sin obra alguna pero que están dispuestas a exhibir lo más privado de sus vidas.

Internet es la gran plataforma de estas narraciones, pero no la única; la industria editorial impulsa el género biográfico, que provoca aún más expectativas si se trata de relatos no autorizados; el cine también produce materiales de este tipo, ya sean biografías ficcionadas o documentales testimoniales, lo que prevalece es el retrato del personaje de carne y hueso, sus motivaciones, sentimientos y emociones. Se retratan los defectos inherentes del ser humano para hacerlo cercano y, de esta forma, fungir como un espejo; lo que el espectador busca en ese montaje es su propio reflejo, ya que se

pone en evidencia que su vida puede adquirir esas tonalidades que lo hacen candidato a mostrar su singularidad. Lo que nos enseña esta exhibición de la intimidad es que no hay vidas ordinarias, ya que una vez que nos asomamos a sus más íntimos secretos, adquieren la potencia de ser imanes para los ojos de las masas.

Las redes sociales nos han regalado la plataforma desde la cual explorarnos como seres únicos, dignos de nuestro propio show de telerrealidad, donde el límite entre lo público y lo privado ha desaparecido simplemente porque ya no se necesita; “hoy existe un tipo de yo más epidérmico y dúctil, que se exhibe en la superficie de la piel y de las pantallas” (Sibilia, 2012, p. 39). Entre más transgredida parezca la privacidad, más *likes*, comentarios y seguidores tendrán las publicaciones; cada uno es dueño de su imagen, del personaje que se modela y de lo que muestra, por lo que resulta atractivo dejar de lado el pudor de lo privado y llenar las redes de confesiones, dramas personales y crónicas fotográficas que funcionan como anzuelos para atraer las miradas y las opiniones de los otros, es así como se pone en escena, todos los días, el show del yo, al cual todos estamos invitados a presenciar y nutrir (Sibilia, 2012, p. 601).

Los sentimientos y acciones que solían guardarse para uno mismo, y que se preservaban celosamente de los ojos ajenos, se han convertido en lo más atractivo para ofrecer en las redes sociales; sin embargo, puesto que la intimidad pertenece a un terreno subjetivo, para cada persona el límite es distinto, esa intimidad que nos hace vulnerables hoy es la moneda de cambio por aprobación y afecto. Paula Sibilia plantea que la ambición por construir una personalidad con la cual hacer del yo un espectáculo visible “puede ser una tentativa más o menos desesperada de satisfacer un viejo deseo humano, demasiado humano: ahuyentar los fantasmas de la soledad” (Sibilia, 2012, p. 613). Lo común es afirmar que los jóvenes adolescentes son los más susceptibles, pero no es así en todos los casos, al parecer, en el mundo digital no

importa la edad, la educación o las condiciones sociales, cualquiera está dispuesto a exponer sus debilidades y mostrarse vulnerable, aunque después haya que asumir las consecuencias de que cientos de ojos curiosos estén al tanto de nuestros más íntimos anhelos.

Las redes sociales han transformado la forma de comunicación actual porque no hay un diálogo fluido, un intercambio de opiniones que promueva la creación de conocimiento, lo que hay es una sobreexposición de información de las vidas ajenas, donde lo público y lo privado se han fundido de tal modo que no tienen un límite identificable. Estos medios han cambiado la forma en la que nos percibimos y nos relacionamos con los demás porque establecen formas de vincularnos diferentes a las tradicionales, y resulta tan trascendente en la vida de los individuos como la realidad tangible en la que hay que despertar a las seis de la mañana para asistir al trabajo. Si las publicaciones en las redes sociales son banalidades, o reflexiones filosóficas o sinceras confesiones, carece de importancia ya que lo que interesa es que las subjetividades de esas personalidades construidas a golpe de palabras, fotos e intimidad, siga fluyendo en ese bucle de dopamina que mitigue la soledad.

3. PUBLICACIONES DIGITALES Y OTRAS IMÁGENES EFÍMERAS

Las publicaciones en las redes sociales hablan en presente y constan de imágenes de todo tipo, calidad y variedades, los usuarios generan su propio contenido con sus dispositivos móviles o retoman imágenes de otros sitios para alimentar sus perfiles. Al retratar un eterno presente su vigencia es fugaz, no tienen más destino que un vistazo antes de ser desplazadas porque la siguiente publicación borrará la memoria de la anterior, hasta que llegue la siguiente y así sucesivamente. Todo ese cúmulo de

imágenes, sin importar la calidad o el contenido, están destinadas al olvido por estar inmersas en una lógica de continuidad que no da marcha atrás. Esta cualidad efímera de la imagen digital provoca reflexiones en torno a cuál es la transformación que sufre la fotografía frente a la tecnología que domina la forma en que nos comunicamos, y también en cuál es el destino de la avalancha visual que se genera cada día.

La fotografía es una disciplina nacida en las primeras décadas del siglo XIX, cuyo principio básico es capturar con la luz fragmentos del mundo. En su origen, se emparentó con la pintura, pues ésta había dominado la visión del mundo, por lo que la foto era una emulación de sus representaciones, pero conforme iba creciendo técnicamente, también lo hacía en cuanto a sus posibilidades expresivas, hasta asumir un importante rol en la representación de lo real, provocando una insidiosa distorsión de nuestra visión de aquello que llamamos real (Ritchin, 2010, p. 12). La fotografía forjó la mirada del siglo XX, siendo protagonista, testigo, juez y parte de los eventos emblemáticos de la historia. Su invención se dio bajo el canon visual dictado por la pintura que durante siglos había dominado el modo de mirar; sin embargo, sus caminos se separaron, la pintura se independizó de la representación y la fotografía desarrolló su potencial lejos del referente pictórico, sin que esto implicase que alguna de las dos disciplinas desapareciera de la escena de la cultura.

Con dos siglos de historia de la fotografía, hemos visto ir y venir innovaciones y obsolescencias tecnológicas que como llegan desaparecen, sin que esto haya sido motivo para cuestionar su supervivencia. Hoy mismo la cámara fotográfica, la película y el papel, que fueron iconos inamovibles de la fotografía, resultan arcaicos. A raíz de las nuevas formas de consumo de la imagen, que han ido mutando desde finales del siglo XX, la fotografía ha enfrentado una crisis que no compromete su existencia como tal, pero que la ha desplazado de los espacios en los que antes prevaleció.

Periodismo, documental, moda, retrato y arte ya no son exclusivos de la fotografía, hoy se mezclan con un entramado de información visual que compite por los ojos del espectador, “hoy lo fotográfico está en todas partes, pero en ningún lugar determinado” (Batchen, 2004, p. 215).

¿Pero qué sucede cuando la fotografía simplifica tanto sus procesos, cuando ya no se necesita un laboratorio de revelado e impresión y ni siquiera se requiere de una cámara fotográfica? Sucede que entramos a otra era de la producción y consumo de imágenes, donde la figura del experto se diluye y cada persona con acceso a la tecnología es un potencial generador de contenidos (Ritchin, 2010, p. 13). Estamos ante una realidad inaugurada con la aparición del *smartphone*, una pantalla de la que ya hablamos con amplitud en la primera parte de estas reflexiones.

El aspecto tecnológico es la otra cara, es “una crisis epistemológica en el terreno de la ética, el conocimiento y la cultura” (Batchen, 2004, p. 206). Desde su origen, la fotografía ha estado bajo escrutinio, se le ha cuestionado el sesgo de sus testimonios y su relación con el poder y, por ende, con la manipulación de la verdad. Pero con los cambios de paradigmas, estos cuestionamientos también han pasado a un segundo plano y con su autocomplacencia, fugacidad y hedonismo ha entrado a escena un comportamiento diferente, devorando las imágenes que nos forjaron la mirada durante décadas en una disrupción invisible.

El entorno tecnológico en el que se desenvuelve la sociedad actual provoca que el acceso a un dispositivo móvil con cámara integrada e Internet se convierta en una simbiosis hombre-máquina que produce la fantasía de ser más productivos, de estar permanentemente presentes y de saber que tenemos las respuestas a nuestras interrogantes, literalmente, en la palma de la mano. A esto hay que sumar la obsesión por las aplicaciones, la comunicación a través de las redes sociales y la efímera

satisfacción de los deseos. Este paradigma, inmerso en una sociedad sobrealimentada por la visualidad, requiere de un término emergente para explicar la mutación de las relaciones de consumo y generación de imágenes, es entonces que el neologismo postfotografía hace su aparición, se aclara que no se toma a este concepto como un absoluto que llegó para quedarse, sino como una herramienta de comprensión frente al desbordamiento de la imagen del que somos testigos.

La primera mención del término se le atribuye al artista y profesor canadiense David Tomas en el artículo *From the Photograph to Postphotographic Practice: Toward a Postoptical Ecology of the Eye*, publicado en 1988, su intención es entenderla incluyendo el contexto de la comunicación y la transmisión de información en su diversidad total (Fontcuberta, 2017, p. 29). Es difícil suponer que el autor, al momento de construir este concepto en 1988, tuviera una noción de lo que le deparaba a la imagen en el siglo XXI. A fines del siglo XX, ésta era el monopolio de las agencias de publicidad, de diseñadores y artistas, de fotógrafos profesionales o aficionados; los medios establecidos como editoriales, prensa, televisión, cine, etc., fungían como intermediarios para su difusión. El mundo global a gran escala era un fenómeno en expansión, a pesar de ello, no era fácil anticipar la masificación que viviría la imagen a través de Internet, promovida por las redes sociales y ejecutada por todo usuario con acceso a la tecnología, donde lo inmediato es la norma y el medio es tan protagonista como la imagen.

El concepto postfotografía ha sido una reflexión constante de Joan Fontcuberta; ayudando a nombrar la proliferación de lo visual, cuyo consumo se da en mayor medida a través de los dispositivos móviles, podemos deducir que toda imagen que se traslada a lo digital para ser consumida en un teléfono celular o dispositivo móvil se convierte en una imagen post. Las imágenes sustraídas de disciplinas como las artes plásticas, el cine e incluso la misma fotografía, al consumirse desde una pantalla móvil, se someten

a una mirada diferente; al no apreciarse en los recintos institucionalizados de la obra de arte, pierden su brillo, su aura y se diluyen en el flujo incesante de contenidos que circulan en Internet. La postfotografía ha tomado un ímpetu que devora a la fotografía, la absorbe y la diluye en la marea de imágenes consumidas al segundo. Parece una transformación sutil, incluso invisible, porque seguimos llamando fotografía a nuestras capturas sin detenernos a reflexionar sobre cuál es la naturaleza de esas imágenes en realidad.

La postfotografía es un concepto que abarca grandes cantidades de información visual, una avalancha de imágenes que demandan nuestra atención y que gritan en el espacio en donde ahora nos convocamos socialmente: Internet. Fontcuberta señala que no se trata del nacimiento de una técnica, sino de una transmutación de valores, “su carcasa se mantiene indemne, es su alma lo que se transforma” (Fontcuberta, 2017, p. 28). Esto implica otras formas de ver relacionadas con la fugacidad, la inmediatez y la virtualidad de los dispositivos móviles que se alejan del rito presencial que implica estar ante una fotografía tradicional impresa en papel, ya sea dentro de un álbum familiar o en un recinto hecho para la contemplación.

Se ha mantenido, casi de forma permanente, una discusión acerca de la veracidad de la fotografía como documento irrefutable, se le ha acusado de impostura, de sesgo, de manipulación; sin embargo, a partir del desarrollo de la fotografía digital, su esencia se transformó de puntos a píxeles y con ello la discusión se ha suavizado, ya que es sabido que a través de la manipulación de los píxeles se puede recrear el mundo y eso le exime de servir a la verdad.

Con la aparición de nuevos procedimientos de creación de imágenes, la fotografía fue desplazada de su lugar privilegiado en la cultura. Se desarrollaron nuevas formas de representación a través de los medios digitales y hoy el *software*

imita la realidad de tal forma que el ojo no entrenado no reconocerá las diferencias. Las imágenes generadas a través de programas digitales son construidas bajo las reglas de la fotografía: color, contraste, iluminación, densidad de grano, encuadre, composición; las vemos en videojuegos, en ilustración digital, en arquitectura, en modelados y *renders* de todo tipo de objetos; en muchos casos hay una exploración de las posibilidades estéticas de estos programas, pero en otros tantos lo que predomina es la obsesión por llegar al punto de confundir al ojo, las reconocemos porque la fotografía entrenó nuestra mirada, pero ya no son fotografías.

El límite entre la fotografía y otras disciplinas se hace cada vez más poroso, por lo que lo fotográfico está en todas partes y en ninguna (Batchen, 2004, p. 215), así lo menciona Geoffrey Batchen en su libro *Arder en deseos, la concepción de la fotografía*, en el que llama postfotografía a la presencia del fantasma de lo fotográfico y la ubica en una era posterior a la representación y función tradicional. En la observación de Batchen, la foto se ha convertido en una imagen utilitaria y referencial, sujeta al servicio de otras artes, donde lo que está en juego es su permanencia como una entidad independiente (2004, p. 215). A la distancia de su análisis, vemos que la fotografía no ha desaparecido, sino que ha dividido su camino: la fotografía tradicional continúa su producción, sin embargo, la fotografía digital es una hidra que a su vez se diversifica en una multitud de direcciones en permanente expansión, evidenciando que la condición de la prevalencia de lo fotográfico es la transformación.

La imagen digital está desprovista de la densidad material de la fotografía analógica, sin embargo, menciona Fotcuberta, “simula adscribirse a una cultura fotográfica, cuyo efecto transgresor busca hacerse de la credibilidad que la otra posee” (2019, p. 63). Con la aparición de los dispositivos móviles todos somos generadores de imágenes, el acceso a la tecnología por parte del usuario no especializado ha

movilizado de forma drástica la imagen y la relación con ella. El contenido conceptual y metodológico de la imagen ha cambiado, adaptándose a una sociedad en la que el *smartphone* es el medio que marca la pauta en materia de comunicación en todas las escalas, pero que, en la era del capitalismo mediático, se ha reducido a una forma sin contenido, como la llama Victor Silva Echeto, es “la desilusión de la imagen” (Echeto, 2016, p. 35).

El acto fotográfico ha rebasado el contenido de la imagen, lo que lo sumerge en una dinámica de capturas que no cumplen una función documental o de archivo, sino que forman parte de una acumulación que somos incapaces de manejar. Retomando a Silva Echeto, la vacuidad de nuestras prácticas se inscribe en la actitud propia de la sociedad de consumo, en la que nos hemos habituado a usar y desechar. La mayoría de las capturas no parten de una reflexión, ni del deseo de atesorar un recuerdo, muchas veces lo que se pretende es demostrar el protagonismo en los sucesos, inscribirse en ellos y, mientras así suceda, han cumplido su función. Sirva esta mención a la postfotografía como un fenómeno de la proliferación de la imagen digital en las redes para dar pauta a hablar de la selfi en apartados posteriores.

¿Por qué hablar de la imagen pobre en relación con las redes sociales, por qué conectar estas publicaciones con la imagen *spam*? Porque la imagen digital que se publica en redes forma parte de una marea de despropósito destinada al olvido, obsequian emociones evanescentes que quedan sepultadas por sus pares. Hito Steyerl habla de varias acepciones de la imagen pobre, la describe como “imágenes que pierden materia al ser muy comprimidas pero viajan a gran velocidad” (Steyerl, 2014, p. 43), la cualidad que salta a la vista primero es que poco a poco se van desmaterializando. A la imagen pobre también pertenecen todos aquellos registros visuales de la era de los dispositivos análogos, como son las películas grabadas en medios electromagnéticos o los filmes

en cinta de celuloide, pues al digitalizarse evidencian una resolución limitada por el propio medio en el que fueron capturados y, al continuar reproduciéndose a través de medios digitales, inician un proceso de degradación cada vez que se distribuyen.

La imagen en las redes sociales es capturada por el dispositivo móvil y de inmediato se lanza a la red, llegando a cada rincón del mundo en el que se tenga un contacto. La calidad se compromete insignificadamente en este proceso, lo que se transforma es la intención, es decir, esa imagen resulta significativa para quien la genera porque posee una carga afectiva y de testimonio de su existencia, sin embargo, al ser lanzada a las redes, lo que se degrada es su carácter afectivo, ya que sólo será significativa para quien comparta su significado y el resto quedará excluido. Después de ser vista será sepultada en el *Big Data* junto con millones de imágenes similares, como lo menciona Steyerl “es el detrito de la producción audiovisual, la basura arrojada a las playas de las economías digitales” (2014, p. 34).

La imagen de las redes sociales nace pobre porque la intención no está puesta en su preservación sino en el instante, tiene una preocupación sólo por el presente que no honra a su pasado y al que le tiene sin cuidado el futuro, está atrapada en un perpetuo aquí y ahora, al igual que la sociedad en la que nace: está estancada en el presente para no encarar al futuro. Para Steyerl también

expresan todas las contradicciones de la muchedumbre contemporánea: su oportunismo, narcisismo, deseo de autonomía y creación, su incapacidad para concentrarse o decidirse, su permanente capacidad de transgredir y su simultánea sumisión (2014, p. 43).

Es una maraña de visualidad sin norte en la que el individuo sostiene su identidad y sus expectativas, pero que navega en una tierra digital de nadie.

Otras imágenes que comparten analogías con las publicaciones en redes son las llamadas *spam*, este término originalmente se relacionaba con los mensajes no deseados que solían llegar a la bandeja del correo electrónico, es lo mismo que hoy encontramos en redes sociales en las secciones de comentarios en forma de pantallas emergentes en las páginas web y blogs. Se trata de toda la información invasiva que no solicitamos pero que está ocupando parte de nuestra atención. Es un fenómeno intrusivo que se desborda de las pantallas y llena también los espacios públicos y a nuestros buzones con panfletos y ruido visual. Al parecer, su única razón de ser se focaliza en las ventas, sin embargo, un gasto masivo de datos por un impacto nulo resulta inútil.

Al igual que el *spam*, las publicaciones en redes están destinadas a ser ignoradas por miles de millones de internautas que también publican una vez al día en promedio; el resultado es abrumador. Esta saturación de imágenes las vuelve invisibles, y al igual que con el *spam*, están destinadas al almacenaje y posterior desecho. A diferencia del correo no deseado y de la publicidad emergente, las imágenes que se publican en redes sociales nacen de los afectos de los individuos, de mostrar, de compartir o de señalar algo que los acerque a sus amigos o, en general, a sus comunidades virtuales, es una forma de hacerse presente en la vida de los otros a la par que se alimenta un perfil que es el representante de cada individuo en la red. Las publicaciones, como se ha mencionado antes, son transitorias, se olvidan, se minimiza el interés por ellas, compartiendo el mismo destino de la basura digital que es el *spam*.

La imagen en redes, la imagen pobre y la imagen *spam* se vinculan a partir de la pérdida, ya que las tres comparten una degradación de calidad, de interés y de permanencia. La ontología que comparten es la del olvido y la contradicción, pues vivimos en una sociedad demandante de imágenes que es incapaz de gestionarlas. El problema de las redes es estructural, pues el planteamiento de su funcionamiento es el

placer del instante, el golpe de dopamina que lleva el impulso de deslizar el dedo en la pantalla en busca de más, lo que viene siempre es lo mejor.

El planteamiento de Hito Steyerl es que estos volúmenes inconmensurables de imágenes que circulan sin principio ni fin en Internet son los condenados de la pantalla, nacen pobres y su destino es ser desechados; son imágenes nacidas de un discurso y una ideología que no cuestionamos y que nos lleva a tratar por igual a nuestros tesoros y a nuestra basura, es decir, por una parte, están las imágenes afectivas montadas en la red y por la otra el montón de imágenes *spam* que se nos meten por los ojos sin que podamos evitarlo, es un enjambre de visualidad sin bordes definidos, disperso y fracturado.

El interés de hablar del consumo visual en redes sociales radica en que la evanescencia de este fenómeno es el punto de partida para reflexionar a través de la creación de imágenes, por lo que los referentes teóricos resultan fundamentales para enlazar la producción con la investigación. A partir de las voces de los autores, muchas ideas que caían en la mera especulación van madurando y modelando los argumentos, de forma que resulta un marco sólido desde el cual desplazar los conceptos y dar lugar a la propuesta gráfica derivada de este trabajo de grado. De la producción nos encargaremos más adelante, por lo pronto, hablemos del sujeto y su representación, hablemos de la selfi.

CAPÍTULO 2

EL SUJETO Y SU REPRESENTACIÓN



Tengo una hija de 15 años quien, antes de la pandemia, solía reunirse con sus amigas para pasar las tardes tomándose selfis en un festival del elogio a la autoimagen adolescente; un día navegando por Instagram se topó con una de sus selfis en el muro de otra chica de su edad. Se trataba de una imagen en la que aparecía con otra amiga a la que le habían borrado el rostro, el pie de foto decía “te amo siempre juntas dulce esposa” (sic). La chica que la usó para subirla a su muro aparentaba ser la del rostro borrado, alguien sin cara en compañía de sus mejores amigos, cuyo hueco era la referencia de sí misma. Se construyó una identidad y una vida con historias y fotos robadas de otros muros.

Mirar la selfi en ese contexto fue inquietante porque rompió la estabilidad de mis esquemas, los pensamientos sobre la vulnerabilidad vinieron después. Lo primero fue una emoción, un escalofrío, un temblor y la incomodidad de estar ante una imagen que me molesta, pero al mismo tiempo me atrae como un imán. Darian Leader nos dice que “lo que atrae nuestra mirada es lo que no podemos ver, buscamos en el campo visual aquello que nunca podría encontrar un lugar ahí, la parte que carece de realidad visual” (2014, p. 134), me interesa esta cita porque en esta selfi en particular hay un contenido inaccesible, un entramado de relaciones interpersonales que desconocemos y que resultan excluyentes. Para un observador regular carece de importancia, sin embargo, al estar involucrada afectivamente con esta imagen, lo inaccesible me resulta insoportable y esto se transforma en un apetito voraz de la mirada incapaz de satisfacerse. Pronto aparecieron las interpretaciones y las redes de sentido, pero,

como seres sujetos al lenguaje, nuestro primer encuentro es con una imagen semilla, y la llamo así porque contiene una expresividad gráfica que me lleva a querer explorarla a través del dibujo, la gráfica o la pintura. Es una semilla cuya potencia conceptual radica en la ingenuidad que trasluce una sombra de tristeza, el deseo de simular ser otro porque es más fácil que gestionarse uno mismo. Lo que cautiva de esa escena no es la belleza ni el afecto, sino el ser testigo de la sutil fragilidad que conlleva la construcción de una identidad para sobrellevar la existencia.

Esta experiencia cambió mi opinión respecto a la selfi por su contradicción. Especulando un momento desde el punto de vista de la chica, noto que por una parte hay una importante necesidad de mostrarse, pero, por otra, desde su mirada, su yo no le resulta lo suficientemente interesante, las escenas de su vida no parecen tan atractivas como para mostrarlas, y es entonces cuando extrae fotos del perfil de otra persona para construir la identidad que los demás debemos reconocer. Esta



Imagen 1. Muriel junto a un fantasma.

Fuente: Archivo personal.

constante insatisfacción de ser menos frente a los otros es el común denominador de las relaciones en las redes sociales y lo que está en juego es el juicio que se hace sobre sí mismo, la vulnerabilidad del yo.

1. SELFIE, HERRAMIENTA DE DISEÑO DE IDENTIDADES

Antes del siglo XVIII, el individuo se percibía como parte de un grupo, se era miembro de una religión, una clase, un oficio (Gergen, 1991, p. 50), la existencia sin el respaldo del gremio no era posible. No había noción de la individualidad a tal punto que ni el alma le pertenecía, era propiedad de Dios y Éste era quien la infundía en la carne; la concepción del hombre y su mundo era diametralmente opuesta a la que se concibe hoy.

El yo y la noción de individualidad son una invención reciente que se erigió con el espíritu cientificista en el siglo XX, en el que se esperaba que todo fuera medible y cuantificable, la psicología se afianzó como una disciplina para comprender a este nuevo sujeto, trayendo consigo un vocabulario de flaquezas humanas que se ha ido afianzando y nutriendo en la cultura y que “engendra nuevas percepciones de enfermedad, así sucesivamente, en una creciente espiral mórbida” (Gergen, 1991, pp. 58-59). Es por esta razón que hoy disponemos de un arsenal de términos para localizar nuestros defectos y describir al yo: depresión, estrés, bipolaridad, déficit de atención y un largo etcétera. Es un lenguaje maleable que, a medida que se transforma, también transforma a la sociedad y que, en esta época de hiperconectividad, nos ayuda a desarrollar nuevas narrativas de nosotros mismos frente a un escrutinio constante en el que nos exponemos a ser juzgados y, a la vez, juzgamos a otros.

En este contexto no resulta tan inocente colgar una selfie en nuestras redes sociales, ¿pero qué es una selfie? La Real Academia Española (RAE) reconoce la palabra

selfi y la define como autofoto: “Fotografía de una o más personas hecha por una de ellas, generalmente con un teléfono inteligente y para compartirla” (RAE, 2021), es un concepto que se ha colocado en un sitio sobresaliente dentro de la cultura contemporánea porque es la apropiación del sujeto de su imagen, en ella es libre de representarse como le plazca, de gustarse y, como dice Juan Martín Prada,

darse a ver (...) la selfi opera como medio de autoobservación, de autoanálisis del rostro propio. Por ello, no todas las selfis se hacen para ser compartidas; siempre interviene un proceso de selección, del cual resulta un acto de afirmación del yo (elegir una fotografía para subirla a la red social), al que seguiría (...) otro de corroboración (apreciación positiva por parte de nuestras amistades) (Prada, 2018, p. 83).

Esta práctica viene de la mano del *smartphone*: con su cámara integrada lista para el disparo, así como con una conexión permanente a Internet, tomarse una selfi y subirla a redes es un acto inmediato. La interacción con la cámara para tomar una selfi ha cambiado, ya no hay que recurrir al visor para mirar a través de él, ahora el requerimiento es un brazo largo para hacer el disparo. Pero esta no es la única cosa que ha cambiado, en el sentido epistemológico, esta imagen pretende dar cuenta de la presencia del sujeto en el lugar, en palabras de Joan Fontcuberta, “se trastoca el manido poema de la fotografía: esto-ha-sido, por un yo-estaba-ahí” (2017, p. 87), ya no basta con ser testigo, hay que ser el protagonista que da su testimonio y con ello lo que verdaderamente trasciende es nuestra presencia. Juan Martín Prada también lo señala al decir que “La selfi formaría parte de una especie de obligado ritual, en el que la vivencia cede ante el gesto de protagonizarla *desde* la imagen” (Prada, 2018, p. 83).

El primer autor en desarrollar la idea del esto-ha-sido en la fotografía es Roland Barthes en *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*, donde menciona que, más allá de

una intención relacionada con el arte o la comunicación, el orden fundamental de la fotografía es ser Referencia, es la emanación esencial del referente. En la foto, la realidad y el pasado se funden en lo que Barthes llama noema, el “esto-ha-sido” (Barthes, 1989, p. 121). Así, la fotografía no dice *lo que ya no es*, sino tan sólo *lo-que-ha-sido*, es una sutileza, pero es decisiva. La fotografía no es una copia de lo real, “es la emanación de lo real en el pasado” (Barthes, 1989, p. 137). Ante este escenario, la percepción de la selfi también se trastoca, puesto que no está exenta de que la sombra de estas reflexiones caiga sobre ella. A pesar de la apariencia de vacuidad que posee el hecho de que las personas construyamos nuestra identidad a partir de las selfis de los momentos plenos de la existencia, es inevitable sentir el carácter profundamente melancólico que guardan esas escenas, puesto que han sido y, sin embargo, ya no son más. La selfi, más allá de ser el signo de lo que ya no está, es el signo de su ausencia, es lo que ya no tengo, lo que ya no es y no será nunca, lo que se perdió, lo que se fue, lo que me abandonó. Paradójicamente, la selfi, como un emblema del paradigma contemporáneo, nos habla de un canon igualmente melancólico, lo que se conecta y tiene coherencia con el planteamiento de Darian Leader acerca de que la enfermedad de nuestro tiempo es la melancolía, una suerte de desesperanza tal que “en el duelo, lloramos a los muertos; en la melancolía morimos con ellos” (2011, p. 15). La selfi, en su inherente felicidad, arrastra una sombra de tristeza de aquello que existe desapareciendo.

Hay una importante necesidad de agradar en las fotografías que se comparten en las redes, un esfuerzo de construir la mejor versión de sí mismo para la mirada ajena, por eso tantas selfis en lugares maravillosos, en trabajos de ensueño, con gente muy sonriente y comida deliciosa, en fin, mostrar vidas perfectas y exitosas para ir construyendo una identidad que nos haga sentir especiales, y desde ahí interactuar socialmente, hacernos presentes en la vida de los demás y, ante todo, tener una actitud protagonista frente al mundo. Con ello se cubre la cuota de felicidad que ha impuesto

la vida moderna a los sujetos, en este contexto la felicidad ya no es percibida como una emoción, sino que se ha ido perfilando como un tipo de personalidad “definido en términos principalmente psicológicos y fuertemente integrado y modelado por el mercado” (Cabanas y Illouz, 2018, p. 174). Se tiene que ser saludable, exitoso, bello y con sólidas relaciones sociales, por lo que no es de extrañar que este diseño de sí mismo sea un fenómeno global y que estos perfiles se repliquen de manera idéntica en todos los países, no sólo en occidente. Para muestra un botón.

Existe un proyecto *on line* dirigido por Lev Manovich, desarrollado en 2014, llamado *SelfieCity* (selfiecity.net), se trata de una exploración cuantitativa a gran escala sobre el fenómeno de la selfi. El muestreo se realizó con imágenes de Instagram de cinco ciudades emblemáticas por lo cosmopolitas: Sao Paulo, Nueva York, Berlín, Moscú y Bangkok, seiscientos cincuenta y seis mil selfis fueron analizadas y depuradas, primero por inteligencia artificial y luego por miembros del equipo, hasta quedarse con un total de 640 fotos de cada ciudad. Se trata de un análisis cuantitativo de cómo luce la gente en su Instagram; las cuestiones que se observan son muy simples: rango de edad, género, uso de lentes, emoción que se demuestra, posición de los ojos, inclinación y rotación de la cabeza; sin embargo, estos cinco aspectos, vistos gráficamente, resultan de una dimensión colosal y lo que se hace evidente es el mosaico uniforme de rostros, lo que resulta paradójico en un ambiente como Instagram, donde lo que se pretende es mostrarse único, esto nos lleva a la conclusión de que la construcción de la identidad de las redes, como se mencionó antes, no sólo es un fenómeno global de occidente.

Lo que alguna vez fue un privilegio y una carga de unos pocos, en esta época de autodiseño se ha convertido en la práctica por excelencia de la cultura de masas. El espacio virtual de Internet es fundamentalmente la arena en que mi página de Facebook se diseña y rediseña permanentemente, del mismo modo que mi canal

de YouTube. Pero igual que en el mundo real –o digamos analógico– se espera que uno sea responsable por la imagen que presenta a la mirada de los demás (Groys, 2016, p. 40).

Sin duda, el diseño de sí mismo nunca había sido tan exigente ni nos había mantenido tan ocupados, ya que se trata de “cómo el sujeto quiere manifestarse, qué forma quiere darse a sí mismo y cómo quiere presentarse ante la mirada del otro” (Groys, 2016, p. 22), quedando revelados sus valores, creencias e ideología, por lo que no es de extrañar que en ocasiones las redes sociales se conviertan en campos de batalla, puesto que todo lo que se muestra es objeto de juicio y le exige al sujeto permanecer en constante revisión de la construcción que hace de sí mismo. La tecnología juega un papel determinante en estos modos de ver, hay una euforia por utilizarla y cederle la autoridad sobre el sujeto, al punto de “ser capaz de refutar al usuario vivo” (Belting, 2007, p. 135), Hans Belting no pasa por alto que “en el tecnocentrismo actual, el cuerpo es un desagradable recuerdo de la naturaleza que llevamos en nosotros mismos”, idea que se refuerza con los exacerbados cánones de belleza, salud, plenitud y la mucha felicidad que nos proyectan las redes sociales.

2. LA MIRADA DEL OTRO

El rostro entraña nuestra individualidad, es el lugar en donde se concentra la expresividad y es el primer contacto que tenemos con el ser único y valioso que lo posee. Emmanuel Levinas, en su obra *Totalidad e infinito. Ensayo sobre la exterioridad*, concede una centralidad filosófica al rostro como categoría metafísica y ética, habla de la epifanía del rostro como aquello que revela el infinito del otro, responder al rostro es responder a Dios (Levinas, 2002). El rostro es el contacto con la primeridad del sujeto,

no se anteponen el prejuicio ni las categorías. ¿Pero quién es ese rostro?, ¿basta decir que es aquel que no soy yo? No lo creo, puesto que a partir de la idea que tenemos del otro también nos constituimos. A través del otro reconocemos nuestra existencia y creamos vínculos.

El primer contacto que tenemos con el otro en Internet es a través de las fotografías de perfil, en las que nosotros también somos un otro para el resto de la comunidad digital; son dos dimensiones en las que se interactúa simultáneamente, por una parte, estamos nosotros como observadores anónimos de la existencia en la red de otras personas, pero por otra, nosotros mismos estamos expuestos a la mirada, también anónima, ajena y sin rostro del otro. Es un juego de identidades veladas y expuestas en el que no se puede permanecer inmóvil ya que el diseño de las redes es la oscilación en estas dos dimensiones. El otro no es necesariamente alguien. El otro habita en la tensión que se crea entre lo que hago y lo que creo que pensarán de mí, ¿y quién lo hará?: el otro, esa presencia fantasmagórica y omnipresente a la que mi mente intuitivamente dota de ojos y juicios ante mis acciones. Puede ser cualquiera: la familia, los compañeros, las personas en la calle, los maestros y todas las instituciones, por nombrarlas de algún modo, que conforman el orden simbólico de los sujetos.

El otro también es el que es diferente, el que no pertenece, el extranjero, el anónimo. Uno mismo no se asume como otro porque como yo sé quién soy, eso me basta para plantarme frente al mundo. Sin embargo, ante la posibilidad de ser vistos, hacemos una toma de conciencia de ser el otro ante la mirada del que está fuera de mí. ¿Qué hechizo provoca en nosotros la mirada del otro que, al sentir que nos observa, experimentamos una vergüenza, una especie de desamparo?

Para Sartre, el infierno es la vida bajo la mirada de los otros porque, al colocar sobre el sujeto la expectativa de lo que debe ser, lo cosifica y lo entrapa en un molde

imposible de romper. Se nace con una identidad socialmente codificada que cumple la función de una prisión y el ser no es dueño de sí, “por lo que los anhelos solo pueden proyectarse en un futuro incierto donde llegar al verdadero ser solo es posible lejos de la mirada del otro” (Groys, 2016, p. 138), es una lucha permanente contra la identidad que otorga la sociedad,

Aquí la cuestión no es si el verdadero yo es real o si es simplemente una ficción metafísica. La cuestión de la identidad no es una pregunta por la verdad sino por el poder: ¿quién tiene el poder sobre mi identidad, yo o la sociedad? Y de manera más general, ¿quién tiene el control, la soberanía sobre la taxonomía social y los mecanismos sociales de identificación? ¿las instituciones del Estado o yo? Esto significa que la lucha contra mi propia persona pública y mi identidad nominal tiene también una dimensión pública y política porque está dirigida contra los mecanismos de identificación dominante, contra la taxonomía social dominante con todas sus divisiones y jerarquías. Es por eso que el artista moderno dice: no me miren a mí; miren lo que estoy haciendo; este es mi verdadero yo—o tal vez mí no—Yo, mi ausencia de Yo (Groys, 2016, p. 141).

Cuando asumimos que somos nosotros los que miramos al mundo nos colocamos en un lugar seguro, pero esta sensación puede colapsar ante la fragilidad de sabernos expuestos y no tener pistas de lo que el otro ve, a partir de esta ansiedad construimos las máscaras que nos protegen en los andares por las redes sociales y tras las cuales nos sentimos a salvo de la presencia invasiva de la mirada, “la máscara está ahí no para expresar algo, sino para salvaguardar de una fuerza maligna” (Leader, 2014, p. 53). Si para Sartre el infierno es la mirada de los demás, para Jacques Lacan “la mirada de los otros emana de un ojo malvado, una mirada que produce el mal de ojo” (Groys, 2016, p. 138). En conclusión, la mirada ajena no es inofensiva, por ello las redes sociales nos enfrentan a una constante revisión de la identidad que narramos para la mirada del

otro, donde es el mismo sujeto quien se asume como objeto y se coloca capa sobre capa para disimular su verdadero rostro; hay recelo por mostrarse ordinario y ser percibido como un otro, porque la otredad molesta.

Lacan sostenía que una teoría psicoanalítica de la visión “debería tomar como punto de partida el hecho de que antes de observar, somos observados, y nuestra mirada es atrapada en lo que llamamos una dinámica de miradas” (Leader, 2014, p. 27), así tenemos la implicación del observador, el objeto y el que observa al observador, esta última presencia complica los modelos tradicionales y hace surgir una pregunta que es crucial para entender la dinámica de la visión: “¿Cómo podemos saber jamás con certeza lo que otro ve?” (Leader, 2014, p. 27).

Para Freud, el mundo de la visión nos atrapa gracias a lo que no vemos (Leader, 2014, p. 26). En la imagen siempre hay algo que se nos escapa y es ahí, en la carencia, donde concentramos nuestra incomodidad y deseo, y en donde la imagen adquiere un valor simbólico, significativo. El poder evocativo está en lo que no muestra, un horizonte que se borra, un espejismo que no alcanzamos a aprehender, no lo muestra porque no existe imagen para ello, pero se sabe, y eso nos alcanza para la contemplación.

3. RETRATOS Y AUTORRETRATOS, EL HOMBRE Y SU REPRESENTACIÓN

La realización de una imagen a partir del sujeto que la toma y que se inserta en ella rompe con el convencionalismo de la objetividad documental, pues la imagen queda sesgada por la subjetividad del personaje, ¿es entonces la selfi la expresión de una sociedad vanidosa y egocéntrica? La respuesta es no, porque la historia de la humanidad, y por ende de su representación, está repleta de vanidad y de afirmación del yo, basta mirar las momias del antiguo Egipto, los bustos de mármol del imperio romano, las

máscaras mortuorias, la tradición pictórica del retrato del siglo XVII, así como el retrato fotográfico en el siglo XIX. El ser humano ha elaborado imágenes de sí mismo desde antes de escribir (Belting, 2007, p. 110), sin embargo, es hasta ahora que se dispone de medios generalizados para manifestar esa vanidad (Fontcuberta, 2017, p. 88). La representación de uno mismo había sido privilegio de los profesionales del oficio, sin embargo, citando a Hans Belting, “en la actualidad nos fotografiamos y filmamos unos a otros desde la cuna hasta la tumba” (Belting, 2007, p. 110).

El retrato está hecho para guardar la imagen de una persona, Jean-Luc Nancy le llama la presencia del ausente y es una mediación afectiva que representa a quien no está; *lo-que-ha-sido*, de Roland Barthes. La tradición del retrato está imbricada con la muerte, igual que el origen del arte, como lo menciona Régis Debray en *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada de occidente*: “se pasa sin que nadie se dé cuenta, del amor de los huesos al amor del arte; de los restos a la reliquia y de esta, a la obra de arte” (Debray, 1992, p. 26). Es tarea del retrato sobrevivir a la muerte del personaje, porque es el recuerdo de alguien en vida que trascenderá a través del tiempo, a diferencia de la máscara mortuoria que encarna el rostro mismo de la muerte y lo que perdura es la expresión del último *rictus*. En el siglo XIX, con la llegada de la fotografía, las máscaras mortuorias perdieron el protagonismo como testimonio del paso a la muerte, y la foto, como nueva técnica, se impuso para asumir la tarea de registro *post mortem*.

Hay un misterio detrás de cada rostro y, al momento de la representación, tanto la efigie del personaje como la intención de dicha creación, queda revelada. A lo largo de la historia, el retrato ha tomado diferentes posiciones, en las culturas antiguas es la representación viva de los muertos ilustres. Los faraones son embalsamados, momificados y guardados en sarcófagos porque van hacia la vida eterna, mientras que a los ciudadanos comunes no se les concede esta distinción. De igual manera, en

la Roma y Grecia antiguas, las esculturas de personajes sobresalientes simbolizan al sujeto en relación con la importancia que tienen para la cultura. Esta es una forma de retrato muy antigua que tiene vigencia aún en nuestros días, ya que continúa siendo una práctica común que a los personajes ilustres se les inmortalice en retratos, dejando testimonio de la trascendencia de su paso.

Podemos situar otra etapa del retrato en la Edad Media, donde la particularidad no está en la semejanza con un sujeto vivo, sino con su estirpe, con la herencia familiar, el sentido de la existencia se fundamenta en la proveniencia el individuo porque, como lo mencioné al inicio, no existía una noción individual del sujeto, su identidad era reconocida como parte de una colectividad. En esta época, la representación se da en los blasones pintados en los escudos de armas que “muestran el rostro no de un individuo, sino un rostro dinástico y genealógico” (Belting, 2007, p. 150). Los retratos de personajes propios de esta época también eran una referencia directa al árbol genealógico y tomaban el lugar del cuerpo, puesto que su presencia en efigie a través de una pintura bastaba para hacer cumplir un mandato.

El concepto de sujeto aún tendría que pasar por varias etapas fuera del orden social antes de desprenderse de la tradición dictada por las dinastías, después adoptaría, por fin, un cuerpo propio ligado a la persona a la cual pertenecía (Belting, 2007, p. 166). Este desprendimiento del cuerpo colectivo es el inicio del retrato moderno.

Al mirar en retrospectiva los comienzos del retrato moderno, se hace evidente otra vez que la imagen del cuerpo y la imagen del ser humano solo pueden aparecer bajo formas ligadas al tiempo, las cuales están sujetas a una intención de significado específica (...) Nunca ha existido un concepto del cuerpo que no haya sido generado por una época o una sociedad determinadas. Un enfoque antropológico está obligado a insistir precisamente en la transformación de

la imagen del cuerpo y de la imagen del hombre con que se representa el interrogante irresoluble del ser humano en sentido social, biológico y psicológico (Belting, 2007, p. 174).

Con el retrato moderno surge la individualidad del sujeto, éste es indivisible, único, original, irreplicable, esencial...

A partir del Renacimiento se reclutan pintores para hacer los retratos de la corte, puesto que es un privilegio exclusivo de la monarquía, el clero y la aristocracia, es inaccesible para el ciudadano común. La idea de la esencialidad de un individuo es una idea moderna que se cristaliza emblemáticamente en el género del retrato barroco, se introduce un interés en la subjetividad y la psicología del sujeto que contradice absolutamente la tradición de la máscara mortuoria como representación del ser, ésta ya no contiene la expresión de la vida, algo muerto difícilmente puede relacionarse con el personaje al cual perteneció. El retrato es fundamental para el desarrollo de la pintura del siglo XVII, ya que, al interesarse en la exploración a través de la psicología, se abre un espectro enorme porque se indaga en la dimensión de aquello que no puede ser visto, aquello que le pertenece al rostro pero que es invisible para los ojos. Tal vez el ejemplo más representativo de aquello que no es obvio para la mirada, pero que impregna a la imagen, es el retrato pintado por Diego de Velázquez del Papa Inocencio X en 1650. Algo misterioso habita en el personaje, tal vez la atmósfera o la expresión del poder, es una imagen que fue el motivo de la obsesión de otro gran pintor, Francis Bacon, quien en 1953 reinterpreto este retrato en un estudio en la búsqueda por capturar todo lo que muestra la imagen, pero que resulta invisible; fue una fascinación que se coló por una fisura y obsesionó a Bacon.

El retrato moderno se inmiscuye en lo invisible del rostro, en su dimensión infinita capaz de manifestar una presencia, ésta es precisamente la indagación didáctica que hacen los artistas a partir de los autorretratos, no se implica solamente el escrutinio profundo del rostro, sino la reconstrucción del sujeto en función de lo invisible; Caravaggio, Velázquez, Rembrandt, Van Gogh, con una pulsión de repetición, emprendieron esa búsqueda de lo invisible, de eso que se muestra pero la mirada no alcanza a percibir y cuya emanación es innegable.



Imagen 2. *Inocencio X.* Diego Velázquez (1650).

Fuente: Wikimedia Commons.



Imagen 3. *Inocencio X.* Francis Bacon (1953).

Fuente: <https://historia-arte.com/obras/estudio-del-retrato-del-papa-inocencio-x-de-velazquez>

Uno de los ejemplos más sobresalientes acerca de la profundidad en la exploración de lo invisible en el rostro es la serie *Monomanías* pintada por Théodore Géricault, aquí brevemente la reseña. Para pintar su obra *La balsa de la Medusa*, Géricault se dedicó a visitar los anfiteatros de París, quería darle mayor realismo a la carne descompuesta, por lo que realizó diversos estudios sobre los cadáveres de la morgue, ahí conoció a Étienne-Jean Georget, un psiquiatra que pensaba que darle un trato humano a los enfermos mentales era la forma de ayudarles a sobrellevar su condición, porque cabe recordar que, en 1819, los sanatorios que concentraban a enfermos mentales eran verdaderas cárceles en las que las personas eran abandonadas a su suerte y tratadas como criminales. Georget y sus colegas creían que podían diagnosticar enfermedades psiquiátricas observando los rostros de los enfermos, por lo que, para preservar sus expresiones, hizo el encargo a Géricault de retratar a sus locos. Para llevar a cabo la misión, éste realiza más de doscientos bocetos, de los cuales pintará diez cuadros que serán conocidos como *Monomanías*, de éstos sólo se ubican cinco con exactitud, puesto que los otros cinco están extraviados.

El pintor, depresivo y psicótico por el curso de su propia enfermedad, ilustra con maestría la cara de la locura. Él, mejor que nadie, puede entender a los locos, pintarlos, retratarlos en el colmo de su enfermedad, representar claramente sus desvaríos. Su depresión y sus alucinaciones paranoicas lo acercan de forma cómplice al enfermo retratado (Burgos, 2021a).

Los cuadros que se conocen retratan los celos neuróticos, la cleptomanía, la ludopatía, la fijación obsesiva y la pedofilia. Cabe mencionar que dos siglos después se ha localizado una sexta monomanía en una pinacoteca en Italia, se trata del hombre melancólico, cuyo rostro se ve atravesado por una profunda tristeza. El hallazgo fue confirmado y la pintura dada como auténtica (Burgos, 2021b).



Imagen 4. *Monomanía.*

La envidia.

Théodore Géricault (1819-1822).

Fuente: Wikimedia Commons.



Imagen 5. *Monomanía.*

La cleptomanía.

Théodore Géricault (1819-1822).

Fuente: Wikimedia Commons.



Imagen 6. *Monomanía.*

La ludopatía.

Théodore Géricault (1819-1822).

Fuente: Wikimedia Commons.



Imagen 7. *Monomanía.* *Fijación*

obsesiva.

Théodore Géricault (1819-1822).

Fuente: Wikimedia Commons.



Imagen 8. *Monomanía.*

La pedofilia.

Théodore Géricault (1819-1822).

Fuente: Wikimedia Commons.



Imagen 9. *Monomanía.* *El hombre*

melancólico. Théodore Géricault

(1819-1822). **Fuente:** <https://elpais.com/ciencia/2021-01-21/>

La serie de locos retratados por Géricault y clasificados por Georget fueron concebidos con una intención científica que permitiría ubicar la enfermedad a partir de la observación del rostro, era la llamada fisiognomía, una ciencia basada en la apariencia de las personas donde la cara revela el carácter y la personalidad, está relacionada en su totalidad con la frenología que además tomaba en cuenta la forma de la cabeza, el cráneo y las facciones. Hoy en día estos estudios no tienen validez científica, pero no hay lugar a dudas de que son una exploración de lo psicológico, entendido esto como aquello invisible en el rostro y por ende en el sujeto dueño de ese rostro, con sus pasiones y miserias plasmadas desde su emanación invisible.

La historia del retrato es también la historia de la percepción del sujeto, desde su pertenencia dinástica o como parte de un gremio, hasta su absoluta individualidad. De igual forma, cabe mencionar que la evolución del retrato no es cronológica, que una forma de representación no sustituye ni desplaza a la anterior, sino que es una práctica expansiva que va sumando nuevos abordajes.

En esta era de selfis en Internet, cada uno es administrador de su imagen porque los dispositivos móviles nos han dotado de autonomía respecto a la exploración de nuestra imagen corporal y somos libres al decidir qué compartimos, qué deseamos mostrar y cómo queremos ser percibidos a partir de nuestro *esto-ha-sido*. Hay un orgullo en ser dueños de nuestra identidad al decidir subir nuestra imagen a redes sociales, y eso es lo que me cautiva. Esta fascinación es la que me ha conducido, a lo largo de esta investigación, a observar con mayor interés el fenómeno de la selfi y cómo está ligada con la representación del individuo a través de la historia. No es algo nuevo en absoluto, sino una reconfiguración de prácticas que ya existían pero que se han potenciado con los dispositivos móviles y el Internet.

En el contexto de las redes sociales, la selfi 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, así como 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, para continuar el trayecto, en el siguiente capítulo hablaré del artefacto y la evocación de memoria generada a partir de los objetos, ya que, para la producción derivada de esta investigación, he tomado estas imágenes de luz para llevarlas a otro nivel desde su reinterpretación a partir de otro medio y otros materiales para construir una pieza, pero esto se detallará más adelante al abordar de lleno el proceso de producción del libro de artista.

CAPÍTULO 3

EL ARTEFACTO COMO RECIPIENTE DE MEMORIA



1. ARTEFACTO, IMAGEN Y EVOCACIÓN

Los artefactos son las trazas materiales de una ideología, que con su presencia, da cuenta de la cultura de una época. Son una respuesta en forma de objetos a las necesidades humanas, 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: artefactos y ecofactos en arqueología*, 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, p. 8), ahí están, ayudándonos a labrar nuestras historias personales que abonan al mismo tiempo 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 para 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, p. 161).

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” (Mendoza, 2015, p. 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. Tenemos relaciones afectivas porque nos traen recuerdos y damos un valor sentimental irremplazable a eso que nos evocan, Fernández Christileb 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, p. 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, sólo la ropa necesaria para 14 días de Tour. 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 poco a poco se vuelve 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, p. 202).

Al igual que Tamina, quien 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 sólo nosotros somos conscientes porque sólo nosotros somos capaces de experimentar esos objetos sin bordes llamados sentimientos, mismos 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, p. 120).

Gérard Wajcman nos dice que para pensar hace falta un objeto (Wajcman, 1998, p. 31), podemos imaginar que lo examinamos y con nuestra mirada pura le arrancamos los secretos, pero él es 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 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.

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 en la que 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, p. 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, sabemos de antemano que ese producto que hoy adquirimos con ilusión tiene como destino final el bote de basura (Bauman, 2006, p. 120).

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: 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” (Mendoza, 2015, p. 87), porque el tiempo y la vivencia se adhieren a nuestros artefactos, por eso los atesoramos y, de un sólo 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, 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, todos 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 que nos acompañan 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 sólo 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 edifiqué 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.

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, la ventaja de que las imágenes ocupen memoria

electrónica es que podemos cargar con miles sin desbordarnos; ahora es el *smartphone* el que contiene, organizado por fecha y por carpeta, todo aquello que nos interesa, esto nos llena de una sensación de seguridad y 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 con 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 para 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 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 en la que, 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.

1.1 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 comparta 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 con el entorno digital. Lo que es una realidad es que éste 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 cual 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 del Internet, con diferentes matices, intensidades y necesidades, toda aquella persona que disponga de un dispositivo móvil tiene acceso y presencia en la red; 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 sólo nos permite ver aquello que queremos, lo 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, los grupos pasan la información con las costumbres y rituales que les son propios de una generación a otra. 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 (Mendoza, 2016, p. 69). Es por esto que la comunicación es fundamental, pues es en ella en donde las historias toman forma, es la herencia que se va a legar a los miembros de un grupo vista desde el núcleo más elemental que es la familia, sea cual sea su configuración: las escuelas, los fanáticos de un equipo de futbol, 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 las formas salidas del Internet, y con ello, devienen otras formas de olvido social, con lo que el grupo va perdiendo las anclas de la memoria que lo consolida, pero, ¿qué es el olvido social?

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 (Mendoza, 2016, p. 70).

1.2. FORMAS DE OLVIDO

Este olvido alude a un factor externo que pretende acallar una voz o a 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 esto, en el México contemporáneo, es la “verdad histórica” fabricada desde el poder acerca de la noche trágica de Iguala y la desaparición de los 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 contabilizar 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, pero no lo consiguieron.

A pesar de no tener un cuerpo con el cual reconocer la muerte y realizar un rito de paso para 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. Se pretendió silenciar desde el poder, pero ha sido la sociedad la que no ha permitido que se olvide. Las redes sociales han jugado un papel fundamental en este movimiento; Facebook y Twitter han sido 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 por todos los desaparecidos en nuestro país que han sido reducidos a una cifra y que se inscriben en el olvido social.

Pero existen otras formas de olvido social que no se ejercen necesariamente desde el poder. Así como las redes sociales no han permitido que se diluya la voz de la sociedad en su clamor de justicia en el caso Ayotzinapa, 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 para colonizar al imaginario colectivo genera el fenómeno de la sobreinformación (Patiño, 2017, p. 100). Hoy, para censurar, no hay que ocultar, sino saturar, y en esa saturación se opacan algunos 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 llena de una urgencia por acelerar los procesos: requerimos 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 y a atender los asuntos desde el apremio por llegar al siguiente momento. Es un despachar la vida en vano y caemos en un sinsentido en el que lo urgente ha desterrado a lo importante y lo importante carece de sustancia.

Hay procesos que no pueden y no deben acelerarse, 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*? Sólo 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 sólo 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 de espacio y tiempo para asimilar los estímulos, la lentitud es 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. Sólo 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, p. 104).

En las sociedades contemporáneas estar ocupado, ser multitareas, carecer de tiempo libre, vivir en el *deadline* y al día siguiente despertar para realizar el mismo trabajo de engrane es una virtud, porque eso nos da la sensación de ser productivos, y nuestra valía, ante nuestros propios ojos, depende 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 (Mendoza, 2016, p. 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, por 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, p. 8). En esta hipnosis no hay espacio, no hay pausas, no hay lentitud, la percepción está saturada y sólo 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.

La sociedad se ha volcado en 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, p. 17); nos envolvemos en el halo de emociones que nos ha instruido la mercadotecnia y nos lanzamos a recibir *likes* que, como dice Han, no son más que el eco amplificado de nuestro ego en las redes sociales (Han, 2020, p. 15). 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 mide con 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 éstos 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.

1.3 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, ésta 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, p. 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, p. 34).

Los rituales son procesos de cierre y con ello brindan estabilidad. Para Byung-Chul Han, compartir el silencio y la proximidad en comunidad genera una identidad en la que nos sentimos incluidos, nos 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. Con el rito fúnebre se reconoce 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, p. 37).

La crisis actual de la pandemia por COVID-19 ha acelerado los procesos de cambio, esta situación exacerba la distancia y el desapego por la preservación de las tradiciones que tiene la sociedad actual, porque en un mundo globalizado los rituales no tienen cabida, en palabras de Han: “lo global engendra el infierno de lo igual” (Han, 2020, p. 34), y en una sociedad en la que 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.

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, 2012, p. 124).

Sabemos que lo universal sólo 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 el sentido de pertenencia. Tiene razón Fernández Christlieb acerca del café por la mañana para refundar el mundo: nos ordena y nos contiene frente a 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, de la ciudad de nacimiento, del lugar donde vivimos. Esa amalgama crece con la suma de nuevas interacciones, amigos, proyectos, en fin, 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 de 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: 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 desde 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.

2. LIBRO, ESCRITURA Y HUELLA

El libro posee diferentes significados que dependen de quién los enuncie, cada uno tiene una experiencia particular con él, nos ha abierto la mente de diferentes formas y por razones distintas a cada uno, pero lo que es indiscutible es que se trata de un objeto emblemático del conocimiento que nos acompaña a lo largo de la historia de la

humanidad y, por supuesto, a lo largo de nuestras historias personales. Estos artefactos son parte de nuestros tesoros privados, tanto por el saber que acumulan como por aquello que expresan con su sola presencia. Al abrir las páginas de un libro en diferentes momentos de la vida, las mismas palabras nos revelan cosas distintas, y esa expansión de la vivencia es parte de su encanto.

En este apartado expongo el concepto de libro como soporte de la escritura, y la escritura como cuerpo del lenguaje; más allá de la voz, lo escrito en el libro no está sujeto a discusión porque es la piedra angular donde se funda la cultura. Para desarrollar una idea de lo que es la escritura me remito a la concepción aristotélica, ésta la considera una transcripción del habla con un fin únicamente mnemotécnico, es decir, una herramienta para no olvidar. Posteriormente, para referirme a la escritura que no se supedita al lenguaje, recurro al concepto de huella que desarrolla Jacques Derrida al referirse a toda aquella escritura que es un rastro del objeto al que hace referencia. La intención de hacer este abordaje es diferenciar la escritura fonética de la escritura con signos no verbales para introducir el concepto de libro de artista, contemplado como un artefacto cuya lectura brinda una experiencia que se aleja de la narrativa secuencial y se torna único en su definición. El libro de artista es el objeto gráfico resultado de las indagaciones de esta investigación, por lo que el final de este apartado es una reflexión en torno a la producción y su relación con los conceptos abordados a lo largo de la investigación.

2.1 EL LIBRO

Un libro, para nuestra cultura, es el medio de divulgación por excelencia, sus bordes delimitan diferentes ramas del conocimiento y agrupan una gama de significados que pueden parecer infinitos, pero que son acotados por sus significantes. Su materia es el pensamiento, el lenguaje, la escritura y el tiempo.

Plasmar las vivencias en un soporte que resista al tiempo es una práctica que tiene más de cuatro mil años, ejemplo de esto son los rollos de papiro del antiguo Egipto, la tradición de la inscripción en hueso y concha de tortuga, las cañas de bambú hendidas y las tablillas de madera en la China milenaria, así como la escritura cuneiforme de Mesopotamia del Asia Anterior, estos objetos son resultado del acto de la escritura y atestiguan la necesidad bibliográfica del ser humano. Svend Dahl, en su *Historia del libro* (1991), hace un repaso exhaustivo de la fabricación de estos artefactos, desde la antigüedad, antes de ser llamados libros, hasta la consolidación de la industria editorial en el siglo XX.

Pasaron muchos siglos de experimentación con los materiales antes de llegar al papel, elemento definitivo que impactaría el concepto del libro tal como lo conocemos ahora. Este gran invento chino se atribuye a T'sai Lun en el año 105 d. de C. porque perfeccionó su fabricación que, según los datos consultados, ya se utilizaba desde el siglo II o III a. de C. Su elaboración fue un secreto celosamente guardado durante casi setecientos años, hasta que los árabes lograron revelarlo a mediados del siglo VIII al capturar a los fabricantes chinos (Dahl, 1991, pp. 41-42). A partir de entonces comenzó la peregrinación del papel en el imperio árabe, pero aún tendrían que pasar varios siglos antes de su llegada al mundo occidental y otros más para desplazar definitivamente al pergamino, que estaba instaurado en Europa como el material definitivo para la escritura.

2.2 LA ESCRITURA Y EL LIBRO

La escritura es posible en la medida en que exista un soporte que la contenga, puede ser consultada en todo momento, siempre y cuando haya alguien capaz de decodificar lo que esta expresa (Gaur, 1990, p. 15).

En la tradición aristotélica, las palabras escritas son signos de las palabras habladas, la definición que cita Derrida al respecto dice: “Los sonidos emitidos por la voz son los símbolos de los estados del alma y las palabras escritas los símbolos emitidos por la voz” (1986, p. 41). El discurso de la escritura como técnica de reproducción de la palabra hablada ha sido retomado por varios autores, probablemente el más relevante es Ferdinand de Saussure, cuyo pensamiento sentó las bases para el desarrollo de la lingüística del siglo xx. Saussure define al signo lingüístico como un compuesto del significante que se refiere a la imagen acústica, y el significado, que se refiere al concepto (Bernal L., 1983, p. 497). En la relación entre habla y escritura, Saussure sólo le reconoce a ésta una función *limitada y derivada* (Derrida, 1986, p. 40), bajo esta óptica la escritura es considerada un medio para reproducir el habla y un recurso mnemotécnico de preservación de información, este planteamiento la subordina a la oralidad, dejando fuera todas aquellas expresiones no alfabéticas que se basan en la incisión y la huella, y que a su vez, son tema de estudio de la arqueología, la antropología y la historia (Gaur, 1990).

En la cultura occidental, la escritura representa un hito en la civilización, alrededor de ella se organizan las sociedades, es el marco que contiene a las instituciones porque con la letra se escribe la ley; se valora más la tinta que al aire de la palabra porque lo escrito prevalece sobre lo dicho. Por ejemplo, haber nacido en este país nos obliga a conducirnos bajo la ley del libro que rige a la nación, se trata de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos. Los individuos nacidos en esta tierra poseemos por

derecho un acta de nacimiento que acredita nuestra existencia para el Estado y los derechos y obligaciones que esto conlleva; no tener el nombre escrito en el papel es motivo de exclusión y discriminación, se es un paria, un ajeno, un invisible y desposeído en su propia tierra. En la tradición judeo-cristiana, Dios en persona escribe la Ley en sus tablas para dárselas a los hombres y que éstos vivan bajo su norma. La palabra se escribe en el libro para que no se olvide y permanezca, por lo que el libro se eleva y se convierte en la referencia de la verdad,

la certeza de que el libro es originario, de que cualquier cosa está en el libro antes de ser y para llegar a estar en el mundo, que sólo puede nacer en tanto que accede al libro, que sólo puede morir en tanto que encalla a la vista del libro; y que siempre es el primer acceso la orilla impasible del libro (Derrida, 1989, p. 104).

Pero la escritura, como fuente de conocimiento, también genera suspicacias porque está sujeta a la interpretación, si no hubiera fisuras en la comprensión de un texto no existirían la hermenéutica ni la exégesis, no se desmenuzarían las palabras para explicar qué quiso decir un autor o cuál es el abordaje correcto de una idea; esta opacidad denota que hay expresiones más allá del signo escrito que transcribe el habla, son formas de comunicación que no parten del lenguaje. Jacques Derrida cuestiona la subordinación del signo escrito con la oralidad y plantea la deconstrucción del concepto tradicional de la escritura, al mismo tiempo que interroga la función mnemotécnica que restringe sus posibilidades de apreciarse desde otro campo que estimule la interpretación y no lo ubique solamente como una prótesis de la memoria.

2.3 LA HUELLA

Tomo de Derrida el concepto de huella que desarrolla en su obra *De la gramatología* (1986). El gesto, el trazo, la huella, son un tipo de escritura que no está determinada por el signo lingüístico, sino que induce a pensar en el objeto desde sus relaciones. La huella es signo de un acontecimiento, su comprensión no radica en la explicación, por lo tanto evoca otra clase de entendimiento que no se estructura en el discurso. Así, la huella es marca, es paso, una borradura que persiste. Lo único que tenemos frente a ella es una interpretación escurridiza que nos devuelve al objeto como una intuición, cuyo significado tiene tantos caminos como la imaginación le interpele. El sustrato en el que se inscribe la huella es producto de un acontecimiento, es una marca irrepitible dejada por lo que ya no está, y que se hace presente sólo porque la marca permanece; es por esto que la polisemia de la huella va del tiempo presente en que fue inscrita, hasta la lectura que se haga en otro presente y otro contexto, lo que le imprimirá nuevos sentidos (Nava, 2016), son

Los conceptos de presente, de pasado y de porvenir, todo lo que en los conceptos de tiempo y de historia supone la evidencia clásica —el concepto metafísico de tiempo en general— no puede describir adecuadamente la estructura de la huella. Y deconstruir la simplicidad de la presencia no equivale sólo a tener en cuenta los horizontes de presencia potencial, es decir una “dialéctica” de la protensión y de la retención que se instalaría en el corazón del presente en lugar de abarcarlo. No se trata de complicar la estructura del tiempo conservando en él su homogeneidad y su sucesividad fundamentales, mostrando, por ejemplo, que el presente pasado y el presente futuro constituyen originariamente, dividiéndola, la forma del presente viviente (Derrida, 1986, p. 87).

Los seres humanos estamos hechos de signos y somos unos intérpretes incesantes del entorno, frente a nuestros sentidos todo es texto porque todo es sujeto de interpretación. Es por ello que la huella abre la significación, es el origen del sentido: si hay huella hay algo para ser interpretado; es una escritura abierta, expuesta a un movimiento incesante de recontextualización y que será filtrada de acuerdo a cada observador. Este rasgo polisémico, sujeto al interpretante es el que se cuestiona frente al lenguaje oral, porque en el habla hay una serie de entonaciones, pausas y movimientos corporales que ayudan a comprender el discurso y resultan intransferibles al lenguaje escrito.

He recurrido al análisis de los conceptos libro, escritura y huella tomando como punto de partida los planteamientos de Jacques Derrida para sostener que le pertenecemos a la letra escrita, al mismo tiempo que estamos constituidos de escritura no alfabética, es decir, huellas. Muecas, marcas, cicatrices y todo aquello que ha dejado una hendidura en nuestra piel y memoria son registros de acontecimientos que constituyen la existencia, cuyo significado está en la misma acción de su inscripción. Traemos la vida escrita encima y ha sido a través de la palabra que se nos ha reconocido como sujetos, “Como Dios, el escritor: Hijo, cuando escribí por primera vez mi nombre, tuve consciencia de que estaba empezando un libro” (Jabés, 1963, citado en Derrida, 1989, p. 97), sin embargo, antes del nombre y del alumbramiento ya ha comenzado la escritura:

Desde el punto de vista del statu quo, si hay algo que no somos es hojas en blanco. A partir del primer aliento, incluso desde los primerísimos estadios de la noche intrauterina, toda vida es tan receptiva a la escritura como una tablilla de cera, tan permeable como una película sensible a la luz. En este material nervioso se graban los caracteres inolvidables de la individualidad. Lo que llamamos individuo es básicamente el pergamino viviente en el que se dibujan,

segundo a segundo, los perfiles de la crónica de nuestra existencia en medio de una escritura nerviosa (Sloterdijk, 2006, p. 19).

A diferencia de la escritura de signos lingüísticos para reproducir el lenguaje oral, la lectura de la huella no es lineal, no es un texto de caracteres consecutivos con principio y final. Mencionaba que traemos la vida escrita encima, me gustaría tomar como ejemplo la piel: en ella llevamos marcas únicas que pertenecen a nuestra historia y, si pudiéramos desdoblarla para interpretarla, se desplegaría una constelación cuya interpretación estaría sujeta a la indagación particular del interpretante, igual que al extender un mapa, éste sólo nos hablaría en la medida en que sepamos lo que estamos buscando, una vez más, el sujeto es en quien se encuentra el sentido. Es por esto que la huella abre el significado y éste se desplaza de acuerdo al contexto y al interpretante. Lo que yo lea en el mapa de una piel extendida no es lo mismo que leerá el dermatólogo, el ciego o el artista.

3. EL LIBRO DE ARTISTA

¿Pero cómo definir algo inaprensible y escurridizo como un libro de artista? Tal vez rodeándolo, aproximándome tangencialmente, porque si lo nombro, ceñiré su significado y es precisamente, al acotarlo, que se anula su singularidad, puesto que, como proceso creativo, el concepto, la forma y el contenido son tan variados como la cantidad de universos propuestos por los artistas que se expresan a través de ellos. Estamos ante un objeto híbrido cuya tradición nos induce a relacionarlo con la literatura, pero que, por sus características formales, se incrusta en el campo de las artes. No es un contenedor de información, sino una pieza autorreferencial y, en muchos casos, un artefacto único. No responde a criterios generales que lo definan, por lo que transita

en un espacio de límites difusos que le permiten ser versátil y estar en la exploración constante de caminos creativos. A modo de definición, tomo la siguiente cita:

El libro de artista es un género más en ese intersticio fluido y amorfo entre las artes y la escritura, entre la obra de arte y el objeto libro; más fácil de comprender si pensamos en esa frontera como porosa y dinámica o si recordamos la relación entre imagen y escritura. Es imposible de aprehender y situar, no por ser variado dentro de sí mismo como género, sino porque presenta tantas variaciones como el libro lo hace en su historia global (Kitchengs, 2019, p. 18).

Como mencioné antes, el libro tradicional es el medio que ha tomado el conocimiento para divulgarse y contar historias, basta con saber leer para tener acceso a sus contenidos. La estructura es la misma: portada, contraportada y páginas en una secuencia numerada; sea cual sea el tema que se trate, esta estructura se sostiene formalmente. Pero el libro de artista rompe con todo acuerdo formal, puesto que el interés está focalizado en la experiencia como acontecimiento performativo, el resultado final, como objeto, es tan importante como el proceso de ejecución.

Antes de hablar del libro de artista y su singularidad, es necesario mencionar que existen ejemplares que, a pesar de poseer todas las cualidades de un libro tradicional y poseer una escritura magistral, conceptualmente están en una dimensión que los aleja de lo ordinario. El libro al que me enfrenté para hablar de estas cualidades tan inquietantes es *El libro de las preguntas* de Edmond Jabés (2006). Además de alguna recomendación, llegué a él a través del ensayo de Jacques Derrida: “Edmond Jabés y la cuestión del libro”, incluido en *La escritura y la diferencia*, se aborda dicho texto para desmenuzar algunas de sus partes y ayudarnos a comprender por qué todo este libro es un cuestionamiento al origen de la palabra, la letra, y del libro mismo como unidad de significado:

Así, dentro de este libro, que se refleja infinitamente a sí mismo, que se despliega como una dolorosa interrogación acerca de su propia posibilidad, la forma del libro se representa a sí misma: «*La novela de Sarah y de Yukel, a través de diálogos diversos y de meditaciones atribuidas a rabinos imaginarios, es el relato de un amor destruido por los hombres y las palabras. Tiene la dimensión del libro y la amarga obstinación de una pregunta errante*» (Derrida, 1989, p. 92).

Este libro me colocó en presencia de una escritura que me resuena profundamente, que me emociona y me conmueve, pero no puedo articular el porqué; lo que esta lectura despierta es emoción y sensibilidad, sin embargo, al intentar concretar la argumentación por la que dicha obra me parece inalcanzable e inabarcable, me enfrento a un vacío. Porque no es un ensayo, no es una novela, no es un poema, no es un tratado, sólo puedo aproximarme a ella diciendo lo que no es, mientras que lo que es se escapa de mi campo semántico. Esta aproximación tangencial es el recurso de Maurice Blanchot en su libro *El espacio literario* (Blanchot, 2002), en el que, a través de comentarios, construye una imagen de aquello que se resiste a la nominación; en dicha obra, Blanchot nos embarca en una travesía por la angustia del acto de la escritura y el desasosiego que se experimenta al atravesar ese desierto en donde el sujeto que escribe, está solo frente a la ausencia de las cosas. La experiencia de estas lecturas, que con los 27 caracteres del alfabeto construyen universos que cuestionan el origen mismo de la escritura, es la de una narrativa que se incrusta en el pensamiento como una semilla, un organismo vivo que germina y se extiende dentro del ser. Somos el lugar donde habitan las palabras.

Suscribo lo dicho por Ulises Carrión (2012): lo que separa al libro tradicional del libro de artista es la ruptura con la narración. *El libro de las preguntas* es ejemplo de ello, ya que se infiltra en la concepción del libro tradicional con sus hermosos forros, las hojas numeradas y la mancha tipográfica rectangular, pero en cuanto al contenido, son

reflexiones y aforismos que parecen desconectados unos de otros, por lo que pueden leerse sin seguir el orden consecutivo sugerido en el índice, pero que, en su conjunto, logra una coherencia tautológica referenciada en sí mismo y sus propios planteamientos. Es por ello que el libro no puede acotarse a un sólo concepto, sino a una multiplicidad de sentidos que no se relacionan solamente con el acto narrativo, sino que se abren a una gama de posibilidades que parecería inagotable. Hay otros ejemplos de libros que no son lineales ni narrativos, como los diccionarios, los recetarios, las partituras o el antiguo directorio telefónico, la misión de estas publicaciones es utilitaria y cotidiana, mientras que el libro de artista está volcado a sí mismo, desarrollando sus recursos expresivos en su propio espacio (Carrión, 2012, p. 50).

Desde los años setenta, el artista Ulises Carrión se interesó por el libro como objeto cultural, centrándose en sus posibilidades expresivas y vivenciales. Concebir al libro como un organismo vivo y no solamente como “un estuche de palabras” da al objeto una presencia autónoma que lo enlaza con el acontecimiento, lo hace un soporte del tiempo. Cualquier manifestación, huella o signo es el recurso del que se vale el artista para crear una pieza. El autor no es necesariamente un escritor que dirige cautelosamente la lectura, ésta está abierta al abordaje personal en el que cada uno es libre de reflejarse en el objeto y experimentarlo desde sus saberes.

Carrión redacta un manifiesto que se publica por primera vez en 1975 llamado *El arte nuevo de hacer libros* (2012). Comienza respondiendo a la pregunta: ¿qué es un libro? A partir de este cuestionamiento lanza frases contundentes que cercan al objeto. Enumerando lo que no es, nos aproxima una imagen mental de lo que deberíamos suponer que es: “un libro no es un estuche de palabras, un saco de palabras, un soporte de palabras” (Carrión, 2012, p. 37). En estas reflexiones se refiere al libro como una secuencia de espacios que, al ser percibida en momentos diferentes, se vuelve también

una secuencia de momentos, proponen una realidad autónoma que puede contener cualquier lenguaje, no necesariamente escrito ni sólo literario, e incluso cualquier otro sistema de signos (Carrión, 2012, p. 38). En una de sus afirmaciones dice que un escritor escribe textos, lo que inmediatamente me remite a Derrida, porque para él un texto es cualquier cosa que signifique, es decir, que sea sujeta de interpretación en su contexto. Es por ello que en el libro de artista caben todas las expresiones: silencios, espacios, representaciones, se trata de leer un acto en el tiempo.

El libro de artista es un recipiente de tiempo y materia de pensamiento, el suyo es un lenguaje deconstruido que puede leerse sin un orden específico. Cada página es creada de forma individual, pero es en la totalidad que adquiere sentido, apela a la facultad que tienen todos los hombres de entender y crear signos y sistemas de signos (Carrión, 2012, p. 61). El libro de artista se nos presenta como un artefacto de bordes borrosos que oscila entre la plástica y la tradición bibliográfica, que escapa de las categorías.

Mi interés en el libro de artista se concentra en sus cualidades de artefacto, que como mencioné en apartados anteriores, es un objeto de evocación y de memoria. Es su versatilidad llena de posibilidades expresivas en donde encuentro una voz propia para dar forma y materializar al objeto producto de estas reflexiones, pero, ¿cómo hallé esa voz?, se trata de algo que se enlaza directamente con la producción de este libro de artista y que tocaré en las próximas líneas.

3.1 PRODUCCIÓN DEL PROYECTO GRÁFICO

Colocarme dentro del trabajo de investigación ha sido un reto a cada paso. En muchas ocasiones me he sentido ajena e incluso intrusa en mis planteamientos. Uno de los motivos de inseguridad es que no tengo formación en las artes, lo que me ha sumido en cuestionamientos constantes acerca de la temática que propongo, enredándome en una parálisis repetitiva, una inercia de incertidumbre que a cada momento hay que romper. Y la escritura. La escritura ha sido, parafraseando a Jabés, atravesar un desierto, porque no sé cómo posicionarme, cómo encontrar mi voz en este tejido hecho de tantas voces. Es por ello que proponer un libro de artista como producto de la investigación sin ser artista me hacía pensar que actuaba desde la impostura y la arrogancia.

Al acercarme al concepto del libro de artista, se puso de manifiesto su cualidad de inclasificable, este artefacto es un prófugo de las nomenclaturas. Al ser un género en sí mismo, resulta un tanto marginal para el arte, una rara excepción en las editoriales y un paisaje ignoto en el mundo de las letras. Es un concepto que se reconfigura a sí mismo y que no acaba de encajar ni de estabilizarse, sin embargo, su marginalidad es también su fortaleza (Kitchengs, 2019, p. 18) porque no encaja, pero cabe. El libro de artista tampoco acaba de posicionarse, como comenté antes, nos aproximamos a su definición a partir de nombrar lo que no es y no hay razón para que esto resulte un problema y, menos aún, un cuestionamiento a su legitimidad.

Al ser consciente de la falta de claridad acerca del lugar que ocupa el libro de artista en nuestra cultura, quité de encima la sospecha de impostura (al libro de artista y a mí), puesto que yo también oscilaba entre el arte y el diseño, entre la academia y la praxis, asumir la ambigüedad me ayudó a despejar las dudas y tomar una posición frente al proyecto. El diseño se convirtió en mi fortaleza, porque se dispuso a nutrir la parte gráfica de la propuesta de imagen y entonces me coloqué como creadora del

objeto, pero también como la narradora de este entramado de contenidos temáticos en mi investigación. Helene Cixous dice: “Escribir –comienza, sin ti, sin yo, sin ley, sin saber, sin luz, sin esperanza, sin lazo, sin nadie cerca de ti” (Cixous, 2006, p. 62). He atravesado el desierto de la escritura a golpe de palabras, y en el proceso se ha ido develando mi propia voz.

La huella es el acontecimiento, bajo ese tenor la potencia habita en la acción implícita de la inscripción, y con ella, la evocación de la presencia, así el libro de artista se convierte en detonante y guardián de la memoria. La técnica a la que he apostado para materializar la expresión de la huella es el grabado en linóleo, la razón es que hay que desgastar, rascar, cortar, hacer incisiones, desbastar el material con todo tipo de marcas para extraer una imagen; la placa entera es una huella, cuya característica principal es la gestualidad de sus incisiones y la imposibilidad de refugiarse en el comando Ctrl + z para desandar los pasos. No hay errores, sólo marcas, el gesto del material y la herramienta haciendo lo suyo. Me detengo en esta observación porque mi punto de partida en la generación y apreciación de la imagen es el Diseño Gráfico, una disciplina que se realiza totalmente con herramientas digitales y que no admite imperfecciones, en la que, por cada paso al frente, se dan dos hacia atrás alineando y equilibrando obsesivamente los espacios (no es casualidad que los comandos para deshacer sean las teclas más desgastadas en las computadoras). El diseño es retícula, color impoluto, líneas vectorizadas, proporción, elegancia, minimalismo y, sobre todo, claridad para comunicar. Por estas razones, para una diseñadora, la plástica resulta igual a saltar sin red en un trapecio y controlar la gubia para no rasgar de más el material, contiene tanta adrenalina como el mismo acto del salto.

Generar un grabado en linóleo es un proceso técnico que tiene como punto de partida el dibujo, en éste se define luz, sombra, línea, planos y ashurados; una

vez acabado el dibujo, se transfiere a la placa de linóleo, cuya superficie debe estar perfectamente lijada, sin brillos que impidan la adherencia de la tinta; de igual forma, debe estar pegada en una base sólida que frene su deformación al momento de pasar por el rodillo al imprimir. Una vez con el dibujo sobre la placa, podemos comenzar a extraer el material con las gubias y darle forma a la figura; la luz de la imagen es lo que se desbasta, mientras que los negros sólidos son las partes del linóleo que no se tocan. Este proceso se trata de hacer una huella única: el mismo dibujo grabado por diferentes personas dará un resultado totalmente distinto. En el acto de grabar se implica el carácter, cada placa contiene el temperamento de quien la elabora, denota la calma o la prisa con la que se ejecuta el oficio, y aunque este dato resulte irrelevante para el resultado final, el acto de labrar es parte de la obra. La gráfica es un trabajo artesanal totalmente manual que se planea con anticipación y requiere materiales, herramientas y tiempo de taller. Relatado como forma de producción suena lento y hasta un poco tedioso, sobre todo la parte de preparar las placas, sin embargo, en mi experiencia, es una actividad a la que recurro porque me permite desaparecer. Cuando grabo placas, igual que cuando dibujo, no existo, son procesos que me hacen experimentar un tiempo que no pasa, un paréntesis donde no existen los minutos y en el que pienso que puedo permanecer haciendo esas incisiones hasta el fin de mis días, claro, no podría porque, después de estas ensoñaciones, el cuello y la mano se agotan y hay que tomar un descanso.

El artefacto resultante de este proyecto es un libro de artista hecho con impresiones de linograbado. Lo que se produce con el grabado es una matriz, la huella cuya repetición es un proceso de escritura. En este sentido, la gráfica es una forma de escritura que no se reduce a trazar un dibujo, sino al quehacer que envuelve a todo el proceso, lapso y materiales que intervienen. La escritura es un acontecimiento fundacional. Los planteamientos teóricos abordados a lo largo de este trabajo me

condujeron a elegir una temática representativa de los conceptos revisados a lo largo de la investigación, es por ello que, del universo de imágenes que se consumen diariamente, me decanté por la selfi, una práctica fotográfica digital que concentra los ideales de la sociedad contemporánea.

Como mencioné en el capítulo anterior, la selfi con su aparente ligereza, es una imagen digital en la que el protagonista mira algo de sí que le parece emocionante para compartir en sus redes, en ellas tanto amigos como desconocidos le verán e incluso darán su opinión. Ese sentimiento acerca de la propia imagen me parece fascinante porque, lejos del narcisismo, hay un orgullo del ser que se refleja en estas fotografías, y eso es lo que me he esforzado por capturar en las versiones gráficas. De la selección de selfis que hice para atesorar en mi obra, me cautiva esa punzada que se siente al posar la mirada en alguien con quien he compartido algo. Los rostros de estas páginas están situados en ese triángulo entre imagen, vista y emoción, así como las huellas que interpretaron esos rostros; tengo que reconocer que están más relacionadas con el corazón que con el intelecto.

Elegir esta técnica para representar imágenes que nacieron digitales ha sido un reto porque el linóleo trabaja particularmente como un bloque de oscuridad en el que, a través de marcas y rasgaduras, se desbastan las zonas de luz; por más cuidado que se tenga, el detalle fino queda excluido. De antemano se sabe que el resultado será una interpretación en alto contraste, donde el material posee una carga discursiva en sí mismo; el gesto, la mancha, incluso el papel, son recursos plásticos que suman expresividad a la representación.

Las selfis de las redes sociales son archivos digitales formados por bits, esas unidades sin color, tamaño ni peso que viajan a la velocidad de la luz y que son el elemento más pequeño del ADN de la información (Negroponte, 1995, p. 12). Las

imágenes electrónicas están hechas de luz y toman provisionalmente la pantalla donde son visionadas como cuerpo, ya que ellas, por sí mismas, carecen de él.

Como las imágenes mentales –las imágenes de nuestro pensamiento–, las electrónicas solo están en el mundo *yéndose*, desapareciendo. Por momentos están, pero siempre dejando de hacerlo. Como lo espectral su ser es el de las *apariciones* –y como ellas se apresuran rápido a abandonar la escena en la que comparecen–. Son, al mismo tiempo, las *(des)apariciones* (Brea, 2016, p. 67).

Brea también menciona que éstas son imágenes apenas temporales e incapaces de dar testimonio de duración; no las considera estáticas, sino un gerundio que existe aconteciendo, pero que no posee un vínculo de continuidad. Esta existencia independiente y desvinculada le quita su potencia de memoria (Brea, 2016, p. 74).

Los linograbados de esta serie están referenciados en esos archivos digitales; toman lo etéreo, fantasmagórico y ubicuo que describe Brea para materializarse en una imagen estática. La imagen digital cambia de ADN al permutar los bits por átomos como resultado de trasladar el archivo digital formulado por código binario a una imagen material inscrita en su soporte, se traslada de un estado efímero a una promesa de permanencia. La confrontación entre la imagen hecha de luz en la pantalla contra la resultante de grabar a la misma en una placa para, finalmente, obtener una estampa, arrastra a la imagen por diferentes etapas que cambian su ontología y, por ende, nuestra percepción frente a ella.

Arranqué a la selfi de su entorno digital, en el que es una simulación numérica que sin una fuente de energía no puede verse (Debray, 1992, p. 178), para representarla en un contexto análogo, físico y *off-line*. En esta transmutación, el color electrónico y vibrante cambia su luminosidad por la opacidad de los materiales tradicionales

de la gráfica: placa, tinta y papel, que no requieren de una gestión tecno económica porque su esencia ya no es el bit, sino el átomo. La imagen fundida en un soporte es la imagen-materia a la que se refiere Brea (2016), como un primer periodo en las eras de la imagen, es indisociable del sustrato y una de sus características es la singularidad con que impregna todo lo que toca: el espacio, el instante, el sistema de los objetos y los sujetos, porque la imagen en este medio adquiere un poder simbólico:

En ese escenario, bajo esa lógica de lo simbólico, sí, son ellas –las imágenes– las que nos hacen singulares, es en ellas que nos hacemos únicos, *individuos*. Ellas, sí –y por supuesto que en el entorno preciso de una culturalidad y una historicidad determinadas– nos fabrican (Brea, 2016, p. 18).

En *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en occidente*, Régis Debray (1992) analiza las edades de la mirada proponiendo tres conceptos clave: logosfera, grafosfera y videosfera. Logosfera es la era de los ídolos comprendida desde la invención de la escritura hasta la de la imprenta. La grafosfera que es la era del arte, que va desde la aparición de la imprenta hasta la televisión a color. Y la videosfera, la era de lo visual que, a pesar de referirse a lo visionado en pantallas, aún no dimensionaba la magnitud omnipresente de la pantalla contemporánea. Sin embargo, Debray tuvo la agudeza de plantear el horizonte de la expectativa de la mirada (Debray, 1992, p. 176) y sus conceptos son aplicables a la imagen digital y el consumo cultural que se hace de ella. Pese a abordar los conceptos como periodos históricos, no son necesariamente etapas consecutivas donde una borra a la anterior, es decir, las edades de la mirada coexisten porque se corresponden con diferentes formas del pensamiento que expanden las relaciones del sujeto con la imagen, es decir, cada uno de estos conceptos plantea una forma diferente de relacionarse con la visión.

De igual forma, las tres eras de la imagen que plantea Brea son: la imagen-materia, el film y la e-image. La primera se refiere a la imagen estática que evoca presencia y comparte con la logofera el rasgo de la idolatría, como un santo o un ídolo en cuya presencia nos sentimos observados, la potencia de la imagen-materia está en su naturaleza mnemónica. El film es la imagen en movimiento, no está incrustada en un objeto, sino que flota sobre él y sólo en su dinamismo puede apreciarse; es una imagen en curso que se fundamenta en su carácter histórico-social. Y por último, la era de la e-image contempla el fenómeno contemporáneo de la imagen electrónica que existe fuera de un escenario histórico y forma parte, sin distancia, del paisaje mismo de nuestra vida cotidiana, ya sin promesa de eternidad ni como configuración de la identidad (Brea, 2016, p. 124), sino como una reproducción desarticulada de los modos de vida. La era de la e-image parecería la continuación de la edad de la videosfera puesto que comparten características como la necesidad intemedial de la pantalla y su régimen visual de simulación numérica, sin embargo, es la imagen electrónica la que domina la visualidad contemporánea, puesto que el entorno digital se ha convertido en una parte fundamental de lo cotidiano.

Las edades de la mirada y las tres eras de la imagen despliegan un amplio espectro de interacción con la imagen. El proyecto gráfico del libro de artista roza algunas de estas categorías, ya que en la primera fase se inspira en las fotografías digitales de las redes sociales, es decir, se gesta como e-image y posteriormente, al reinterpretar esas fotos salidas de la red en un soporte físico, se les dota de cuerpo y adquieren el carácter de artefacto, entrando al campo de la imagen-materia. De acuerdo a lo planteado por Debray y Brea hasta este punto, en la siguiente tabla se muestran las propiedades de la imagen aplicadas al caso de la gráfica y la imagen electrónica de la selfi, para comprender cómo el cambio de medio por el que nos aproximamos a las imágenes transforma la apreciación que hacemos de ellas.

PROPIEDADES DE LA IMAGEN

RÉGIS DEBRAY: EDADES DE LA MIRADA

	GRABADO	SELI
PROPIEDADES	GRAFOSFERA	VIDEOSFERA
Relación con el ser	Representación (ilusoria) La imagen es vista	Simulación (numérica) La imagen es visionada
Modalidad de existencia	Física Es una cosa	Virtual Es una percepción
Principio de autoridad	Lo real (la naturaleza)	Lo ejecutante (la máquina)
Fuente de luz	Solar (de fuera)	Eléctrica (de dentro)
Meta y espera de:	Deleite (y prestigio) La imagen cautiva	Información (juego) La imagen es captada
Contexto histórico	De lo religioso a lo Histórico (tiempo lineal)	De lo histórico a lo técnico (tiempo puntual)
Ideal y norma de trabajo	Yo creo (una obra) de acuerdo con lo antiguo (modelo)	Yo produzco (un acontecimiento) según mi mismo (modo)
Organización	Academia, escuela	Red, profesión
Instancia	Monárquica y burguesa	Media, Museo, Mercado
Objeto de culto	Lo bello (complacer)	Lo nuevo (sorprender)
Acumulación	Particular (colección)	Privado/Público (la reproducción)
Horizonte intemporal	La inmortalidad (tradición) blando (papel)	La actualidad (innovación) inmaterial (pantalla)

JOSÉ LUIS BREA: ERAS DE LA IMAGEN

	GRABADO	SELI
PROPIEDADES	IMAGEN-MATERIA	IMAGEN-ELECTRÓNICA
Características técnicas	Indisociabilidad Unicidad	Flotación fantasmal Productibilidad ilimitada
Tiempo de la imagen	Estática	Imagen-tiempo
Tipo de memoria	ROM (archivística)	RAM (red, proceso)
Potencia simbólica	Promesa de duración Promesa de individuación radical	Intelección general
Forma discursiva	Arte tradicional	Cultura visual Arte como espectáculo integrado
Condiciones de visionado	Espacialización	Ubicuidad-1000 pantallas
Modo de economía	De comercio (mercado)	De experiencia (atención-abundancia)
Régimen escópico	Pictorialista Ocularcéntrico	Hipervisión administrada (sociedades de control)
Tipo de conocimiento que produce	Ontoteológico Logocéntrico	Diferencia por diferencia
Estudios especializados	Estética metafísica	Estudios críticos
Carácter episteme	Dogmático-teológico	Biopolítico
Época/Proyecto civilizatorio	Plato-Cristiano	Posmoderno/poscolonial

Propiedades de la imagen. Elaboración personal a partir de los conceptos de los autores.

En esta época en la que la tendencia es la de digitalizarlo todo y almacenarlo en forma de archivo electrónico, la inversión de este proceso, en el que algo digital se transforma en analógico, parece una suerte de pérdida y retroceso. Este cuestionamiento ha estado latente desde el inicio del planteamiento de la investigación: ¿cuál es la pertinencia de tomar imágenes hechas de bits y que se pueden repetir ilimitada y simultáneamente en cualquier dispositivo electrónico para pasarlo a un sustrato de átomos cuya característica principal es necesariamente la singularidad? El número de reproducciones de un grabado en linóleo es limitado y de ninguna manera puede competir con la ubicuidad de lo digital, y no sólo eso, la pieza final es un conjunto de grabados para conformar un libro de artista, uno...

En esta reflexión alrededor de la imagen-materia y la imagen electrónica podemos apuntar otro fenómeno, el de la presencia del artista en las redes sociales, para ello tomo como referencia las consideraciones de Boris Groys sobre el arte contemporáneo de acuerdo a las transformaciones de su ecosistema, ya que como filósofo, crítico y teórico ofrece una visión que recorre el fenómeno por varias aristas.

A inicios del siglo XXI, Internet se convirtió en el lugar central para la producción y distribución de las prácticas artísticas, desde las instituciones normadas como museos y las galerías, hasta los productores independientes de archivos culturales, la expansión de contenidos ha continuado sin cesar. Es el propio artista quien gestiona sus creaciones lejos de la voz autorizada del crítico o gestor, lo que además de proporcionar una sensación de autonomía, amplía la posibilidad de impactar más allá de los límites locales. Sin embargo, como usuarios de las redes, nuestras búsquedas usualmente apuntan a localizar a personas que conocemos y filtramos todo aquello que no entra en el campo de nuestros intereses, estamos listos para ignorar lo que no estamos buscando.

Internet no está interesado en apreciar obras de arte terminadas, lo que ha tomado fuerza es el proceso creativo, lo que seduce al ojo es la demanda de mirar cómo se desarrolla un proyecto. La potencia está en el hacer, sin atender, e incluso sin que exista, un resultado final.

El arte se presenta en Internet como una realidad específica: un *working process* o un proceso que es parte de la vida, que tiene lugar en lo real, en el mundo off-line. Esto no significa que el criterio estético no desempeñe ningún rol en la presentación de datos en la red. Sin embargo, en este caso no estamos frente al arte sino ante el diseño de información –es decir, frente a la presentación estética de documentación sobre eventos reales de arte y no ante la producción de ficción. (Groys, 2016, p. 199).

Documentar el recorrido de una obra, desde su planteamiento hasta su ejecución, es la obra misma, porque el ser del artista es su hacer. No hay un límite que marque el fin del proceso y el inicio de la exhibición, no hay secretos, e incluso el resquicio que tenía el artista como su propia individualidad ahora es exhibido. La intimidad del taller ha sido abolida y convertida en un espacio público porque, quien así lo desee, tiene acceso a mirar de principio a fin el viaje del artista y su obra. El tablero de Instagram es el nuevo cubo blanco. Groys nos dice que la documentación del proceso del hacer estético ya es una obra. La producción estética, la presentación y la distribución son coincidentes. El artista es un blogger (Groys, 2014, p. 138). Este proyecto, a pesar de nutrirse de lo digital de las redes sociales, escapa de la lógica de éstas como espacio de trabajo, ya que no es ahí donde sucede performativamente. No se comparte el proceso como parte de la obra ni se exhibe el taller para documentar y, en este sentido, se ejerce una resistencia frente a la demanda cultural de habitar la red, pero sin negarla ni desatenderla.

¿Qué sentido tiene hacer grabados de una imagen digital? Parece algo inútil, pero esa inutilidad es una cualidad del arte contemporáneo que nos lleva a plantear preguntas y tratar de responderlas desde aquellas fisuras en las que se conectan el campo afectivo con la construcción de conocimiento a través de la producción de imágenes. Las reproducciones en gráfica de este libro son absolutamente diferentes a las fotografías originales, ya que el cambio de medio transforma formal y conceptualmente la imagen que se mira. Hoy, que la lógica dominante es digitalizar la información para poseerla en bits, este trabajo es una suerte de proceso inverso en que lo digital se convierte en análogo, con ello la imagen electrónica pierde su cualidad ubicua de presentarse en múltiples pantallas y su alcance se reduce a un número de personas limitado, pero, en cambio, al poseer un cuerpo de papel hecho de átomos, adquiere una presencia que lleva implícita el aura de la que habló Walter Benjamin, entendida como la relación de la obra con su entorno, su inscripción en el aquí y el ahora, revelando su carácter de acontecimiento.

El aura es, para Benjamin, la relación entre la obra de arte y su contexto externo. El original tiene un lugar particular –y es a través de este lugar particular que el original se inscribe en la historia como un objeto particular y único–. La copia es, en cambio, virtual, deslocalizada, ahistórica; desde el comienzo aparece como una multiplicidad potencial. Reproducir algo es removerlo de su lugar, desterritorializarlo (Groys, 2016, p. 157).

Para Benjamin, el original posee un aura y la copia no, pero en el planteamiento de Groys, esas cualidades de la copia bien pueden enumerarse como referentes a la imagen digital en redes sociales: virtual, deslocalizada, ahistórica, desterritorializada, formas destinadas a una circulación indeterminada. Groys apunta que, según esta concepción, la época de la reproducción mecánica no puede producir ningún original;

una vez más podemos extraer estas palabras para aplicarlas a la época de la imagen digital en Internet, donde resulta profundamente seductora, pero habita un medio en el que todo desaparece y difícilmente se logra alcanzar la atención pública que se anhela (Groys, 2014, p. 134).

Descontextualizar las selfis del entorno digital y trabajar cada imagen en una placa de linóleo ha sido un proceso en el que la imagen, convertida en objeto, ha alcanzado una nueva dimensión que la eleva sobre la función de entretenimiento para la que fue creada. Se acota el vacío a partir del proceso de desbastar la placa y transformar dicho acto en una performatividad que nos coloca en un plano de experiencia y acontecimiento, el ritual de la elaboración. La transformación en la esencia de la imagen se eleva en un plano subjetivo que detonará nuevas relaciones de significado derivadas de la tensión entre lo digital y lo material de los elementos que estamos trabajando. Más allá de la contemplación, el objeto es capaz de desplegar sus propias evocaciones asociadas a su presencia y que son la llave para leer esas nuevas relaciones de significados, ahí también se encuentra el aura,

aurático sería el objeto cuya aparición despliega, más allá de su propia visibilidad, lo que debemos denominar sus imágenes, sus imágenes en constelaciones o en nubes, que nos imponen como otras tantas figuras asociadas que surgen, se acercan y se alejan para poetizar, labrar, abrir tanto su aspecto como su significación, para hacer de él una obra de lo inconsciente (Didi-Huberman, 1997, p. 95).

El concepto de aura de Walter Benjamin pone al descubierto la potencia de la imagen como objeto, y en el caso del libro de artista, como experiencia extendida en los sentidos, ya que la obra que se ha desarrollado como parte de esta investigación es un

objeto que implica el tacto, el roce, el aroma, la profundidad del espacio y la distancia para poder experimentarlo.

Este libro de artista es la metáfora de mis redes sociales, los diecisiete personajes representados son a quienes sigo, a quienes les doy *like*, con quienes comento. Algunos se conocen entre sí y otros no, pero lo que tienen en común soy yo, esto me coloca en el centro de este racimo, que a su vez opera como un pequeño mundo en el cual cada uno es eslabón y centro de otros racimos, de forma que se va acercando un mundo con otro, tendiendo una red que hace posible el alcance a cualquier punto del vasto universo. En el aislamiento de la pandemia, algunas de estas presencias fueron un bálsamo para lidiar con la soledad. Hay quienes se quedaron y otros más se desvanecieron, pero cada uno fue un punto para recobrar el aliento en la ruta circular del encierro.

Algunas de estas selfis son de Instagram, otras más llegaron por WhatsApp, pero, en todos los casos, cada persona eligió cómo mostrarse. Coloqué las imágenes dentro del marco característico de esta plataforma con sus iconos representativos, como si se tratase de una publicación para no perder de vista que es un proyecto referenciado en el lenguaje de Internet y mostrar que no se trata únicamente de un conjunto de rostros, sino que originalmente fueron pensados para compartirse en la red y estaban destinados a fundirse al instante. Al ser este artefacto una cápsula del tiempo, los iconos son un guiño con vista al futuro, Instagram puede estar hoy en la cúspide de las preferencias, pero lo natural es que mañana se transforme o desaparezca.

Estos rostros son una muestra de las imágenes que circulan en las redes, lo que marca la diferencia con el resto es que hay una relación de afecto, de ahí el anhelo de otorgarles una presencia en la materialidad para que las memorias no se desdibujen antes de llegar a ser. Es por ello que me refiero a este libro de artista como un dispositivo

de memoria, como un artefacto de resistencia frente a la urgencia y, en consecuencia, al olvido naturalizado, la falta de atención, la mirada distraída que hace *scroll* en el móvil sin recordar qué fue lo último que vio. Sin perder de vista en ningún momento que no todo olvido es una pérdida irreparable, la incapacidad de olvidar puede ser tan frustrante como la imposibilidad de recordar. El hecho de no recordarlo todo, lejos de ser un problema, es una bendición porque nuestra mente requiere olvido para seguir adelante, al fin y al cabo, es fundamental para manejar experiencias dolorosas, aprender nuevas cosas y configurar la vida de forma diferente. Para recordar también debemos olvidar.

Este libro de artista, como soporte de tiempo, es un organismo vivo, es un pequeño racimo en el entramado de redes que conforman la cultura, se gestó y se nutrió en el mundo digital, pero nació como artefacto para poseer un aura capaz de desplegar, más allá de su propia visibilidad, sus imágenes en constelaciones de otras imágenes y nubes de diferentes evocaciones.

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, 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.

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 un libro de artista, 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 las historias e imágenes que son absorbidas en la marea de evanescencia digital. La propuesta del libro de artista está dirigida a crear una resistencia frente al olvido de la velocidad, donde la prisa por vivir desdibuja las memorias posibles antes de que éstas lleguen a ser.

La sociedad requiere de rituales porque éstos 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.

3.2 IMÁGENES DE LA PRODUCCIÓN

La elaboración del libro de artista se ha compuesto de procesos parecidos a rituales, puesto que la introspección que exige la creación de cualquier objeto pide calma y silencio. Este apartado está dedicado a mostrar la obra resultado de la producción de este trabajo de grado, pretende reflejar y dotar de sentido los conceptos que se abordaron en este recorrido por la imagen y el conocimiento. Esta es la intersección donde los conceptos redes sociales, selfi, huella, escritura, libro de artista, y memoria se funden en un objeto.

En este apartado mostraré parte del proceso de producción, que involucra el trabajo del taller, así como el trabajo de crear las huellas en las placas y las selfis de donde partió el proyecto.



Imagen 10. *Collage de selfis.* No son todos los que deberían estar, de igual forma hay algunos que deberían haberse retirado, pero asumiendo lo elástico del contacto humano, les reconozco como parte de mi historia. **Fuente:** Archivo personal.

SELFIS

En primer lugar, es preciso mostrar los rostros que integran esta producción. Como lo mencioné anteriormente, la razón de ser y estar de estas personas en la obra es el afecto. Son los rostros en mis redes sociales, en mis chats y también, en algunos casos, en la convivencia cotidiana. Los lazos y la historia que nos unen, son tan peculiares y únicos como todas las relaciones humanas, sin embargo, al ser integrantes de esta pieza, el recuerdo tiene una marca y ha quedado incrustado en la cápsula del tiempo que es este libro de artista.

La mayoría de estas imágenes me fue proporcionada por sus autores, otras más las tomé de sus redes sociales, pero en todos los casos, cumplen con ser un reflejo de la identidad que desean mostrar de sí mismos.

PLACAS

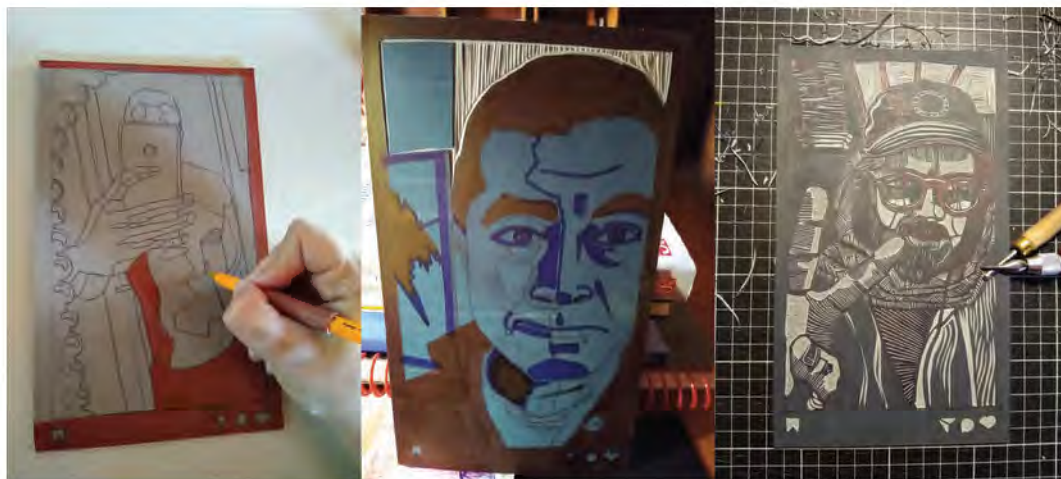


Imagen 11. Parte del proceso de las placas: dibujar, marcar las sombras y grabar.

Fuente: Archivo personal.



Imagen 12. *Abraham, selfie y versión en linóleo.*



Imagen 13. *Annette, selfie y versión en linóleo.*



Imagen 14. Karla, selfie y versión en linóleo.



Imagen 15. Armando, selfie y versión en linóleo.



Imagen 16. Rive, selfie y versión en linóleo.



Imagen 17. Lenika, selfie y versión en linóleo.

FOTOGRAFÍAS DE LA PRODUCCIÓN

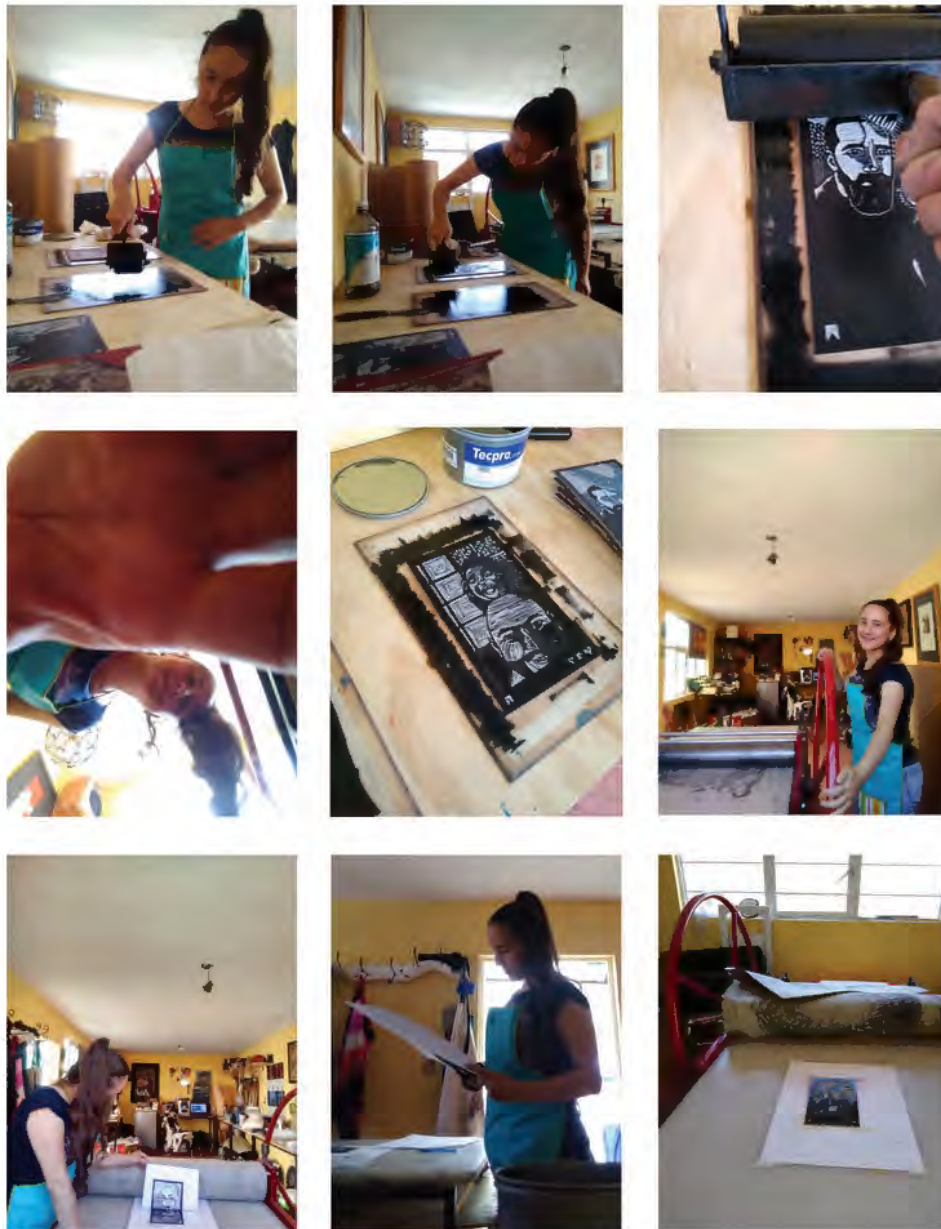


Imagen 18. Collage del trabajo de taller.



Imagen 19. Collage del trabajo de taller.



EL ARTEFACTO LIBRO DE ARTISTA



Imagen 20. *Collage de encuadernación por parte de Blanca Cano.*
Fuente: Archivo de Blanca Cano.

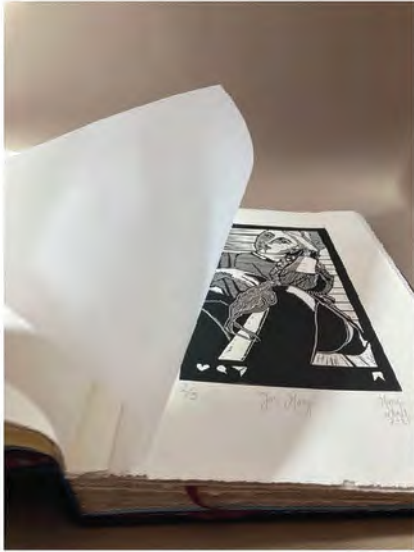


Imagen 21. Collage de encuadernación por parte de Blanca Cano.
Fuente: Archivo de Blanca Cano.

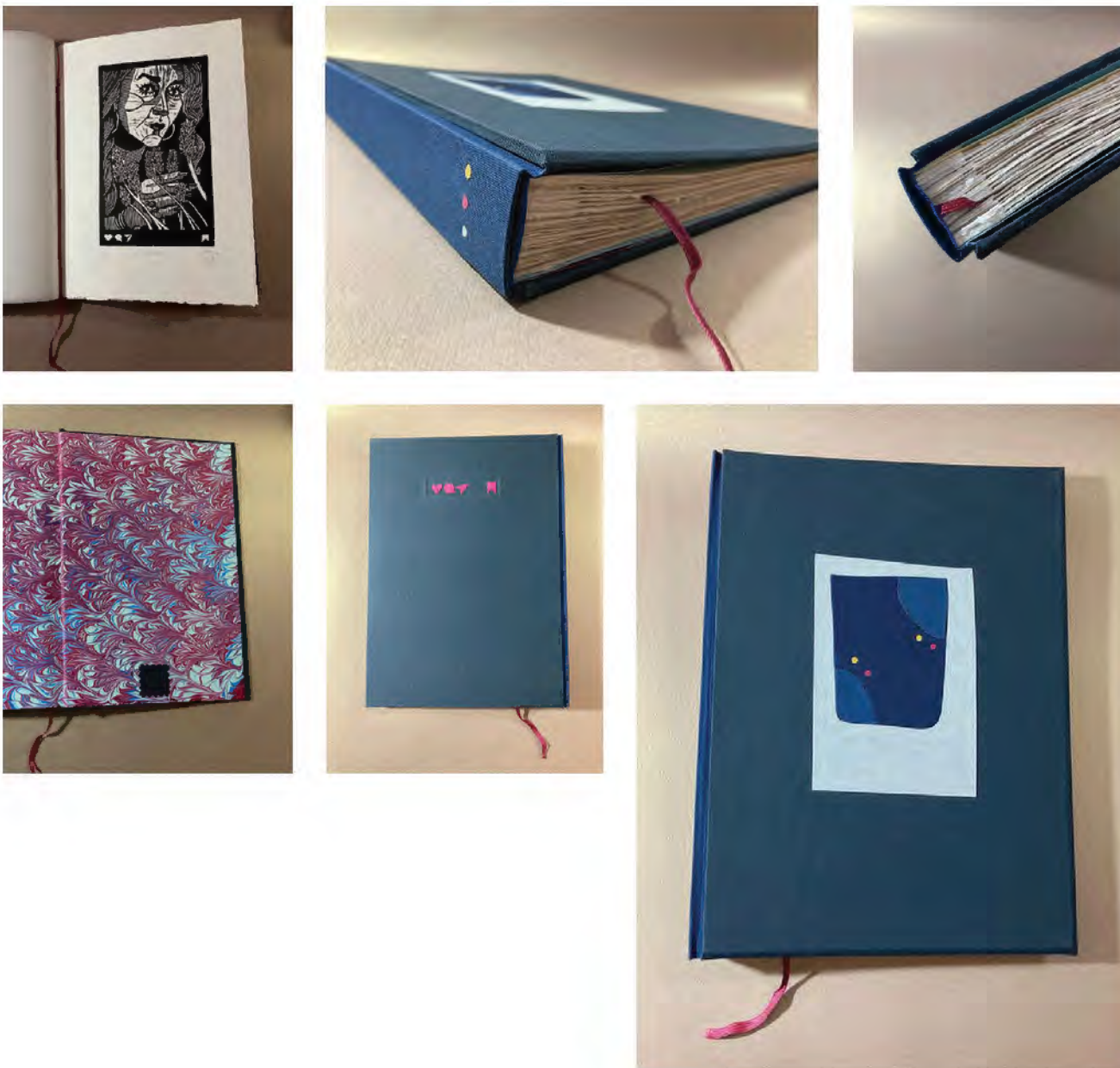


Imagen 22. *Collage de encuadernación por parte de Blanca Cano.*
Fuente: Archivo de Blanca Cano.

Lo que se presenta a continuación es el contenido del Libro de artista, es decir, la portada, la presentación, los grabados y el colofón, que se encuadernaron para crear el artefacto evocador de memoria. Es un facsímil que da cuenta del resultado plástico de este Trabajo terminal de grado.

LIBRO DE ARTISTA

[FACSIMIL]



Antídoto

-CONTRA EL OLVIDO-

Mary Carmen Zepeda Moreno

Este libro de artista es un organismo vivo, un pequeño racimo en el entramado de redes que conforman la cultura. Se gestó y se nutrió en el mundo digital, pero nació como artefacto para poseer un aura capaz de desplegar, más allá de su propia visibilidad, imágenes en constelaciones de otras imágenes y nubes de nuevas evocaciones.

Es una metáfora de mis redes sociales, los diecisiete personajes representados son a quienes sigo, a quienes les doy like, con quienes comento. Algunos se conocen entre sí y otros no, pero lo que tienen en común soy yo; esto me coloca en el centro de este racimo que, a su vez, opera como un pequeño mundo donde cada uno es eslabón y centro de otro racimo.

En el aislamiento de la pandemia fueron un bálsamo para lidiar con la soledad, de ahí el anhelo de atesorar sus selfis en una pieza que les dote de presencia, que las eleve sobre la evanescencia digital y las resguarde para preservar los afectos de mi memoria.

Al final de la pandemia hubo quienes se quedaron y otros más se desvanecieron, pero cada uno fue un punto de llegada para recobrar el aliento en la ruta circular del encierro.

Mayo 2021.



4/5

"Jo, Mary"

Mary
abril
2021



2/5

"La bella Muriel"

Mary
marzo
2021



2/3

"Annette"

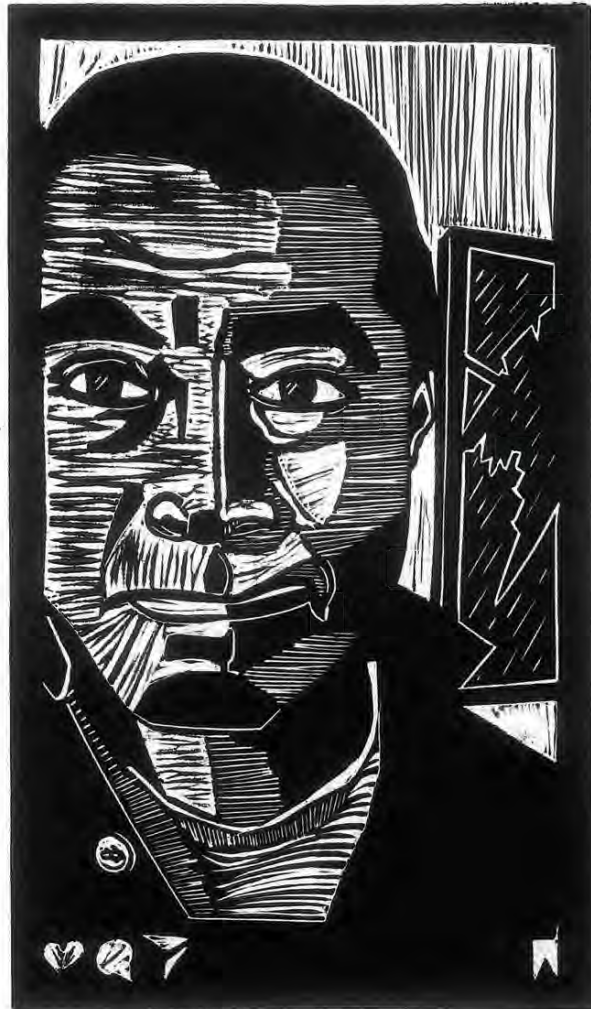
Mary
marzo
2021



75

"Karla y Lusi"

Henry
marzo
2021



2/5

"Enrique, siempre"

Haru a
matizo
2021



2/3

"Abraham, gracias"

May
abril
2021



2/3

"Nuria"

Xany
abril
2021



2/3

"J.C. Baltazar"

Mary
alred
2021



45

"Gerardo, amigo"

May
marzo
2021



2/3

"Diana"

Mary
Stork
2021



2/5

"lejar"

Mary
marzo
2021



45

"Lénika"

Marya
May
2021



2/5

"Porla Olivia
Leyendo el cielo"

Haruj
marzo
2021



2/5

"La Pau"

Mary
marzo
2021



2/3

"Rive"

Maryo
matzo
2021



2/3

"Kethery Emma"

Mary
mather
2021

Antídoto
-CONTRA EL OLVIDO-

LIBRO DE ARTISTA

POR

Mary Carmen Zepeda Moreno

La edición consta de 4 ejemplares

Metepec, Méx. 2021.

CONCLUSIONES

Cuando comencé la maestría escuché la siguiente sentencia: “las investigaciones no se terminan, se abandonan”, en ese momento, esta frase no me dijo mucho porque no tenía las pistas para comprenderla, pero hoy, que me encuentro organizando las ideas para concluir este proceso, adquiere una dimensión llena de sentido, puesto que la investigación es un camino que abre muchas brechas que, a su vez, son nuevos caminos para indagar y producir conocimiento, por lo que no es posible hacer un cierre definitivo y aportar la última palabra, el conocimiento es una construcción incesante. Particularmente, la temática que se abordó en este trabajo, involucra en gran medida la relación cotidiana con la tecnología y la forma en que a través de ella tendemos lazos comunicativos con los demás, de igual manera está presente el arte y el diseño como formas de expresión, por lo que las reflexiones aquí expuestas de ningún modo pueden tener un punto final, ya que son fenómenos que se escriben y reescriben cada día.

La multidisciplinariedad de la que se valen los estudios visuales, como estrategia de conocimiento, me llevó a aproximarme conceptualmente al fenómeno que estaba observando desde la visión de autores de distintas ramas del saber, lo que me permitió construir un objeto de estudio, analizarlo, interpretarlo y desplazar los conceptos hacia una propuesta visual propia. Gerard Wajcman fue la inspiración que me hizo fijar la atención en la mirada de *El ojo absoluto* con su omnipresencia en lo cotidiano, y de igual forma, a partir de *El objeto del siglo*, fijar la atención en el objeto físico, al que he llamado artefacto, como materia para el pensamiento; me auxilié de sus planteamientos para

abordar los conceptos de la memoria, la ausencia, el objeto y la hipervigilancia dentro de las redes sociales y de esta forma delimitar el escenario en donde tiene lugar el fenómeno.

El punto de partida fueron las redes sociales; lo que se me revelaba obvio al comienzo era la forma en que han transformado nuestra actitud frente a la comunicación, puesto que nos acostumbramos rápidamente a dar y pedir respuestas instantáneas y convertimos la urgencia en una condición de la vida cotidiana. Sin embargo, más allá de esa obviedad, me encontré con que somos sujetos fragmentados en múltiples pantallas, lo que se ha convertido en un aspecto indisoluble de nuestras relaciones, la intimidad y la privacidad han borrado sus fronteras. Los planteamientos de Paula Sibilia en su obra *La intimidad como espectáculo*, fueron fundamentales para ordenar y poner en palabras la afección del sujeto frente a las redes sociales por la manera en que se desdibuja el límite entre lo público y lo privado, aderezado con una narrativa que enaltece la felicidad como una obligación y la productividad como señal de un sujeto integrado en su medio, para lo cual, las reflexiones de *La sociedad del cansancio* de Byung-Chul Han, así como *La modernidad líquida* de Zygmunt Bauman, resultaron fundamentales. A través de estos autores pude apreciar la trascendencia que tiene la lentitud, la contemplación y los rituales de una comunidad porque cada voz se suma a la colectividad y son parte de las formas en que se tejen los lazos de la sociedad; a este respecto, el trabajo de Pablo Fernández Christlieb fue decisivo para dar sentido a la importancia del artefacto como pieza cotidiana en la que se guarda la memoria y para enlazar dicho concepto con el mundo etéreo e intangible de la comunicación digital.

A diferencia de las redes sociales, que van sufriendo modificaciones y algunas desaparecen, pero surgen otras, lo que ha permanecido estático durante el periodo de esta indagación es la relación y prevalencia de los *smartphones* y, en general, de los

dispositivos móviles como principal vía de enlace con el mundo. Se trata de la herramienta más relevante de la comunicación contemporánea, ha potenciado la exploración de la autoimagen tanto como la producción y el consumo de visualidad. Las imágenes que se producen con los dispositivos móviles se manifiestan en un presente que no cesa, y son desplazadas al instante por las siguientes que aparecen en la pantalla, dejándonos la certeza de que siempre habrá una más aguardando para ser mirada. En este punto, el trabajo de Joan Fontcuberta, frente al concepto de postfotografía que expone en su obra *La furia de las imágenes*, fue la herramienta conceptual que me permitió comprender la expansión del concepto de imagen al ser producida en y para los medios electrónicos, así como su transformación ante la demanda de un medio que devora imágenes y jamás queda satisfecho. Así llegamos a la conclusión de que el destino final de las imágenes que nos saturan es el olvido, por supuesto, nos valemos de las estrategias que brinda la tecnología para almacenarlas, pero difícilmente volveremos a ellas. En este sentido, retomo las reflexiones de Hito Steyerl, pues aquellas imágenes por las que más afición sentimos, al final, se convierten en parte de la legión de condenados de la pantalla que menciona en su libro del mismo nombre, éstas se desvanecen en el sinsentido del volumen, y se mezclan por igual el spam y los recuerdos más preciados.

La selfi es una imagen constante en la relación magnética de la mirada con el dispositivo móvil ya que concentra muchos de los anhelos del sujeto globalizado, pero mirando detenidamente y un poco más de cerca, es la heredera de la representación del ser humano. Ha sido una conquista que el rostro sea reconocido como propiedad del sujeto y que éste haya podido desprenderse del cuerpo social que lo absorbía, por lo que, pese a su disfraz de superficialidad, la selfi encierra el enigma innegable del rostro y con ello la emanación invisible que la mirada no alcanza a percibir. Elegir esta imagen como el centro de mi proyecto gráfico me llenaba de dudas porque yo sólo era capaz de mirar la vanidad y la banalidad de la práctica, sin embargo, profundizar en

su linaje me hizo ser consciente de sus múltiples raíces. A partir de este conocimiento logré apropiarme de su misterio para hacer mi propia interpretación de los rostros de las selfis y hoy estoy convencida de que inclinarme por ella para la producción de la obra fue la mejor decisión porque mi vínculo con las imágenes que surgieron de este proyecto es afectivo y emocional, porque la representación del sujeto nunca será obsoleta, mutará sus formas, pero el ser humano siempre hallará las vías para mirarse a sí mismo.

Las redes sociales son una forma de validación y construcción de realidades, la selfi ha tomado un lugar como estandarte de los ideales de la sociedad contemporánea globalizada. Desde la línea de producción visual aplicada tuve la posibilidad de plantear una mirada crítica –que no apocalíptica– mediante la construcción de un artefacto como suerte de estrategia personal frente a la saturación, velocidad y evanescencia de la imagen en las redes sociales. La producción me brindó la posibilidad de acercarme al conocimiento a partir de la reflexión acerca de la pertinencia de crear un artefacto nutrido de la forma de mirar la imagen en redes en las que predomina la luminosidad, el color y la velocidad de circulación, y así cambiar su lenguaje y sintaxis al trasladarla a un medio estático como lo es el linogravado. Hoy que la tendencia es la de digitalizarlo todo, hacer el proceso inverso resultó un hallazgo en cuanto a la ganancia expresiva que se obtuvo a través de los materiales.

Los procesos digitales han transformado al mundo, lo cual no excluye a las formas tradicionales del archivo o la creación plástica, lo que sucede es que se suman nuevas posibilidades sin que esto implique que lo demás quede obsoleto. La obra que propongo se localiza en la fisura que se abre del encuentro entre el mundo digital y el analógico, ya que se trata de la construcción de una realidad a partir de la intersección de estos dos mundos. La forma en que interactuamos en nuestros entornos, *on line* y

off line, abre un gran espectro de posibilidades, lo que yo he hecho es aprovechar una de tantas ventanas para la exploración de caminos creativos aplicados a la producción de una obra plástica, por lo que el resultado no pretende ser excluyente, sino funcionar como un complemento entre ambos entornos. En esta parte, los ensayos de Boris Groys en su libro *Volverse público: las transformaciones del arte en el ágora contemporánea* fueron mi referente para poner en palabras la conceptualización de la obra que estaba produciendo, por lo que una y otra vez regresé a sus textos a fin de no perder el rumbo.

Revertir el proceso de creación de una pieza material a partir de objetos inmateriales, como lo son las imágenes digitales, escapa de la lógica actual de poseer la información en archivos electrónicos, en consecuencia, la posibilidad que esto brinda es la de no requerir un intermediario para acceder a una imagen cuyo cuerpo es el sustrato en el que está hecha y no el cuerpo prestado del dispositivo móvil en el que es visionada. De igual forma, revertir el proceso es un acto de resistencia ante la obnubilación que producen los medios digitales en cuanto a la creación de la imagen. Esto trae a colación el papel que ha jugado el diseño en el desarrollo de la investigación y la producción visual aplicada, puesto que, al tratarse de la disciplina de mi formación, mis procesos están influidos en gran medida por mi visión como diseñadora, es por esto que, desde el ámbito personal, lo más valioso que recupero del proceso es me permitió acceder, desde mi disciplina, a la tentación de producir un objeto que me exigía ubicarme como artista para explorar el acto creativo desde el ámbito afectivo, puesto que, para diseñar, es necesario soslayar los afectos y partir de un objetivo comunicativo en el que prevalece la literalidad del mensaje. Del diseño tomé herramientas como la línea, el plano, la retícula y la composición, así como la planeación integral del proyecto; del arte tomé los materiales, el lenguaje de la plástica y la implicación profunda con el campo afectivo donde se gestó la temática de este libro de artista; los estudios visuales

me dieron la perspectiva teórica desde la cual generar los argumentos que conectan y dan congruencia a los contenidos abarcados en la investigación y su aplicación e implementación en la producción de la obra.

La contribución al campo de los estudios visuales está en el planteamiento de las redes sociales como principal distribuidor de imágenes para consumir al segundo, y en cómo a partir de dicho consumo se pueden nutrir proyectos cuya lógica no esté inserta en lo virtual y digital. La contribución también está en proponer otra mirada sobre imágenes como la selfi, cuya sobreexposición conduce primero al hastío y luego a la indiferencia, por lo que vale la pena concederle una segunda oportunidad a lo que vemos en los medios digitales y, a partir del cambio en la sintaxis, cambiar también el discurso con el que nos relacionamos con esas imágenes, e incluso con lo que encierran conceptualmente.

Este libro de artista es en sí mismo el desplazamiento de la imagen digital a la imagen análoga que se experimenta a partir de la tensión entre estos dos opuestos, de modo que provoca en el sujeto la reflexión sobre la representación que da sentido al objeto. En el apartado del libro de artista, el autor que me ayudó a comprender sus parámetros fue Ulises Carrión, ya que su obra *El nuevo arte de hacer libros* representó una pista de despegue para mi búsqueda personal frente a un objeto con tantas denominaciones, de forma que me dotó de las herramientas para acercarme a una definición que contemplara la creación del objeto de la propuesta gráfica.

El reto de elaborar un libro de artista, fusionando gráfica con selfis a partir del planteamiento sobre huella y escritura de Jacques Derrida, es la reflexión que considero la aportación más importante de este trabajo, puesto que en un terreno tan divergente como lo es la conceptualización del libro de artista, se propone un abordaje propio que implica una metodología en la que se observa a la escritura en su dimensión expresiva;

a través de rasgar y hacer incisiones se crean huellas que, a su vez, se convierten en signos sujetos de interpretación. Se trata de una creación artística que nace de una escritura desligada del habla y que, en sí misma, es una forma de pensamiento con su propia gramática y sintaxis. Lo que descubrí sobre la transición de la imagen digital a su interpretación en gráfica, es que al poseer un cuerpo hecho de materia y no de luz, el cambio de medio le dota de presencia. Al ser una imagen-materia se ancló en el aquí y ahora, lo que dio paso a engarzar el concepto de Aura desarrollado por Walter Benjamin; para aproximarme a este concepto tomé como principal referente la interpretación que hace Georges Didi-Huberman en su obra *Lo que vemos lo que nos mira*. Es importante mencionarlo porque las propiedades auráticas de la imagen electrónica son inexistentes cuando ésta es una más de las que circulan en la red, por lo que resulta una analogía con la imagen de la producción en serie a la que se refería Benjamin.

No me queda más que agregar que somos el vórtice donde confluye la imagen, cada uno se subyuga ante lo que mira dependiendo de la historia que le atraviesa, por lo tanto, es en uno en quien convergen las evocaciones que trae consigo la imagen. El filtro a través del cual se ha expuesto lo aquí dicho es el de los Estudios Visuales, cada uno de los apartados de este trabajo de grado se construyó a partir de la interpretación teórica de los autores a los que recurrí en el proceso de la investigación, en este sentido, las ideas aquí expuestas son el pensamiento entretejido de sus voces con la propia.

REFERENCIAS

- Barthes, R. (1989). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.
- Batchen, G. (2004). *Arder en deseos, la concepción de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Baudrillard, J. (18 de octubre de 1968). *El sistema de los objetos*. Disponible en: <https://www.epublicbre.org/libro/detalle/15285>
- Bauman, Z. (2002). *Modernidad líquida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Bauman, Z. (2006). *Vida líquida*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- Belting, H. (2007). *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz Editores.
- Bernal, L. (1983). “Algunas ideas de Aristóteles sobre el lenguaje”. En *Thesaurus*. Tomo XXXVIII, num. 3. Disponible en: <https://cvc.cervantes.es>
- Blanchot, M. (2002). *El espacio literario*. Madrid: Editora Nacional.
- Brea, J. L. (2016). *Las tres eras de la imagen*. Madrid: Akal.
- Burgos, J. S. (3 de enero de 2021a). “Los retratos perdidos de Géricault”. En *Jot Down*. Disponible en: <https://www.jotdown.es/2017/12/los-retratos-perdidos-de-gericault/> [Consultado el 3 de enero de 2021]
- Burgos, J. S. (21 de junio de 2021b). “Un científico español encuentra una de las «Monomanías» perdidas de Géricault”. En *ABC cultura*. Disponible en: https://www.abc.es/cultura/arte/abci-cientifico-espanol-encuentra-cuadro-perdido-gericault-202101211331_noticia.html [Consultado el 21 de junio de 2021]

- Cabanas, E., y Illouz, E. (2018). *Happycracia*. Barcelona: Paidós.
- Carrión, U. (2012). *El nuevo arte de hacer libros*. Ciudad de México: Tumbona Ediciones.
- Cixous, H. (2006). *La llegada a la escritura*. Buenos Aires: Amorrurtu.
- Curtis, A. (Productor), Curtis, A. (Escritor), & Curtis, A. (Dirección). (2002). *El siglo del yo* [Película]. Gran Bretaña. Disponible en: <https://youtu.be/dTtRjeNw8lo>
- Dahl, S. (1991). *Historia del libro*. México, D.F.: Alianza Editorial.
- Debray, R. (1992). *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en occidente*. Barcelona: Paidós.
- Derrida, J. (1986). *De la gramatología*. México: Siglo XXI editores.
- Derrida, J. (1989). *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos.
- Didi-Huberman, G. (1997). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.
- Echeto, V. S. (2016). *La desilusión de la imagen. Arqueología, cuerpo(s) y mirada(s). Una crítica a la actual explosión de las imágenes en los medios*. Barcelona: Gedisa.
- Editorial Definición MX (16 de marzo de 2014). *Definicion*. Disponible en Definicion mx: <https://definicion.mx/red-social/>. [Consultado el 14 de abril de 2021]
- Fernández, P. (1993). El conocimiento encantado. *Archipiélago / 13*, 119-124.
- Fernández, P. (2004). *La sociedad mental*. Barcelona: Anthropos Editorial.
- Fernández, P. (11 de noviembre de 2012). *La afectividad colectiva*. Disponible en: <https://es.scribd.com/document/118363852/La-Afectividad-Colectiva> [Consultado el 23 de marzo de 2020]

- Ferraris, M. (2007). *¿Dónde estás? Ontología del teléfono móvil*. Barcelona: Marbot Ediciones.
- Fontcuberta, J. (2017). *La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía*. Barcelona: Galaxia Gutemberg.
- Fontcuberta, J. (2019). *La cámara de Pandora*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Gaur, A. (1990). *Historia de la escritura*. Madrid: Pirámide.
- Gergen, K. J. (1991). *El Yo saturado. Dilemas de identidad en el mundo contemporáneo*. Barcelona: Paidós.
- Groys, B. (2014). *Volverse Público: las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- Groys, B. (2016). *Arte en flujo: Ensayos sobre la evanescencia del presente*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- Han, B. (2017). *La sociedad del cansancio*. México: Herder Editorial. Disponible en <https://www.epublico.org/libro/detalle/23465>
- Han, B (2020). *La desaparición de los rituales*. Barcelona: Herder Editorial, S.L.
- Jabés, E. (2006). *El libro de las preguntas*. España: Siruela .
- Kitchengs, K. (2019). “Entre los márgenes del libro y el arte. Los límites difusos del libro de artista”. *El Ornitorrinco Tachado. Revista de Artes Visuales*, núm. 10, 9-19.
- Kundera, M. (1978). *El libro de la risa y el olvido*. Barcelona: Tusquets.
- Leader, D. (2011). *La moda negra. Duelo, melancolía y depresión* . Madrid: Sexto Piso.
- Leader, D. (2014). *El robo de la Mona Lisa. Lo que el arte nos impide ver*. Madrid: Sexto Piso.

- Levinas, E. (2002). *Totalidad e infinito. Ensayo sobre la exterioridad*. Salamanca: Ediciones Sígueme.
- Lovink, G. (2016). *Redes sin causa. Una crítica a las redes sociales*. Barcelona: Editorial UOC.
- Lovink, G. (2019). *El abismo de las redes sociales. Culturas críticas de internet y la fuerza de la negación*. Ciudad de México: Remediabiles.
- Márquez, I. (2015). *Una genealogía de la pantalla. Del cine al teléfono móvil*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Mendoza, J. (2015). *Sobre memoria colectiva. Marcos sociales, artefactos e historia*. México, DF: Unidad Pedagógica Nacional.
- Mendoza, J. (2016). "Tres formas de olvido social". *Revista SOMEPSO*, vol 1, núm 1, 66-89.
- Nava, M. R. (Enero-junio de 2016). "Historia, escritura y acontecimiento". *Historia y grafía*, núm 46, pp. 15-52. Disponible en: <https://www.redalyc.org/pdf/589/58949544002.pdf> [Consultado el 3 de mayo de 2021]
- Navarrete, P. (26 de septiembre de 2015). "El apoyo de las redes sociales en el 'caso Ayotzinapa.'" Disponible en El País: https://elpais.com/internacional/2015/09/24/actualidad/1443130011_560227.html#comentarios [Consultado el 6 de abril de 2021]
- Negroponte, N. (1995). *El mundo digital*. Barcelona: Ediciones B.
- 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.

- Perez de Micou, C. (2006). *El modo de hacer las cosas: artefactos y ecofactos en arqueología*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras - UBA.
- Postman, N. (1992). *Tecnópolis*. Edición digital Titivillus. Disponible en: <https://ebiblioteca.org/> [Consultado el 9 de noviembre de 2020]
- Postman, N. (2001). *Divertirse hasta morir*. Barcelona: Ediciones de la Tempestad.
- Prada, J. M. (2018). *El ver y las imágenes en el tiempo de internet*. Madrid: AKAL.
- RAE. (10 de mayo de 2021). RAE. ES. (A. d. Lengua, Productor) Obtenido de REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: <https://www.rae.es/> [Consultado el 10 de mayo de 2021]
- Reques, R. (11 de diciembre de 2020). "Frigyes Karinthy, Chains". En *Fuera de lugar. Relatos y reseñas*. Disponible en: <http://ricardoreques.blogspot.com/> [Consultado el 11 de diciembre de 2020]
- Ritchin, F. (2010). *Después de la fotografía*. México: Ediciones Ve.
- Rojas, M. N., Rivera, R. H., y Álvarez, C. L. (Enero-junio de 2010). "La ciencia de las redes, la conectividad y la sociedad". (U. d. Medellín, Ed.) *Semestre Económico*, 13(26), 149-157. Disponible en Redalyc: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=1650/165014341008> [Consultado el 11 de diciembre de 2020]
- Roszak, T. (2005). *El culto a la información*. Barcelona: Gedisa.
- Sibilia, P. (2013). *La intimidad como espectáculo*. México: Fondo de Cultura Económica. Disponible en: <https://www.epublibre.org/libro/detalle/24202>
- Sloterdijk, P. (2006). *Venir al mundo, venir al lenguaje. Lecciones de Frankfurt*. Valencia: Pre-Textos.

Sloterdijk, P. (2010). "Actio in Distans. Sobre las formas de producción telerrelacional de mundo". En G. A. Editor, *Ontología de la distancia. Filosofías de la comunicación en la era telemática*. (pp. 141-167). Madrid: Abada Editores.

Soto, I. J. (15 de diciembre de 2017). *Arden las redes*. Disponible en: <https://epublico.org/libro/detalle/40910>

Steyerl, H. (2014). *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.

Uriarte, J. M. (30 de noviembre de 2020). *Historia del Celular*. Disponible en: <https://www.caracteristicas.co/historia-del-celular/> [Consultado el 30 de noviembre de 2020]

Wajcman, G. (1998). *El objeto del siglo*. Argentina: Amorrortu editores.

Wajcman, G. (2011). *El ojo absoluto*. Buenos Aires: Manantial.

