





Doctor en Ciencias e Ingeniería Ambientales

**Carlos Eduardo Barrera Díaz**

*Rector*

Doctor en Ciencias Computacionales

**José Raymundo Marcial Romero**

*Secretario de Docencia*

Doctora en Ciencias Sociales

**Martha Patricia Zarza Delgado**

*Secretaria de Investigación y Estudios Avanzados*

Doctor en Ciencias de la Educación

**Marco Aurelio Cienfuegos Terrón**

*Secretario de Rectoría*

Doctora en Humanidades

**María de las Mercedes Portilla Lujá**

*Secretaria de Difusión Cultural*

Doctor en Ciencias del Agua

**Francisco Zepeda Mondragón**

*Secretario de Extensión y Vinculación*

Doctor en Educación

**Octavio Crisóforo Bernal Ramos**

*Secretario de Finanzas*

Doctora en Ciencias Económico Administrativas

**Eréndira Fierro Moreno**

*Secretaria de Administración*

Doctora en Ciencias Administrativas

**María Esther Aurora Contreras Lara Vega**

*Secretaria de Planeación y Desarrollo Institucional*

Doctora en Derecho

**Luz María Consuelo Jaimes Legorreta**

*Abogada General*

Doctora en Ciencias de la Educación

**Yolanda Eugenia Ballesteros Senties**

*Secretaria Técnica de la Rectoría*

Licenciada en Comunicación

**Ginarely Valencia Alcántara**

*Directora General de Comunicación Universitaria*

Doctor en Ciencias Sociales

**Luis Raúl Ortiz Ramírez**

*Director General de Centros Universitarios y  
Unidades Académicas Profesionales /A*

Doctora en Ciencias de la Educación

**Sandra Chávez Marín**

*Directora General de Centros Universitarios y  
Unidades Académicas Profesionales /B*

OTRAS (IN)VISIBILIDADES  
ARTE CONTEMPORÁNEO, DESEO Y CINE DESDE LOS ESTUDIOS  
VISUALES EN AMÉRICA LATINA

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

Doctor en Ciencias e Ingeniería Ambientales

**Carlos Eduardo Barrera Díaz**

*Rector*

Doctora en Humanidades

**María de las Mercedes Portilla Luja**

*Secretaria de Difusión Cultural*

Doctor en Administración

**Jorge Eduardo Robles Alvarez**

*Director de Publicaciones Universitarias*

OTRAS (IN)VISIBILIDADES  
ARTE CONTEMPORÁNEO, DESEO Y CINE DESDE LOS  
ESTUDIOS VISUALES EN AMÉRICA LATINA

JOSÉ MARÍA ARANDA SÁNCHEZ  
ÁLVARO VILLALOBOS HERRERA  
ALEJANDRO GARCÍA CARRANCO



**Universidad Autónoma del Estado de México**

*"2023, Conmemoración de los 195 Años del Instituto Literario del Estado de México"*

---

Aranda Sánchez, José María

Otras (in)visibilidades : arte contemporáneo, deseo y cine desde los estudios visuales en América Latina / José María Aranda Sánchez, Álvaro Villalobos Herrera, Alejandro García Carranco.

1ª ed.

Toluca, Estado de México : Universidad Autónoma del Estado de México, 2023.

149 p : il.; 23 cm.

ISBN: 978-607-633-574-1

Incluye referencias bibliográficas.

1. Arte moderno

2. Sociología visual

I. Villalobos Herrera, Álvaro.

II. García Carranco, Alejandro.

N6490.4 .O77 2023

---

Este libro fue positivamente dictaminado con el aval de dos revisores externos, conforme al Reglamento de la Función Editorial de la UAEM, y fue sometido a un proceso de identificación de duplicidad de la información mediante un *software* especializado.

Primera edición, febrero 2023

*Otras (in)visibilidades. Arte contemporáneo, deseo y cine desde los estudios visuales en América Latina*

José María Aranda Sánchez

Álvaro Villalobos Herrera

Alejandro García Carranco

Universidad Autónoma del Estado de México

Av. Instituto Literario 100 Ote., Col. Centro,

Toluca, Estado de México

C.P. 50000

Tel: (52) 722 481 18 00

<http://www.uaemex.mx>

Registro Nacional de Instituciones y Empresas Científicas y Tecnológicas (Reniecyt): 1800233



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

ISBN: 978-607-633-574-1

Hecho en México

El contenido de esta publicación es responsabilidad de las personas autoras.

Director del equipo editorial: Jorge Eduardo Robles Alvarez

Coordinación editorial: Ixchel Edith Díaz Porras

Gestión de diseño: Liliana Hernández Vilchis

Corrección de estilo: Silvia Martínez García

Formación: Antonia Aguilar Araujo

Diseño de portada: Martha Eugenia Díaz Cuenca



## CONTENIDO

PRESENTACIÓN	9
ZONAS INVISIBILIZADAS POR EL ARTE CONTEMPORÁNEO. ADVERSIDADES ÍSTMICAS EN CENTROAMÉRICA CON SESGOS ANTICAPITALISTAS <i>Álvaro Villalobos Herrera</i>	13
TINDER: TIEMPO, AMOR E IMAGEN FOTOGRÁFICA EN LATINOAMÉRICA <i>Alejandro García Carranco</i>	51
UNA LECTURA Y METACOMENTARIO DE <i>ROMA</i> DESDE LOS ESTUDIOS VISUALES EN AMÉRICA LATINA <i>José María Aranda Sánchez</i>	79
LA IMPORTANCIA DE FREDRIC JAMESON Y LAS ETAPAS DE LA MIRADA PARA LOS ESTUDIOS VISUALES EN AMÉRICA LATINA <i>José María Aranda Sánchez</i>	123





## PRESENTACIÓN

Resultado de la segunda etapa del proyecto de investigación “Principales orientaciones teóricas de los estudios visuales en América Latina”, clave UAEM 4762/2019/CIB, exponemos en este texto cuatro temas de importancia para el desarrollo de los estudios visuales que se producen en la región latinoamericana. En esta ocasión, con un enfoque, que si bien no pretende abarcar exhaustivamente la considerable aportación a este campo por parte de un significativo número de investigadoras e investigadores, se ofrecen al lector más especializado otros acercamientos críticos que dan cuenta de problemas y vertientes que requieren ser destacados y puestos en circulación para el debate.

Después de continuar la exploración de lo que acontece en América Latina hemos encontrado que ya puede hablarse de un perfil que van adquiriendo los estudios visuales en la medida que, por un lado, hay un interés creciente por lo que sucede en las artes y especialmente en las artes visuales, sin dejar de reconocer los ingentes esfuerzos de artistas de diferentes orientaciones, aunque siguiendo la ruta de su historia y de sus búsquedas; pero, igualmente nos acercamos a visualidades contemporáneas que incluyen los temas del amor y el deseo en plataformas digitales que están teniendo éxito y son utilizadas por muchas personas, no solo jóvenes, para encontrar-se y establecer vínculos afectivos, diversas formas de relacionarse y de exponer sus necesidades emocionales a través de la visualidad.

Por otra parte, aunque sí se dedica atención al estudio del cine, se advierte que no se reportan suficientes trabajos de investigación que aborden este medio con la intensidad que debiera ser, quizá debido a que los estudios visuales europeos y norteamericanos han centrado su interés en la cuestión de la imagen, ya sea desde la perspectiva de la filosofía de la imagen o desde el llamado *giro pictórico*, que a causa de su desmarque de la historia del arte y la estética orientó sus primeros esfuerzos a fundamentar el campo y su objeto de estudio. En tal sentido, nuestra posición es que con la incorporación del cine como otra de las áreas relevantes para la indagación de la visualidad, estaremos en mejores condiciones para que lo generado en América Latina, más que otra razón, pueda dar cuenta de una realidad social y su representación, con

la pretensión de innovar las formas de trabajo transdisciplinario, al tiempo que se dan a conocer y a debatir diversos problemas, tanto teóricos como prácticos de lo visual en la actualidad.

Asimismo, hemos registrado que escasean los trabajos encaminados a proponer o discutir las teorías, ya que la mayor parte se dedican a casos empíricos, lo cual es de ponderar, solo que, desde nuestro punto de vista, los estudios visuales en América Latina tendrían más posibilidades de avanzar en la formalización de sus investigaciones a la vez que fortalecería su orientación crítica.

Teniendo estas dos preocupaciones muy presentes es que hemos organizado este texto en cuatro capítulos. El primero, de Álvaro Villalobos Herrera, ofrece un escrito que está basado en el entendimiento de la denominación *arte contemporáneo*, sucedáneo de las relaciones estratégicas que establece el capitalismo con los diferentes sectores de la cultura, entre ellos el extenso campo de producción de las artes plásticas y visuales. Con un ánimo acaparador se han establecido en la actualidad niveles y estratificaciones con un marcado interés por los sectores más redituables en un sentido mercantil. Para ello, se han mancomunado curadores, críticos de arte, dueños de galerías especializadas y directores de instituciones culturales gubernamentales dentro de la denominada *institución arte*, con el fin de desarrollar estrategias basadas en la catalogación, venta y difusión de las producciones artísticas contemporáneas de los países, agrupados por regiones y por su participación en los mercados globales. Las estrategias más sobresalientes para lograr los cometidos mercantilistas de la institución arte están fundamentadas en la *visibilización* de las obras y los artistas sobresalientes en las ferias comerciales, sucedáneas de las bienales internacionales como ente legitimador de las relaciones políticas y culturales que allí se establecen. Una vez reconocido este fenómeno, el texto delata la *invisibilización* de zonas importantes de producción artística en América Latina, apreciables por su fecundidad cultural, más no para los mercados globales; es el caso de países de la región centroamericana: Guatemala, Nicaragua, Panamá, Belice, El Salvador y Costa Rica. Para entender y mostrar la invisibilización en que se incurre en este caso, aquí se realiza un análisis de factores esenciales para el arte basados en las diferencias entre las habilidades de los artistas para integrar temas relacionados con problemas políticos y sociales importantes y las condiciones estéticas que rigen sus obras. Para ello, se toman como estudios de caso las obras de creadores latinoamericanos destacados, como Rolando Castellón y Edgar León, de Costa Rica; Regina José Galindo, de Guatemala; y Regina Aguilar, de Honduras.

El segundo capítulo, a cargo de Alejandro García Carranco, expone el producto de una pesquisa acerca de la forma en que la aparición de los medios digitales ha modificado la vida cotidiana de las personas en los últimos 25 años, específicamente la forma en que los sujetos buscan emparejarse con otros; cambio que se ha hecho más evidente a partir de las tecnologías móviles, en especial los *smartphones* y los servicios que ofrecen las aplicaciones. Es así como han emergido plataformas como Tinder, OkCupid y Ashley Madison, que determinan el contacto entre sus usuarios a partir de su localización geográfica y características básicas como la edad, el género y la preferencia sexual. La imagen fotográfica es un elemento que parece determinar en gran medida las posibilidades de emparejamiento, ya que ocupa aproximadamente el 80 por ciento de la pantalla de la aplicación. Con el fin de abordar la interacción entre sujetos en Tinder se ha optado por el uso de tres categorías temporales, las cuales permiten reflexionar alrededor de un fenómeno visual en el que el tiempo juega un papel central, ya que es necesaria una coincidencia temporal determinada por las preferencias personales y el justo momento en el que se accede y utiliza la plataforma para que una posible pareja se vincule. El estudio utiliza referentes que van de Aristóteles a Ilya Prigogine.

José María Aranda Sánchez dedica el tercer capítulo a desarrollar un extenso metacomentario a la película mexicana *Roma* de Alfonso Cuarón, donde analiza el discurso cinematográfico en sus más importantes caracteres a la vez que aplica diversas aportaciones de Fredric Jameson a la crítica de la cultura. Destaca el interés por relacionar los puntos más significativos para los estudios visuales desde América Latina, tanto sus rasgos ideológicos como aquello que no aparece abiertamente mostrado en el filme, pero que forma parte del inconsciente político que el mismo texto oculta y manipula.

En el capítulo cuatro, también de José María Aranda Sánchez, se expone un desmontaje del metacomentario que Fredric Jameson realizó a la película estadounidense *Tarde de perros* (1972) con el propósito de identificar y comentar la metodología que se desprende de ello, a fin de aportar un ejercicio crítico en torno a la hermenéutica del autor para trabajar con películas —en este caso de los años 70— con su particular enfoque político y sociocultural bastante consolidado. El interés radica en mostrar al lector la complejidad que supone un tratamiento de esta naturaleza, pues además de su declarado marxismo no ortodoxo, se compone de un conjunto de operaciones lógicas, desde variados encuadres, y la preeminencia de concebir a las

obras como alegorías, en una acepción muy pertinente para nuestro campo, y que brinda frutos frescos para el trabajo crítico y el esfuerzo que compensa la dedicación.

El lector encontrará tres puntos de vista diversos que atienden a otros tantos temas del amplio campo de la visualidad y la cultura visual. Álvaro Villalobos llama la atención entorno al acontecer del arte en países hermanos de Centroamérica, sin dejar de insistir en la crítica y el compromiso político del arte. Alejandro García, sin dejar de explorar su pasión que es la fotografía, valora críticamente una plataforma que logra interconectar a hombres y mujeres conducidos por el deseo, el amor y la visibilidad. Por su parte, José Aranda difunde las contribuciones de Fredric Jameson a la crítica de la cultura y, por ello, a los estudios visuales en América Latina, al analizar dos aproximaciones al cine desde los alcances y límites de la representación.

Los autores ofrecen al lector sus esfuerzos, experiencias, compromisos sociales y políticos para hacer avanzar este vasto campo de estudio en el contexto latinoamericano, que se ha empeñado en dar a conocer su particular forma de mirar, vivir y luchar por otro futuro, otras visibilidades y aproximaciones al pensamiento sin fronteras y sin ataduras.

# ZONAS INVISIBILIZADAS POR EL ARTE CONTEMPORÁNEO. ADVERSIDADES ÍSTMICAS EN CENTROAMÉRICA CON SESGOS ANTICAPITALISTAS

*Álvaro Villalobos Herrera*

## INTRODUCCIÓN

El presente capítulo se basa en la crítica a la denominación “arte contemporáneo”, específicamente cuando se utiliza para establecer relaciones con el capital financiero que ostentan las élites de la cultura, ya que de manera discriminatoria estas últimas generan una invisibilización de importantes sectores de la producción en las artes plásticas y visuales en América Latina. Con ánimo acaparador, los mercados del arte establecen niveles y estratificaciones con marcado interés por los sectores más redituables en el sentido económico, para ello se confabulan curadores, críticos de arte, dueños de galerías especializadas y directores de instituciones culturales gubernamentales dentro de la denominada *institución arte*, para diseñar y desarrollar planes de catalogación, venta y difusión de las producciones artísticas contemporáneas agrupadas por regiones, con base en sus roles de participación en los mercados globales. Las formas más sobresalientes para lograr los cometidos mercantilistas de la institución arte se fundamentan en la visibilización de las obras y de los artistas en las ferias comerciales, sucedáneas a las bienales internacionales. Estos eventos fungen como ente legitimador de las relaciones políticas y culturales con que se establecen los criterios de participación y clasificación de las obras. Una vez reconocido este fenómeno, aquí se delata la invisibilización de zonas importantes de producción artística en la región latinoamericana, apreciables por su fecundidad cultural, más que por destacarse en los mercados de arte contemporáneo. Este es el caso de la obra de artistas de países centroamericanos: Belice, El Salvador, Nicaragua, Panamá, Honduras, Guatemala y Costa Rica. En el presente texto solo se muestran trabajos de los tres últimos países con base en factores conceptuales y formales que operan dentro de las condiciones estéticas reflejadas en las obras; además, las obras aquí presentadas establecen conexiones entre el arte y los problemas políticos y sociales de la región. Para ello se toman como estudios de caso piezas de creadores como

Rolando Castellón, Priscila Monge y Edgar León, de Costa Rica, así como de Regina José Galindo, de Guatemala, y Regina Aguilar, de Honduras.

DEMARCAR VISIBILIDADES: ARTE CONTEMPORÁNEO, INSTITUCIÓN ARTE Y ANTIGLOBALIZACIÓN

Los mecanismos de selección del arte contemporáneo corresponden a relaciones convenientemente favorables para elevar el estatus del artista y su obra en torno al fenómeno particular denominado *institución arte*, que corresponde a un ente legitimador social de lo contemporáneo en los circuitos comerciales e institucionales. Actualmente, las curadurías previas a las exhibiciones artísticas, aunque no todas son resueltas de la misma manera ni tienen la misma importancia en los circuitos legitimadores, promueven las obras con el fin de que puedan difundirse, distribuirse y aceptarse en los demás circuitos que ayudan a legitimarlas. Desde finales del siglo XX este fenómeno ha crecido en concordancia con el desarrollo de políticas culturales neoliberales benéficas para los compradores del arte, como la reducción de impuestos y en algunos casos la limpieza velada de divisas monetarias con la venta sobrevalorada del arte. La mayoría de las veces los coleccionistas acceden a las piezas de arte contemporáneo, no tanto porque las entiendan y puedan sustentar sus profundidades conceptuales, sino porque desean un objeto que puede llegar a tener mayor valor comercial con el paso del tiempo, es decir, que va a cotizarse mejor en el futuro. Esta característica genera efectos convenientes para la circulación tanto del arte como de informaciones sobre el mismo, en las publicaciones difundidas por los medios informativos actuales, revistas y cuentas en redes mediáticas, donde se les hace propaganda a nivel nacional e internacional. En las notas publicitarias sobre arte no se profundiza tanto sobre la comprensión del fenómeno conceptual que conllevan las obras sino sobre la clasificación monotemática del buen arte por redituable y por su capacidad para valorizarse en las subastas, dejando por fuera de los circuitos de legitimación el arte que no entra en esos cánones. Bajo esta dinámica con tintes comerciales un inmenso sector de la producción artística de América Latina está invisibilizada.

En las ferias comerciales los coleccionistas, curadores, galeristas y críticos son los actores principales de la escena, ya que manejan el mercado e imponen las reglas

para que los artistas gocen de fama en las pasarelas del mundo. Estos personajes modelan positivamente las fluctuaciones bursátiles a favor de los inversionistas y casi nunca de los artistas. Este efecto ha salido favorecido últimamente con ayuda de la red internacional de participación virtual de usuarios de sistemas informáticos (Web) que utilizan al arte como estrategia publicitaria, aunque la Web es usada también como uno de los componentes más importantes de la interactividad informativa entre los actores culturales. En la actualidad, las informaciones efímeras que aparecen en la Web están desplazando de manera arrolladora a otros mecanismos de difusión, como las publicaciones impresas, las notas críticas en los catálogos, las investigaciones realizadas por los reporteros culturales, entre otros.

Los medios masivos de transmisión de informaciones, como el Internet, actualmente son útiles para el comercio internacional porque favorecen la circulación de conocimientos e ideas sobre las tendencias, movimientos y precios; gozan de atravesar fronteras virtuales con la potencia del medio para elevar la popularidad y los favoritismos por las obras y los artistas a nivel mundial, tal como lo plantean las teorías sobre los beneficios de la red en la era de la globalización. La denominación *institución arte* se usa con frecuencia en las investigaciones que favorecen el fenómeno comercial y también es usada en las publicaciones que difunden las ferias y las bienales para que se desarrolle el arte contemporáneo. Este último está directamente emparentado con las dinámicas de los mercados globales, aunque guarda la apariencia de contener conceptos importantes para la crítica y para las curadurías actuales.

Las artes plásticas y visuales producen muchas obras identificadas por su relación con los mercados y por ello penosamente distinguidas como contemporáneas, criterio selectivo y clasista que dista de valorar los conceptos y contenidos artísticos, aunque efectivamente estos últimos son eminentemente subjetivos y dependen del imaginario de los receptores, a pesar de que en las exposiciones se les complementa con justificaciones realizadas por críticos, curadores nacionales e internacionales. La crítica del arte que se hace sobre las obras se basa en una retórica dependiente de ideas de su autor que son regularmente subjetivas. En ese caso, los *estudios visuales* han servido para comprender más los pensamientos de los artistas, ya que no solo se esgrimen desde la filosofía y la historia, sino desde las relaciones con los demás campos del conocimiento y las demás disciplinas. En América Latina los estudios visuales representan una oferta incluyente para quienes argumentan y teorizan sobre las maneras como se crean las imágenes y se vuelven relevantes; a estos se incorporan

las producciones artísticas en la posibilidad de ser analizadas con recursos ideológicos de diversas fuentes y campos disciplinares.

La crítica aquí abordada señala que en nuestro contexto las producciones de arte contemporáneo eminentemente serviles al capitalismo cultural global son promovidas en eventos como las bienales de Sao Paulo, Mercosur y en las ferias comerciales cuya proyección de los artistas es para que entren en las grandes colecciones. A cambio, los estudios visuales plantean la reformulación de los valores del término *arte*, alejado del modo comercial mediante una reconstitución etimológica de la historia del arte que enfoca la producción objetual, mostrándola menos dependiente de lo económico, aunque este criterio no lo compartan muchos historiadores tradicionalistas.

#### DESTREZAS ARTÍSTICAS Y CONDICIÓN ESTÉTICA

El arte moderno y el contemporáneo se han distinguido por cargar las obras con sentidos y efectos correspondientes a lo que la crítica de arte tradicional y la estética analítica llaman *arte intencionado*, aunque en realidad es difícil encontrar un tipo de arte no intencionado. Para facilitar el entendimiento y la potencia del concepto, Francisca Pérez Carreño, especialista en semiótica y estética de la imagen, en un artículo reciente sobre *Institución-arte e institucionalidad artística*, argumenta que a partir de una definición clásica de *arte* se distinguen como artísticos los objetos realizados *intencionalmente* por los seres humanos; estos son diferenciados de los objetos aparecidos en la naturaleza o formados por la misma, pero que por supuesto no son objetos artísticos, ya que el ser humano no aporta nada para su elaboración, solo origina su definición y entendimiento. Mediante este enunciado, únicamente la especie humana produce arte, lo distingue y lo connota con significados dirigidos a los sentidos como canales perceptores que inducen a la razón.

El arte está determinado por características referentes a conceptos, formas y contexto; de la combinación de estas tres características básicas surgen las intencionalidades impuestas por sus creadores. Existen cosas que aparecen espontáneamente en la naturaleza y afectan nuestra sensibilidad e intelecto y corresponden a muchas formas que proporcionan sensaciones de belleza, sosiego, armonía, melancolía o felicidad; estas se desarrollan de manera orgánica, tal como los árboles en la selva, los atardeceres en la primavera, frente al mar o las montañas y



los cantos de las aves; todos ellos están subordinados a las reacciones de un receptor, dominadas por los sentidos pero cualificadas por la razón.

La ontología del arte actual se debate entre dos posiciones encontradas en el seno de la filosofía del arte, que llamaremos globalmente contextualista y empirista, según hagan hincapié en el valor de la obra de arte como creación y expresión de un individuo o un grupo humano, o en su valor como objetos en sí mismos, como objetos cuyo significado y valor son intrínsecos. Esta tensión entre la concepción de la obra como algo creado que se entiende en función de la historia de su producción y por referencia a un contexto extra artístico, y la idea de las grandes obras de arte que superan “el test del tiempo” y conforman un ámbito autónomo en virtud de propiedades intrínsecas experimentadas como del objeto es una tensión que pertenece a la concepción de lo artístico y que por ahora es ineliminable. Por un lado la historia del arte es una disciplina de orígenes y convicciones hegelianas, pero tradicionalmente matizadas por consideraciones estéticas, digamos kantianas (Pérez, 2013: 121).

Este postulado tiene efectivas consecuencias al menos en el universo de la crítica tradicional del arte, posición que se viene utilizando académicamente para conformar el aparataje teórico de las obras que se producen, legitiman y difunden en los circuitos comerciales como arte contemporáneo. Estas ideas toman distancia de muchos discursos que provienen de la antropología social, la sociología y las teorías de la comunicación, principalmente, disciplinas que en la actualidad se ocupan de teorizar sobre la vida social de las imágenes. Para la institución arte, tácitamente las obras y los artistas deben incorporarse y comportarse en los circuitos de legitimación según los parámetros establecidos por un grupo social selecto, conformado por las directivas de las instituciones que dirigen el gusto artístico, especialmente de museos, coleccionistas, patrocinadores, administradores culturales, equipos curatoriales, críticos y galeristas, componentes esenciales de la institución arte; en última instancia aparecen los artistas generadores de las imágenes u obras. Para entender mejor esta parte del fenómeno del arte contemporáneo con un toque de ironía, una vez que esta es una de las claves conceptuales en las que busca sustento el mismo arte contemporáneo, proponemos abordar el *Manual de estilo del arte contemporáneo* del artista mexicano Pablo Helguera, quien lo presenta a manera de parodia como una “guía para artistas, curadores y críticos”.

El arte es una profesión poco común que se define mejor como una *religión empresarial*, pues ofrece posibilidades de satisfacción espiritual, pero a la vez opera como cualquier empresa individual de nuestro mundo capitalista. Al comenzar su relación con el arte el novio idealista supone que se encuentra ante una vocación religiosa, pero en secreto espera una retribución personal y económica que va más allá de la satisfacción interior (Helguera, 2013, 30).

En ese caso, la institución arte, relacionada con el arte contemporáneo, puede entenderse desde las alusiones prácticas al negocio de las obras y con la extensión de los tentáculos para lograr ser efectiva y proporcionar resultados cuantificables. Pensar en este abstracto implica configurar visualmente un alto contraste entre la llamada *institución arte* y las funciones que tienen dentro de ella las disciplinas que trabajan con la vida social de las imágenes, es decir, con la cultura visual, en este caso basada en los fines políticos e ideológicos que puede llegar a contener el arte. Para ello, abordaremos aquí obras y artistas cuyo valor no están precisamente fincados en lo comercial sino en lo eminentemente cultural por excelencia.

#### ARTE CONTEMPORÁNEO Y CAPITALES DOMINANTES

Las diferencias entre los artistas de países con mercados medianamente establecidos para el arte y los de países localizados en lo que en el presente texto hemos denominado *zonas invisibles* en América Latina, como El Salvador, Costa Rica, Nicaragua, Honduras, Guatemala y Panamá, han hecho que nos preguntemos: ¿Qué pasa con la obra de los artistas de esos países, como Rolando Castellón (Guatemala-Costa Rica); Isabel Ruiz y Patricia Belli, de Guatemala; Emilia Villegas y Edgar León, de Costa Rica; José Alfredo Rodríguez, de El Salvador; Regina Aguilar y Santos Arzú Quioto, de Honduras; María José Álvarez y Claudia Gordillo, de Nicaragua; y Lezlie Milson, Ana Elena Garuz y Sandra Eleta, de Panamá, que no figuran en los catálogos internacionales? Solo hemos nombrado a algunos artistas que pertenecen a una generación de creadores que aparecieron en la escena pública de la región durante la última década del siglo xx. ¿Acaso no son también artistas contemporáneos por el hecho de tener una obra consistente, que se compara con la de artistas mexicanos, argentinos, chilenos, colombianos y brasileños contemporáneos con producciones

de la misma época y con características similares? La respuesta definitiva es que sí, pero están invisibilizados; además, tienen menor promoción y difusión debido a la carencia de recursos económicos, en relación con artistas de otras partes del mundo. En el transcurso del texto sustentaremos la respuesta y la matizaremos; mientras tanto, abordaremos algunos términos que ayudan a definir el arte y la visualidad contemporánea de otras maneras, fuera de las relaciones mercantiles.

Está claro que la simple *intención* del creador de la obra no basta para que sea entendida por el público, ya que este último tendría que adivinar los pensamientos del artista contenidos en las obras. Aunque el arte sea en principio intencionado por el artista, para su interpretación deben mediar todas las teorías posibles aportadas por los receptores, quienes confrontan su entendimiento y sensibilidad a una materialización objetual artística. Las informaciones del público receptor son diversas, variables y cambiantes, ya que dependen de sus conocimientos y experiencias sobre los temas que tratan las obras, captadas en contextos específicos determinados; por lo tanto, la lectura, comprensión y goce de las obras por parte de los receptores son móviles, fluctuantes, subjetivas e indeterminadas.

Aun así, relativamente no existe un ente concreto definible con límites precisos y objetivos que lleve por sí mismo la connotación de *obra de arte*. Como ejemplo, veremos los argumentos del artista mexicano Javier Toscano con relación al arte contemporáneo, importantes para abrir, a nuestro juicio, debates necesarios sobre las conexiones del arte con los mercados y en alto contraste con los estudios de estética que, por supuesto, se encuentran siempre para los estudiosos en otra categoría.

El arte es un territorio privilegiado de la cultura cuya importancia social pocas veces se cuestiona. Históricamente esa exención ha permitido la emergencia de fuerzas y movimientos, pero también —más recientemente— la formación de inercias, el enquistamiento de tercos costumbrismos y la operación de estructuras institucionales abigarradas y conservadoras. Todo esto impide vislumbrar con claridad el nuevo papel que el arte ha adquirido como sistema específico y favorecido de producción simbólica. Pues hay que decirlo de una vez: la creciente importancia del arte contemporáneo no proviene del hecho de que súbitamente hayamos encontrado algo nuevo y esencial en sus productos. No: sus privilegios se han extendido a través de la suscripción tácita de nuevas alianzas, de sus últimos roles, de sus más recientes entreguismos. En pocas palabras, el ámbito del arte mantiene hoy una hermandad de vanguardia con el sistema económico neoliberal, y en

un mundo en el que el dinero se ha convertido en la nueva religión, el arte contemporáneo provee los nuevos objetos y recursos para ese culto en auge (Toscano, 2015: 9-10).

De muchas maneras, la denominación *arte contemporáneo* corresponde a un ente cambiante, lo peor sería que los críticos siguieran argumentando las obras mediante parámetros antiguos y que sus palabras no se vieran reflejadas en las obras de arte. En concepciones antiguas, los críticos del arte modernos y premodernos recurrían a la filosofía y a la historia; estas eran las únicas disciplinas que se ocupaban de la crítica, ya que gozaban de cierta exclusividad en los ámbitos académicos, y esta fue una de las causas de la emergencia y desarrollo de los *estudios visuales*.

Tradicionalmente, reconocidos académicos formados en filosofía e historia del arte se ponían al servicio de las galerías que les solicitaban favores profesionales de crítica, generalmente para poner las obras en los mercados por la influencia de sus discursos; ellos promovían el registro en los circuitos hegemónicos con base en la venta de las obras. Gracias a los estudios visuales, la crítica y los cambios en las definiciones y clasificaciones del arte, ahora más que nunca, están cobrando importancia en las disertaciones teóricas con enfoques que valoran los contenidos de las obras, con relación a situaciones socioculturales y políticas contenidas en ellas. Para ello, se toman en cuenta las teorías de la significación y sobre todo las teorías fundamentadas en los estudios de la cultura visual. Para entender estos cambios hay que establecer diferencias, coincidencias y particularidades entre las obras a través de los términos que las definen, caracterizan e inducen a su entendimiento. Las características culturales de los contextos específicos de la región que observamos en esta ocasión son necesarias para la comprensión de lo planteado como invisibilización del arte; para ello, abordamos casos relacionados con problemas políticos y sociales en países centroamericanos, no sin antes advertir que el comportamiento y las leyes de visibilización son relativas y diferentes en cada lugar.

Las doctrinas relacionadas con el poder, la dominación y sobre todo con la colonización, tanto de territorios como de pensamientos, han sido utilizadas comúnmente para definir al “Occidente” y enmarcarlo en una concepción estructural válida para un sector inmenso de población mundial. El poder colonizador de Occidente se basa en una distorsión ideológica causada en la naturaleza humana por la sociedad capitalista para argumentar que existe un sector poderoso en el mundo que puede dominar a otros culturalmente diferentes, enfrentando a los fuertes contra los débiles

con base en un anhelo expansionista de dominación sustentada en el capitalismo. Para la sociedad capitalista, los seres humanos somos parte de un engranaje material en el que los sujetos somos considerados la materia bruta indispensable para generar una fuerza productiva de trabajo cuantificable en términos económicos. Entre otras cosas, estos términos facilitaron teorizar sobre los ímpetus de colonialidad, poscolonialismo y descolonialidad, fuentes teóricas de las que ha surgido mucha crítica actual sobre el uso de las imágenes y del arte con fines políticos relacionados con el control y la dominación social. Por supuesto, estos temas son importantes para la producción artística y de imaginarios actuales en América Latina, pero no se abordarán en esta ocasión, aunque los consideramos de vital importancia para entender los discursos visuales de la región.

El ejemplo de lo anterior, como ya lo vimos, es la enunciación *arte contemporáneo* con relación a los mercados globales y al capitalismo occidental, en general, desarrollado en consonancia con las teorías internacionales sobre la posmodernidad. Para ello, en América Latina, donde se ha debatido bastante sobre la idea de que la modernidad ni siquiera ha llegado a un punto limítrofe —mucho menos a su fin—, es muy común el uso y la costumbre de replicar las ideas de ambientes teóricos hegemónicos de países como Estados Unidos, Alemania, Inglaterra o Francia. Esto implica que las teorizaciones contextuales en la región sean difíciles, especialmente por la capacidad de estos últimos para producir, difundir e imponer estrategias útiles para la dominación política e ideológica, traducidas, difundidas, comercializadas y luego impuestas por diferentes medios en países como los nuestros, donde somos consumistas de sus ideologías. En América Latina existen varias investigaciones sobre temas de interés para los teóricos de la imagen, pero la mayoría replican las ideas clasistas provenientes de Estados Unidos y Europa, diseminadas inclusive en medios académicos e institucionales. Esas diatribas clasistas y segregacionistas aquí las llamamos *discursos hegemónicos*.

A partir de postulados realizados por la hegemonía del poder del conocimiento occidental hay proposiciones sobre fenómenos sociales que han sido enunciados por varios investigadores de arte contemporáneo en países desarrollados que se dan por sentadas en nuestro contexto como si fueran verdades absolutas solo por que funcionan en el extranjero; una de ellas es la idea del desarrollismo positivista basado en el poder adquisitivo de capital monetario. Al ser replicadas las ideas, con el uso y repetición en un tiempo extendido, se naturalizan sobre todo a través de los discursos que las

modelan. Esto sucede frecuentemente con la producción de imaginarios externos que se difunden por los medios masivos de información, para que se adopten y se utilicen de manera indiscriminada en nuestra región. Un ejemplo lo constituye el uso de imágenes relacionadas con el grafiti o arte callejero y el uso de estilos artísticos, como el minimalismo impuesto en contextos como el nuestro, que es extremadamente barroco. Otro ejemplo puede verse en la generación de obras propuestas como *land art* por artistas contemporáneos en zonas que ellos mismos ven con desprecio, porque son más útiles y aprovechables por los campesinos para la producción de alimentos. También está la importación de ideas que modelan el gusto en América Latina, convertidas en modas ideológicas, como las que se ven en gran parte de la producción cinematográfica comercial de Hollywood, que son también replicadas en canales comerciales de televisión, como Netflix, a los que se tiene acceso fácilmente. Los casos de visualidad enmarcados en estos ejemplos tampoco son tratados en este capítulo, solo se mencionan para que se sepa que existen, porque están también relacionados con los mercados globales.

#### ALTERNATIVAS VISUALES E IMÁGENES DEL PENSAMIENTO

En la actualidad, la transmisión de aparentes verdades con las que se fundan nuevos conocimientos para mejorar la vida se ha constituido en el modo más usado para aproximarse teóricamente a las imágenes llegadas a América Latina del exterior por medio de las redes sociales; sin embargo, hay propuestas que sugieren otras lecturas e interpretaciones de las imágenes para describir acontecimientos importantes y útiles para entender las diferencias entre los contextos latinoamericanos, europeos y norteamericanos. Para el caso, un ejemplo importante lo constituyen los argumentos de la investigadora boliviana Silvia Rivera Cusicanqui, en su teoría sobre la sociología de la imagen. Ella alude al poder de la imagen como unidad fundamental del discurso visual, que devela lo que los discursos icónico verbales y escritos de la historia oficial hegemónica han omitido. Esto es importante, ya que las teorías vinculadas al modo de interpretar la imagen que provienen de la hegemonía del poder aún mantienen un discurso colonizador. En América Latina también pueden verse otros ejemplos de imágenes que corresponden a una contrahegemonía del poder, en el sentido comercial, en creaciones artísticas de zonas invisibilizadas por el arte contemporáneo, como lo mostraremos más adelante, obras de artistas locales que tienen modos alternativos de producción.

Una manera importante de aproximarse a los estudios visuales consiste en el uso de ideas y pensamientos que infieren posicionamientos móviles y subjetivos, pero que conllevan a la producción de imágenes relacionadas, no con el descubrimiento de una verdad como concepto fijo e inamovible, sino en un marco de interpretaciones basadas en la emisión de postulados relativos. Estos últimos son útiles para la comprensión de los distintos lenguajes con los que se relaciona la producción de imaginarios. Los pensamientos surgidos de estos condicionamientos pueden manifestarse de manera oral o icónico verbal, así como de manera escrita, gráficos, u otras formas de comunicación que generen imágenes útiles para la comprensión y la conformación de los pensamientos diversos distinguidos en contextos específicos. En este sentido, es importante el enfoque propuesto por el analista español de la imagen José Luis Brea referido a la *imagen pensamiento*, que enmarca los diversos conceptos vivenciales y de formación de ideas que configuran imaginarios visuales posibles de ser compartidos socialmente por cualquier medio de comunicación, pero que no son imágenes necesariamente físicas. Esta es también una de las acepciones conceptuales que permea la producción artística actual, ya que existe en el arte una serie de ideas que implican o potencian imágenes que le atañen al pensamiento y que son ciertamente inmateriales, aunque puedan ser materializables con cualquier técnica y proceso de composición física y matérica. El ejercicio de darles vida material a las imágenes pensamientos es tarea de los artistas.

A las teorizaciones y resultados obtenidos cuando se analizan los contenidos de las imágenes, sean físicas, icónicas o del pensamiento, así como a su efectividad y a las detonaciones conceptuales que generan por cualquier medio, se les denomina *visualidad*. Aquí la visualidad es entendida como el componente ideológico mayor con el que se fundamenta la producción de imaginarios, desde la creación artística, desde los medios de difusión o desde los agentes intermediarios o los receptores. Por ejemplo, en las plataformas digitales siempre hay un campo de acción ideológico determinado desde donde se crean las imágenes con fines específicos, cumpliéndose o no por parte de los usuarios. Este efecto detonador que tienen las imágenes al ser dirigidas con propósitos específicos presenta elementos que pueden estudiarse en la academia, catalogados y difundidos por diferentes medios. Los resultados de los análisis con el tiempo se han venido acuñando, desarrollando y transformando como la cultura visual de la época.

En esta ocasión diferenciamos la producción actual en zonas geográficas de América Latina que han sido mínimamente abordadas en términos de la visualidad y que corresponden a lugares territoriales invisibilizados por los críticos del arte contemporáneo para las curadurías. Los países centroamericanos y del Caribe que vemos en esta categoría son Nicaragua, Honduras, Belice, Costa Rica, El Salvador, Panamá, Guatemala y Puerto Rico, aunque este último en menor escala por su dependencia política y cultural con los Estados Unidos. Los países de esta región geográfica, a los que llamamos *invisibilizados para el arte contemporáneo*, no están incluidos en eventos comerciales como Zona Maco, Artfi, ArtBo, por ejemplo, de la misma manera que Brasil, Colombia, Argentina y Chile. Aquí los pocos artistas favorecidos por el mercado se visibilizan de manera diferente en los circuitos de legitimación; benéficos para la institución arte, son reconocidos porque hablan lenguajes internacionales.

Keith Moxey, investigador interesado en los engranajes de la cultura visual actual, en un documento reciente sobre los estudios visuales, publicado en México en 2018, en ocasión del homenaje póstumo a José Luis Brea, argumentó que existen por lo menos dos maneras de abordar la cultura visual en términos teóricos. Una de ellas está fincada en la necesidad de definirla por las funciones sociales que acarrea; esta manera de definirla y las relaciones que puedan establecerse en torno a la producción de imaginarios se apoya en las motivaciones ideológicas de sus creadores. En este caso, hay que recurrir a ellos para consultarlos cuando las características de sus producciones no son evidentes en las obras. La importancia de generar imágenes visuales, definirlas y teorizarlas de esa manera posibilita entender que pueden ser utilizadas con fines políticos, de persuasión, dominio o alienación.

Esta forma de pensar la imagen abordada por el movimiento actual de los estudios culturales se define como *giro cultural*, término utilizado por teóricos como Fredric Jameson, quién exploró y explicó con suficiencia las relaciones entre el desarrollo económico capitalista y la producción cultural. Este objeto de estudio tomó por asalto a las academias británica y americana de 1980 a 1990, aproximadamente, porque se enfocó en una interpretación de las teorías marxistas respecto a la producción artística. El giro cultural se trata de un enfoque con interpretación antropológica que clasifica y divide a las sociedades con base en la dominación política y en el potencial económico que generan. Así, se fortalecen los poderes hegemónicos y la supremacía material de las clases sociales favorecidas sobre otras más desamparadas, donde las primeras



demuestran que el poder se adquiere a través de la alienación y la dominación. Por lo anterior, nuestra insistencia en la opresión mercantilista que realiza el llamado *arte contemporáneo* sobre los artistas y la consecuente invisibilización de la producción artística de las zonas que para la institución arte no revisten interés económico.

#### RECURSOS IDEOLÓGICOS Y MANIPULACIÓN VIRTUAL

El denominado *giro cultural* dependiente de la apertura de los países de la región a los aparentes beneficios de los mercados globales generó que los investigadores de la imagen, a través de los estudios visuales, nos interesáramos en abordar la producción simbólica con base en las diferencias económicas, raciales, étnicas, de género y segregaciones de clase social determinadas por la hegemonía política y de la palabra. Desde la creación artística también existe la crítica a los poderes hegemónicos, ejercida directamente por medio de las obras y el imaginario que producen; esta crítica se ubica en los estudios visuales como un arte socialmente comprometido. Lastimosamente, las imágenes socialmente comprometidas compiten con las imágenes sobre diversos temas de entretenimiento que aparecen de manera más popular en la Web y forman parte también de la cultura visual. Respecto al dominio de las imágenes populares en la Web, el antropólogo social peruano Mario Sánchez Dávila argumenta que las imágenes que actualmente salen a la luz pública y que son difundidas por los medios masivos para uso inmediato, predominantemente en los dispositivos móviles, son puestas ahí con fines específicos. Estas son generalmente modeladas por sus creadores o por quienes las manipulan y las utilizan persuasivamente con base en un algoritmo que corresponde al patrón de diseño del lugar que se visita virtualmente. Eso significa que el desplazamiento en la red no es tan azaroso como muchos creemos.

El algoritmo o patrón de diseño en la Web se entiende aquí como un conjunto de operaciones sistémicas que, a través de su combinación, permiten realizar un cálculo del desarrollo de un problema previamente planteado para lograr un resultado esperado. Por medio del análisis de las normas y los procedimientos de la interactividad en la red, realizadas por un sujeto en un campo de acción determinado con antelación, se proyecta un resultado posible, y por medio de un diseño algorítmico de programación sobre el desplazamiento del usuario en la red se le induce a un siguiente paso en la búsqueda. Si llevamos esta definición a la producción de imágenes para consumo

popular podemos entender que basta con elegir un sitio o dar un *click* sobre una imagen en un dispositivo digital para que, con base en ese acceso, el algoritmo utilizado previamente en el diseño del lugar al que se ingresa determine a qué otro lugar del sistema dirija la vista el usuario durante las siguientes entradas. A partir de ello se ponen a disposición del público otra serie de imágenes e informaciones filtradas y orientadas hacia la tendencia que demostró su observación inicial por medio del *click*. Derivado de lo anterior, se percibe el bajo interés del público en general sobre el arte, más cuando su comprensión implica un esfuerzo intelectual. En contraste, los usuarios pueden pasar más tiempo enajenados, navegando entre las novedades visuales contenidas en imágenes distractoras con diferentes motivos, casi nunca apreciadas por su calidad artística.

Si tomamos valores relativamente intrínsecos a las artes visuales contemporáneas, como son el poder persuasivo con fines políticos e ideológicos de las obras y los modos de producción basados en el manejo de técnicas y materiales novedosos para su conformación, y los comparamos con las imágenes efímeras que circulan en medios informativos como la Internet, tenemos una inmensa gama de posibilidades para su interpretación; eso es lo que los entendidos llaman el *despliegue de la cultura visual*. El uso de soportes digitales para presentar las obras artísticas es utilizado muchas veces como fenómeno mediático; aún así, podemos comprender fácilmente que la Web es solo un recurso de distribución de imágenes ciertamente diferente a las exposiciones tradicionales, pero no necesariamente efectivo para los fines que persigue la institución arte. Adicionalmente, los estudios visuales sirven para abordar temas y conceptualizaciones que antiguamente estaban vetados al público por las historias del arte oficial. Un ejemplo de ello lo constituyen todas las informaciones que ahora se presentan con impacto en las redes sobre la imaginiería *queer*, el travestismo, la pospornografía con dominio temático en ambientes académicos y las imágenes proporcionadas para identificar ideologías lésbicas, gay, bi, pan y transexuales, por ejemplo, así como todas las reflexiones en torno a sus antípodas y fobias, o a las combinaciones y relaciones de ida y vuelta, como lo homo y lo hetero, que perviven en sociedades actualmente complejas predominantemente urbanas. El nivel de producción de imaginarios en torno a la combinación de los temas anteriores que apuntan a definir las identidades de las sociedades actuales conforma la denominada *cultura visual* de la época y está basada en la vida social de las imágenes. Estos efectos, aunque son importantes en la definición de la *visualidad* y para la producción artística

actual, en Centroamérica son menos visibles que en otras regiones del mundo, o menos importantes para los poderes hegemónicos.

Aquí centramos la atención especialmente en los márgenes referenciales establecidos por campos disciplinares con los que se relaciona la producción artística actual, vista y entendida como una forma de conocimiento específico, además, relacionada con problemas políticos y sociales de los lugares donde se realiza. La importancia de esta idea es que devienen diferentes posturas sobre la visualidad, en la que están inmersos los usos de la producción artística sobre planteamientos discursivos elaborados con medios diferentes y alternativos a los tradicionales, importantes porque señalan de manera enfática situaciones que aquejan a la población común. La producción actual de imágenes se realiza sobre diferentes soportes y sobre diferentes temas, manteniendo de manera favorable relaciones formales y conceptuales entre las obras de arte y el imaginario en general. Tanto el arte como la publicidad, por ejemplo, generan diferentes tipos de registros visuales emergidos del amplio y fantástico imaginario social.

#### CONTINGENCIAS ÍSTMICAS, DESOLACIÓN ECONÓMICA Y DESPOTISMO POLÍTICO EN HONDURAS

Este país, desde hace décadas, está azotado por una demencial pugna política entre las diferentes fracciones izquierdistas y los grupos derechistas con poderes políticos y militares, apoyados en una economía representada por pocas familias hondureñas, ricas materialmente; también, por los capitales monetarios y políticos internacionales que generalmente provienen de Estados Unidos, un país que a la fecha continúa acaparando las riquezas naturales, la producción de alimentos agrícolas de primera necesidad para la población civil y manteniendo el vicio del poder por medio de las familias a las que apoya decididamente. En Honduras, como en otras zonas de Centroamérica, el arte no es prioritario. En este país, los poderes hegemónicos no le dan al arte la importancia que se merece, ni por parte de las élites políticas que mantienen el control gubernamental ni por los terratenientes que poseen los recursos económicos y que les proporcionan seguridad a los primeros; mucho menos por parte de la gran masa de población de estratos desfavorecidos que sobreviven en circunstancias económicas y sociales deplorables, cuya falta de educación al respecto

es evidente; por lo tanto, la comunidad artística es reducida. Se trata de un país aislado, en términos generales, por la falta de comunicación con los países vecinos y, en muchas circunstancias, con el resto del mundo.

La falta de comunicación en Honduras puede definirse como una estrategia de control político y militar excesivo, ejercido por las autoridades sobre las relaciones comerciales y políticas internacionales, con el fin de lucrar a costa del sometimiento a los sectores vulnerables de la población. A pesar de que se trata de un país que posee una inmensa diversidad cultural y disfruta de una de las riquezas climáticas y topográficas naturales más exuberantes de Centroamérica, el aislamiento y la pobreza material son evidentes. Las grandes regiones naturales del país están conformadas por valles tropicales y por una topografía selvática rodeada por extensiones inmensas de tierras fértiles para la agricultura, localizadas entre las montañas, donde nacen los ríos y afluentes que los bañan. Estos campos son el caldo de cultivo para el extractivismo de recursos naturales, realizado por empresas extranjeras que explotan de manera desmedida los bienes regionales para localizarlos en los mercados globales.

Buena parte de las tierras productivas del país han sido explotadas por empresas extranjeras, en su mayoría estadounidenses; un ejemplo de ello lo constituye la multinacional United Fruit Company (UFCO), que saqueó las tierras de Centroamérica y del Caribe durante más de un siglo usando atroces procedimientos esclavistas y colonialistas. El efecto extractor de recursos naturales en Centroamérica es reconocido peyorativamente como las “Repúblicas bananeras”; esta denominación circuló en la literatura internacional de la época<sup>1</sup> y es utilizada desde principios del siglo XXI para denotar significativamente la explotación de las tierras, principalmente con el cultivo de frutas, como el banano, uno de los productos más cultivados en esta zona del Trópico de Cáncer. El mote “Repúblicas bananeras” sirve ahora para tipificar países empobrecidos por la explotación colonizadora, con un índice elevado de inestabilidad económica y corrupción política basada en el usufructo desmedido de unos pocos a costa de la pobreza material de muchos.

Con estas armas letales como estrategia de poder, el sometimiento y el atraso en la educación y la economía fueron controlados a lo largo y ancho del país por los gobiernos comandados por dictadores militares, quienes recientemente cedieron el poder político a las élites económicas; estas estrategias son generalmente legitimadas

---

<sup>1</sup> Un ejemplo lo constituye el libro que popularizó peyorativamente la frase “Repúblicas bananeras”, me refiero a *Cabbages and kings* (Repollos y reyes), del escritor O. Henry, publicado en 1904.

por medio de fraudes y compra de influencias negociadas en las curules burocráticas. El poder político en Honduras lo mantienen los grupos con solvencia económica que, con una mezcla de vasallaje y corrupción, perviven a costa de sobornar a los gobernantes para ejercer un mando tras bambalinas, basado en la contención de la economía y el mantenimiento del poder financiero para apoyar de todas maneras al poder militar que reprime a una gran parte de la población, con el fin de mantenerla sometida y en la miseria. Esto mismo sucede en Haití, Honduras, Venezuela y Colombia, donde los ricos y los militares se prestan servicios para cuidarse las espaldas.

El efecto de desolación económica y política a nivel popular repercute en un malestar social que pervive desde hace tiempo debido a la explotación de las tierras por las empresas extranjeras. A la fecha se mantienen la angustia, la desolación y la descomposición social en muchos sectores populares; entre otras cosas, este fenómeno ocasionó la diáspora de miles de centroamericanos a diversas partes del mundo y las recientes caravanas de migrantes que huyen de su país natal caminando durante miles de kilómetros hacia Estados Unidos, pasando por México. Simbólicamente, la huida en condiciones de pobreza material absoluta de los migrantes hacia Estados Unidos, aún sabiendo que si llegan allá no serán bien recibidos, significa la posibilidad de reclamarle a ese país la responsabilidad que tiene sobre su empobrecimiento y la resequedad de las tierras, antiguamente productivas, que ocasionaron empresas como la United Fruit Company. Organizaciones estadounidenses como esa mantienen el emporio de la explotación y el aniquilamiento social subsidiario del sistema capitalista que enriquece a unos pocos, de la misma manera que ha empobrecido a naciones enteras. La explotación de recursos naturales sin medida la causaron principalmente sociedades extranjeras como esta, que operaron a lo largo y ancho del país y de Centroamérica.

En la década de los noventa, el arte hondureño destacó por el deseo de mostrar un cambio en el pensamiento y en la acción de la producción artística; la visión colorista y folclorista de paisajes y entornos *naïf* que prosiguen hasta la fecha, con énfasis en la pintura y la fotografía, usan temas vinculados al realismo mágico con el que se rotuló la producción intelectual de América Latina, como el primitivismo, que delata un colorido fundamentalmente relacionado con los usos y costumbres tribales de comunidades negras y mulatas. Los cruces raciales actuales de la región son el resultado de las mezclas de herencias africanas y amerindias, en las que se retratan las otras visiones determinantes del ambiente artístico del istmo centroamericano.

La denominación de “Repúblicas bananeras” proviene de la época de la explotación agraria de las tierras fértiles y del ambiente posterior a la segunda guerra europea de la primera mitad del siglo pasado, que generó enfrentamientos entre las guerrillas izquierdistas y el Estado. A la fecha, la guerra de guerrillas ha cesado aparentemente, sin que se haya logrado una efectiva recomposición social y económica benéfica para las clases populares.

La producción artística y cultural en la mayoría de los casos solo se tenía en cuenta desde el punto de vista del folclor y el exotismo, por tratarse de una zona privilegiada por la calidad humana de sus habitantes, por las mezclas raciales, los paisajes naturales y el clima tropical, generalmente relacionados con la pervivencia de las mezclas raciales, y por la belleza y la exuberancia del mestizaje de la mayoría de la población. La visión folclorista de la producción de imágenes pertenecientes a las artes, la fotografía, el cine y el video afortunadamente no permitió el desarrollo del arte en el sentido positivista moderno occidental, cuyo ejemplo lo representa el arte contemporáneo que alcanzaron países de Suramérica, como Brasil, Chile, Colombia y Argentina, principalmente. Estos últimos, con el deseo de incluirse en la globalización económica, generaron su propia *bienalización* del arte y tienen sus propias ferias comerciales para entrar en las estadísticas de los mercados globales.

Vale la pena enfatizar que no debe visualizarse en ningún caso como positivo y conveniente ni el desarrollismo modernista o posmodernista del arte ni el efecto comercial de las bienales que otorgan beneficios a unos pocos actores sociales relacionados con esos mercados globales que dejan por fuera a grandes comunidades y productores artísticos en la región. En este contexto, la mayoría de críticos de arte también le coquetean a los sistemas establecidos, comercializando obras de artistas reconocidos, así como lo hacen con la denominada *institución arte*, copiando o emulando los modelos curatoriales y expositivos que funcionan en el extranjero, sobre todo de países como Francia, Alemania, Inglaterra y Estados Unidos. Aquí, los curadores de arte contemporáneo difícilmente le apuestan al arte emergente o al sistémico. En estos países funcionan los mecanismos de expansión de la institución arte mancomunados con los reguladores de la economía mundial, por medio del control que ejercen los grupos de poder económico y político sobre el arte; un ejemplo entre muchos lo representan las asociaciones internacionales de críticos de arte, con réplicas en diferentes países. Estas y otras asociaciones similares se legitiman a sí mismas con el objetivo de certificar postulados controladores del medio artístico en torno a la

inserción de las obras en el mundo globalizado, compitiendo en los mercados con bienes y servicios culturales de los que derivan las características de su funcionamiento. Por lo tanto, en Honduras, como entre otros países invisibilizados de la región, lejos de apreciar el estado actual de un arte local, producto de las corrientes ideológicas propias, también muchos artistas añoran los modos que sistematizan los procesos artísticos en las capitales mundiales y por lo tanto en el resto de América Latina. En Honduras, como en otros países de la región, hay muchas carencias de infraestructura museística para las artes visuales, así como de inversiones presupuestales necesarias para el desplazamiento de los artistas con sus obras hacia la legitimación del arte, sobre todo en los términos y reglas que plantea el arte contemporáneo. Aunque también aquí existe un circuito modesto que funciona a pesar de no estar interesado en las incipientes relaciones ni en las maneras en cómo se catapultan los artistas emergentes a las pasarelas del reconocimiento internacional, a esto se suma la nula y casi inexistente posición oficial e institucional de los gobiernos frente a las políticas culturales locales en relación con las políticas internacionales.

A Honduras se le identifica como uno de los países sobrevivientes a la escalada de pobreza más fuerte de finales del siglo XX, cuya cresta se ve actualmente reflejada en el incremento de problemas agudos como la pobreza material y la inseguridad social generada por la delincuencia común, así como por la escalada de violencia que provocan las luchas intestinas entre las bandas delictivas que se apoyan en el narcotráfico, con consecuencias nefastas para la población civil. Honduras sufrió más que ningún otro país centroamericano el agotamiento de las tierras productivas por parte de la United Fruit Company, que al disolverse en la década de los años 70 se llevó tanto las ganancias económicas como gran parte de las posibilidades laborales de los hondureños; a todo esto, se sumó la fuerte intervención política de los Estados Unidos y la presión internacional para que los fondos económicos locales fueran usados para la solución de los conflictos bélicos que azotaron la región. De cualquier manera, los conflictos bélicos en la región causaron una fuerte desintegración social, que países como Panamá y Costa Rica no sufrieron de la misma manera. Para el caso que nos compete, una de las características más evidentes en el arte hondureño actual es el sometimiento que ejercen los sistemas hegemónicos sobre la creación artística, manteniéndola minimizada. Por otro lado, está el miedo de los artistas a manifestar y a revelar en sus obras los padecimientos sociales, aunado a la falta de apoyo institucional y gubernamental para la cultura, para la educación y la salud pública, que aún es rudimentaria.

## LABOR COMUNITARIA. ARTE CONTRA LA CENSURA MORALISTA

Existen algunos, pocos, artistas que no tienen miedo a la represión y utilizan su obra para manifestar su pensamiento y generar visualidades discursivas. Este es solo un caso contestatario y comprometido con las denuncias sociales y contra los prejuicios moralistas de los grupos de derecha religiosa y falo centrista del país. Me refiero al trabajo intelectual de la artista hondureña Regina Aguilar, radicada actualmente en el poblado montañoso de San Juancito, cerca de la capital, Tegucigalpa, sitio donde fundó la escuela taller In Vitro para la enseñanza del arte y diseño en vidrio, involucrando procesos manuales de elaboración. A esta escuela-taller acuden niños, mujeres y padres de familia sin empleo. Este último es un problema social heredado de tiempos posteriores a la huelga de mediados del siglo pasado; desde esta época, al tiempo que la huelga acabó con la esclavitud y la explotación por parte de las empresas extractoras de plata y oro en las montañas hondureñas, dejó sin empleo a numerosas familias indígenas, así como a mestizos y campesinos que no pudieron insertarse en los modos de producción basados en infraestructuras patronales. La mayoría de familias que viven del huerto casero y que asisten a aprender artes y oficios a la escuela-taller comunitaria In Vitro actualmente venden sus creaciones por medio de contactos con asociaciones que ponen sus productos en pequeños comercios de países europeos.

Héctor Guillén, ex alcalde de San Pedro Sula (Honduras), antes de finalizar su gestión (1990-1994) encargó a la artista Regina Aguilar, fundadora de la escuela en mención, la realización de una escultura pública en homenaje al líder independentista hondureño del siglo XIX José Cecilio del Valle (1777-1843). Cecilio del Valle emprendió la independencia de Centroamérica de España y a la par de esto tuvo que luchar contra la anexión de Centroamérica a México, logrando posteriormente una independencia política y jurídica definitiva en 1823. Para el pedido del alcalde, la artista presentó una composición escultórica de tres figuras humanas al desnudo al lado de un marco referencial monumental de concreto que representaban la vida y obra de José Cecilio, todo en un monumento titulado *Triada escultórica y un sabio*, que ofrecía a la vista pública una primera figura humana masculina con su propia cabeza en las manos. Esa parte de la triada representaba la postura intelectual del prócer; la segunda parte, sus dotes humanistas, quedaron concentradas en un globo terráqueo que también simbolizaba los deseos de la unión centroamericana de la



época. Y una última figura humana que portaba en sus manos una planta de maíz con mazorcas, a la altura de la ingle, simbolizaba el amor por la tierra, la naturaleza y el alimento, fundamental de la región, producto del trabajo campesino.

El hecho de que la escultura de Cecilio del Valle fuera una figura humana masculina con el cuerpo desnudo exhibiendo los genitales causó el repudio del alcalde del siguiente periodo de gobierno, Luis García Bustamante, quien, con argumentos conservadores y moralistas, y sin respeto por la artista ni por su obra, solicitó que le pusieran pantalones a la escultura del líder independentista, esto con el fin de taponar el pene y los testículos. Ante la imposibilidad de obtener lo deseado, taponar los órganos genitales masculinos en la escultura de bronce, el alcalde García Bustamante decidió destruirla; para ello, dio órdenes expresas a los empleados de obras públicas municipales para que derribaran el monumento. La escultura de bronce fue destruida, pero el acto simbólico no ha sido borrado de la memoria de los habitantes de San Pedro Sula. El suceso demuestra la ignorancia del edil municipal, el pensamiento anquilosado y recalcitrante que demuestra la ignorancia sobre el arte, ya que en la actualidad hay una inmensa cantidad de esculturas públicas en el mundo de hombres y mujeres desnudos que no afectan la moral, el conservadurismo ni las buenas costumbres de los habitantes del lugar donde se localizan. Por lo anterior, vale la pena cuestionarse ¿qué piensa este personaje, promotor de la política derechista, sobre la cantidad y calidad de las esculturas, pinturas, fotografías y grabados con desnudos femeninos y masculinos que abundan en los libros de historia del arte antiguo, moderno y contemporáneo? Y ¿qué piensa de las películas, videos y *performances* que exhiben el cuerpo desnudo en lugares públicos para hablar sin prejuicios de la naturaleza del ser humano? En este caso, se pueden obviar las respuestas ante las actitudes soberbias y prepotentes de gobernantes como este.

Bajo estos condicionamientos, hasta hace poco en el arte tradicional se regulaban las obras y estas se sistematizaban en función de normativas historicistas en las que predominaban dictámenes con métodos de corte oficialista, generando estatismos tendientes a convertirse en estilos de pensar y de obrar con tintes moralistas, bajo premisas del bien y el mal heredadas del pensamiento judeocristiano. Los ideales oficialistas se han difundido y se siguen difundiendo por todos los medios posibles con el objetivo de convertirlos en las únicas verdades posibles. En ese sentido, la historia oficial se basa en la información consignada en las enciclopedias por escritores formados para ello, teorías que aparecen repitiendo cánones formales en anales,

diccionarios y libros de texto, conformando las fuentes de consulta en las academias. Para ello, la transmisión de la información es avalada por la vía gubernamental en los programas de estudios formales de las escuelas y colegios, cuyos métodos de conformación obedecen a bases canónicas sobre las disciplinas. En el caso del arte, lo anterior se da principalmente a través de investigadores de institutos, estetas, filósofos e historiadores formados en la academia tradicional. Afortunadamente, desde que se entiende y se le vincula a las investigaciones sobre el arte y la visualidad el concepto del pensamiento radicante y móvil hay menos poéticas normativas en la formación académica y menos reglas fijas en torno al deber ser en el arte y el conocimiento en general.

#### ARTE POSBÉLICO, MEMORIA Y MIGRACIÓN EN EL SALVADOR

El Salvador es quizás el país de América Central que más revuelo causó en los medios informativos durante y después de las guerras de guerrillas que azotaron la zona a finales del siglo XX. La denominada Guerra Civil salvadoreña fue un conflicto bélico interno que marcó buena parte del imaginario popular no solo de El Salvador sino de los países vecinos, una vez que las acciones militares de la insurgencia y la contra insurgencia expandieron sus actividades violentas contra la población civil dentro y fuera de las fronteras territoriales del país. El oficialismo de derecha durante una cruenta guerra civil enfrentó al grupo insurgente, conformado por la unión de varias fuerzas políticas internas de izquierda, autodenominado Frente Farabundo Martí para la Liberación Nacional de El Salvador (FFMLNS). Después de varios años de guerra de guerrillas se realizó una firma de Tratados de Paz que lograron disolver el movimiento insurgente en 1992, mediante un acuerdo entre las partes en conflicto realizado ante veedores internacionales, acuerdo llevado a cabo en el Castillo de Chapultepec en la Ciudad de México. El FFMLNS logró posteriormente la presidencia de la república en este país durante dos periodos presidenciales ya entrado el siglo XXI.

Tanto las relaciones internacionales de los grupos de izquierda como los apoyos políticos e ideológicos fueron importantes para negociar con la derecha para la reconciliación ideológica nacional, pero no para disolver las diferencias sociales que generan otros tipos de violencias, incluso con calidad de exportación, como las propiciadas por bandas delictivas como la Mara Salvatrucha, que extiende sus

operaciones y atraviesa fronteras, de la misma manera que empaña de violencia la realidad nacional. Aquí el arte, generalmente, no goza de interés y tampoco (menos) de apoyo institucional, ya que las personas involucradas en el poder político tanto de izquierda como de derecha no se interesan en activar la producción creativa de las artes ni en mejorar la situación de los artistas. Los años posteriores a la guerra dan cuenta de un país cansado y devastado por los 12 años de conflicto armado y por la migración en busca de un mejor futuro, erróneamente y sobre todo hacia Estados Unidos, donde al llegar continúan sometidos y excluidos económica y políticamente. Después de la guerra, la recuperación social ha costado esfuerzos impresionantes a una población que a todas luces en muchos sectores se encuentra desmembrada. La diáspora salvadoreña de las últimas décadas, ocasionada por presiones políticas, sociales y económicas, ocasionó que los artistas jóvenes de ese país, que son pocos, se informaran de las dinámicas de producción que están sucediendo en los países a donde han migrado. Derivado de ello, impresiona cómo muchos de los artistas pertenecientes a las generaciones recientes también anhelan e idealizan involucrarse con compatibilidades relacionadas con una falsa identidad salvadoreña globalizada y con un arte salvadoreño integrado a mercados y capitales transnacionales.

Destacamos aquí el trabajo de la fotógrafa salvadoreña Muriel Hasbún, basado en sus experiencias personales como artista, mujer, migrante y centroamericana residente en Washington, Estados Unidos. A pesar de vivir en el extranjero lleva consigo en la huida del país la galería Laberinto, un espacio para reflexionar sobre la memoria y la identidad en tiempos de la posguerra de guerrillas y las dictaduras militares. Su obra devela un intimismo con alusiones directas a la migración y al auto exilio con claras connotaciones a la feminidad; dialoga, además, con imágenes de la infancia y con historias familiares. Aunque es una artista que no pertenece precisamente a las clases populares, conoce muy bien los diferentes modos de vida de un país en el que las clases media y baja conforman el grueso de la población que migra a la deriva. Ella comparte en su trabajo profesional sentimientos y visiones del tiempo en que los artistas de El Salvador, dentro y fuera del país, aún con los rastros y secuelas de la guerra, la violencia política y la migración, trabajan de manera constante en esos temas para sostener con altitud la bandera de un arte socialmente comprometido. La situación política que aqueja a los artistas de El Salvador se manifiesta en posturas críticas en diversos medios, como el grabado calcográfico y la instalación artística, por ejemplo, o en pinturas resueltas con acrílicos y óleos, así como con esculturas, videoarte y

fotografía, esta última con salidas formales, la mayoría de las veces proporcionadas por las posibilidades del entorno digital.

Podemos ver el alto contraste que existe entre las obras y los artistas salvadoreños según la pertenencia a la institución arte local e internacional; al respecto, podemos señalar que, por un lado, hay artistas desprotegidos del sistema institucional que tampoco están relacionados con el mercado del arte contemporáneo y otros pocos que, aunque tímidamente, de cualquier manera coquetean con los circuitos de legitimación comercial. La integración de esos pocos artistas a los mercados internacionales funciona de la misma manera que en otras partes del mundo y solo algunos de ellos lo logran; cuando eso sucede, son promovidos por diferentes medios, incluso editoriales, como libros, revistas especializadas y catálogos de obra, utilizados como estrategia de mercadeo. Un ejemplo de ello lo representa el libro *Y.ES; Collect Contemporary Art El Salvador*, publicado por una fundación privada con sede en Miami, Estados Unidos. El libro fue editado por la curadora y escritora Claire Breukel; en él, aparecen testimonios de artistas seleccionados por los editores y dueños de la fundación con el mismo nombre. La calidad de las obras participantes en el proyecto editorial es incuestionable, pero, en este caso lo que nos interesa señalar es la estrategia con la que un pequeño y selecto grupo de artistas son introducidos en el mercado, activando uno de los muchos tentáculos del arte contemporáneo. Por otro lado, están los artistas que no tienen vínculos con galerías, que no cuentan con el apoyo institucional ni llegan a obtener becas para su producción artística. La voz de Mayra Barraza, artista salvadoreña, resume de manera directa las ideas expuestas en el presente artículo con respecto a la invisibilización del arte contemporáneo en un grupo nutrido de artistas.

En los noventas, El Salvador era un sitio un poco desolado. Una generación completa de artistas e intelectuales se habían ido —habían muerto o estaban en exilio— y aquellos que sobrevivieron tenían un instinto de buitre. En los veinte años que han pasado muchas cosas han cambiado y, en algunos aspectos, otras se han mantenido igual. No creo que esta sea la plataforma para contar esta historia, pero puedo admitir que hay más artistas trabajando de nuevas formas y comunicándose a través de su arte que antes. Hay muchas más voces llenas de furia y gozo, trabajando en medios poco convencionales y reinventando nuevas posibilidades. Hay más espacio para la experimentación y acción irresoluta. Sin embargo, hay mucha más conciencia del rol del arte como un vehículo poderoso para explorar ideas. Claro que el dinero y la ambición siempre están en juego, pero eso no es nada nuevo ni

en El Salvador ni en Tombuctú, en realidad. [...] Es difícil para el arte en general en El Salvador, y para lo contemporáneo aún más. Hay pocos espacios para exhibir, no hay apoyo para investigación básica o creativa y poca retroalimentación, académica o de otro tipo. Los artistas jóvenes pueden ser solicitados por el mercado comercial muy rápido, pero igual de rápido son desechados y tienen que buscar oportunidades en otros sitios (Barraza, 2014).

Es importante la reflexión de Mayra Barraza porque muestra las diferencias que hay entre los artistas que son visibles en el circuito comercial y los que no. Esta observación también se refleja sobre todo en el sentido conceptual con que opera el periódico digital *El Faro*, en el que aparece un artículo que cita una obra del artista salvadoreño Ronald Morán: *Cuchillo afelpado*. El argumento del periódico relata la nula difusión que reciben los artistas que no pertenecen al circuito internacional del arte contemporáneo. El medio en el que apareció el artículo puede considerarse alternativo, ya que se trata de un periódico de la región que utiliza soportes como la radio y el cine documental, con especial énfasis en la cobertura de acontecimientos artísticos importantes en Centroamérica. Este medio también publica sobre corrupción, migración, impunidad, desigualdad social, derechos humanos, entre otros temas importantes para entender la idiosincrasia de la región, además de que también da cuenta de la gran variedad de discursos sobre los productos visuales de todo tipo, que constituyen la vida social de las imágenes en ese país. En sentido práctico, la vida social de las imágenes enmarca la capacidad crítica para señalar la realidad y para juzgarla de manera analítica, ya que ejercer la crítica consiste en poner en tensión y develar las ideas que conllevan ideologías persuasivas y engañosas para el público desprevenido, sobre todo para que tenga otras posibilidades de entendimiento del arte.

#### RUPTURA Y CONTINUIDAD EN EL ARTE PANAMEÑO DE FIN DEL SIGLO

El arte panameño que nos interesa en esta ocasión está focalizado en la década de los 90, y es importante para esta propuesta sobre todo porque en esa época tuvo mayor énfasis a nivel internacional la denominación *arte contemporáneo*, que excluyó a los artistas de localidades que no estaban ni están vinculadas a las dinámicas de los mercados. En este país, a la fecha, la producción de arte, así como la conciencia de muchos panameños, está marcada por la historia de corruptas dictaduras militares,

sucedidas en las últimas décadas, así como por hechos políticos y sociales importantes para la población en general, como la devolución que le hizo Estados Unidos a Panamá en cuanto a la administración del Canal en 1999.<sup>2</sup>

Entre las dictaduras, destaca la soberanía totalitaria del general Augusto Noriega, de 1983 a 1989, quien fue un antiguo servidor de la Agencia Central de Inteligencia política y militar estadounidense (CIA), pero luego se convirtió en su detractor y después, en un juicio condenatorio que lo recluyó en prisión, la misma agencia lo inculpó de tener vínculos para facilitarle medios e influencias a los narcotraficantes colombianos del cártel de Medellín, para el paso de cocaína de América del Sur hacia Norte América. En el marco de estos hechos políticos y sociales importantes para Panamá se vislumbra un arte eminentemente urbano que presenta una incipiente ruptura con la tradición pictórica de caballete que imperaba a principios del siglo XX, cuyos principales móviles conceptuales eran el folclorismo y las visiones naturalistas románticas del paisaje tropical caribeño.

En el arte actual panameño puede apreciarse la emergencia de nuevas ideas respecto de la situación social y política del país, así como de nuevos formatos de representación con salidas preponderantemente digitales; se trata de un arte que narra cada vez menos las reminiscencias románticas del paisaje tropical caribeño y está cada vez más colmado de posturas críticas que señalan las diferencias sociales a través de interpretaciones de la vida del ciudadano común. En muchas obras actuales se encuentra idealmente la posibilidad de encontrar refugio a los desasosiegos que provocan los altos contrastes de la vida en la región. Se trata de un territorio privilegiado geográficamente, bañado por dos mares, con una economía dependiente del tránsito de mercancías, que gozan de la reducción de impuestos en el paso del Océano Pacífico al Atlántico y viceversa. De cualquier manera, es una región dividida físicamente por el Canal en la que se distingue un lado boscoso, antiguamente protegido por los militares estadounidenses, que simboliza para los lugareños el paisaje verde, inanimado y, por costumbre, impenetrable. El otro lado del Canal, donde está la capital política, representa el desarrollismo modernista basado en los movimientos económicos transnacionales y la vida urbana que caracteriza a las ciudades latinoamericanas.

<sup>2</sup> El Canal de Panamá en 1914 se encontraba bajo el dominio estadounidense hasta su liberación en 1999. Este gran proyecto consiste en la unión marítima de manera física de los océanos Atlántico y Pacífico con fines comerciales, así como de expansión colonizadora y militar. Para ello, Estados Unidos utilizó los mismos principios de dominio territorial y económico con que se realizó la Conquista española y la instauración de las colonias europeas en los países colonizados.

Se trata de una nación también fracturada física y socialmente por la colonización y de una dependencia tanto de las fuerzas económicas, que generan diferencias entre las clases sociales, como de la incapacidad de los panameños para ignorar su historia reciente y para sentirse libres de los dominios colonizadores. Esta última característica predomina en el imaginario de los panameños, desde la llegada de los españoles hasta la posterior anexión de su país a la Gran Colombia; luego, su consecuente separación política, continuada por el dominio de Estados Unidos con la construcción del Canal bajo el ideal de unión interoceánica, útil también para sembrar ahí una base militar importante en la geopolítica en tiempos de la Guerra Fría. Al tiempo que Estados Unidos construyó el Canal sembró el dominio y el control militar del país apoyando las dictaduras militares locales, que gobernaron durante décadas de manera similar en el resto de Centroamérica y en gran parte de América del Sur. Aunque la última dictadura militar encarnada en el general Noriega se les haya revelado, con la construcción del Canal promovió un aparente desarrollo industrial y comercial en la región, y privilegió a las clases dominantes y a los capitales de empresas transnacionales que lucran con el tránsito de mercancías entre los lados oriental y occidental, permitiendo el desarrollo y la consolidación del sistema mundo moderno.

El desarrollo del arte moderno en Panamá se dio en su mayoría por influencias foráneas y por estudios de los artistas en el exterior, sobre todo en México, España y Estados Unidos. Desde mediados del siglo XX se enfatizó la producción tradicional de pinturas, esculturas en bronce, cerámicas y grabados calcográficos con representaciones que mezclaron el imaginario iconográfico de las etnias nativas con el mundo vegetal y animal de la región caribeña. Entre los artistas más reconocidos en estos temas está Guillermo Trujillo, quien produce inmensas variaciones compositivas alrededor de la mezcla entre la naturaleza rural y las corrientes discursivas urbanas. Otro personaje importante para ilustrar los cambios recientes en el arte panameño es Julio Zachrisson, grabador de unas alucinadas y descarnadas pesadillas, relacionadas también con el realismo mágico latinoamericano. Las formas actuales menos convencionales como la videoinstalación, la *performance* y el arte digital tienen presencia en los jóvenes artistas, sobre todo por experiencias adquiridas también en el extranjero, pero esta vez promovidas en la Web y en las revistas sobre exposiciones internacionales; es el caso del cineasta Humberto Vélez, quien se formó académicamente en la Escuela Internacional de Cine y TV (EICTV) de

San Antonio de los Baños en la Habana, Cuba.<sup>3</sup> Este artista goza del reconocimiento internacional en la medida que cuenta con experiencias de trabajo artístico en España e Inglaterra. Este artista introdujo en su obra lenguajes artísticos internacionales neo conceptuales que animan y alientan la producción de los jóvenes creadores, con visiones frescas de la cultura popular, sobre todo con referencias y posturas críticas sobre el consumismo material; esta es una de las primeras exploraciones conceptuales que apuntan al señalamiento de asuntos sociales reconocidos por un público mayor eminentemente urbano.

Aunque en Panamá no se habla popularmente de lo rural y lo urbano sino de la ciudad capital y de las ciudades y estados de provincia, la ciudad capital de este país, de la misma manera que otras ciudades de América Latina, está compuesta por un alto porcentaje de personas que migraron de la provincia, anhelando vivir en el desarrollismo modernista, haciendo caso omiso del caos, de las inseguridades y de los voraces deseos de enriquecimiento económico de muchos habitantes en las urbes actuales. Esta visión, tanto de los artistas como de los críticos del arte panameño actual, acentúa el hecho de que contrasta aún más la cercanía sentimental con el paisaje natural que con el urbano, pero solo en términos de las conversaciones populares, no tanto en el imaginario de los artistas.<sup>4</sup> Los artistas actualmente vinculan de manera enfática las visiones del panameño común sobre el gran territorio del bosque, hasta hace poco reservado al Canal y al dominio militar restringido para los panameños, en contraste con la caótica aglomeración urbana donde impera el importante distrito financiero que emula en su arquitectura y estructura comercial a las capitales estadounidenses. A pesar de la incomodidad y el malestar político en que vivimos los países latinoamericanos y los centroamericanos mencionados como principales invisibilizados por el arte contemporáneo, en Panamá los artistas, generalmente, no tocan ese tema en sus obras, aunque esté en la conciencia de los

<sup>3</sup> Concebida originalmente para estudiantes de América Latina, África y Asia, la EICTV puso en práctica la filosofía docente de “aprender haciendo”, con profesores que son cineastas en activo y transmiten sus conocimientos avalados por el ejercicio y la experiencia. En la actualidad, su matrícula está abierta a interesados en el audiovisual de todo el mundo. Por sus aulas han pasado miles de profesionales y estudiantes de más de 50 países, lo que la ha convertido en un espacio para la diversidad cultural. Véase <https://www.eictv.org/quienes-somos/historia/> (consultada el 12 de mayo de 2022).

<sup>4</sup> Sobre este tema, se recomienda consultar la ponencia de Adrienne Samos en Temas Centrales (2000), “Arte panameño de los 90”, en las Memorias del Primer Simposio Centroamericano de Prácticas Artísticas Contemporáneas y Posibilidades Curatoriales, realizado en Costa Rica en la fundación TEOR/ÉTica, arte + pensamiento, con la dirección de Virginia Pérez-Rattón.



panameños que muchas comunidades con un fuerte bastión cultural e identitario fueron abatidas, arrasadas y desterradas del corazón del país por Estados Unidos para la construcción del Canal de Panamá, de la misma manera que lo hicieron los españoles en su llegada a América varios siglos atrás.

Si bien esa primera fase del arte panameño con medios alternativos a los tradicionales dio entrada al país en las exposiciones internacionales, fueron otros los temas relacionados con lo que venimos presentando como arte contemporáneo; algunos de estos temas son los estados lacónicos de personas marginales, la sordidez, la vida de los pobres y hasta las mutilaciones físicas, que son señalados en este caso como problemas sociales; esos temas los podemos ver en los videos de Brooke Alfaro, quien los plasmaba anteriormente en pinturas al óleo de pequeños formatos. Un ejemplo en la obra del mismo artista lo conforma el señalamiento al flagelo de la marginación social encarnada por Gonzalo González, un indigente panameño a quien se refiere la instalación artística: *Comanche*, por medio de una comparación directa de la vida del indigente en las calles del centro histórico de la capital panameña, debajo de las finas esculturas en bronce que las adornan. *Comanche* es una realización conjunta, lograda con la artista local fotógrafa Sandra Eleta quien, tanto en sus fotografías como en los videos de corte documental, da cuenta de la vida y las costumbres de los habitantes del humilde poblado de Portobelo, una localidad donde se asentaron muchas familias descendientes de negros libertos traídos en épocas de la esclavitud, provenientes de diferentes regiones de África. El compromiso social de Eleta es tal que le permitió crear un taller de costura (*patchwork*) para que las mujeres del barrio donde vive zurcieran y con retazos elaboraran colchas de manera artesanal. El taller permitió que muchas de las mujeres trabajadoras del taller apoyaran en la economía familiar y que fueran reconocidas nacional e internacionalmente, tanto como para que ahora puedan trabajar y ganarse el sustento familiar abasteciendo encargos para vender desde sus propias casas.

#### GUATEMALA Y COSTA RICA, MENOS INVISIBILIDAD EN EL MODELO DE FEMINIDAD DEL ARTE CONTEMPORÁNEO

Dentro de la región enunciada aquí como *invisible* para el arte contemporáneo también se encuentran Guatemala y Costa Rica, aunque de estos países esporádicamente

llega a México cada vez más información sobre su arte, tal vez por la cercanía, por la emulación del arte guatemalteco al mexicano o por las dinámicas de funcionamiento de los sistemas de promoción y difusión del arte en el resto de América Latina, siendo México el principal campo de experimentación para ello. Aun así, hay que salvar proporciones para establecer relaciones entre la densidad poblacional y el desarrollo modernista mexicano respecto a los otros dos países, o entre los modos de distribución de los recursos otorgados a la cultura y las artes; en ambos casos, existen diferencias inmensas e irreconciliables. Lo cierto es que, efectivamente, sí hay pocos artistas contemporáneos guatemaltecos y costarricenses en el ambiente de las bienales, ferias y galerías comerciales conectadas con el arte contemporáneo. Un ejemplo es la *performer* Regina José Galindo (Ciudad de Guatemala, 1974), quien es la artista más importante de la escena guatemalteca actual, premiada en diversas ocasiones por la fuerza de su trabajo con relación a los problemas políticos y sociales de la región. Además, su trabajo representa uno de los baluartes del feminismo internacional. Otra artista que cuenta con un reconocido prestigio internacional es la costarricense Priscila Monge (San José, 1968), de amplio reconocimiento en los grandes eventos de arte contemporáneo, entre ellos la Bienal de Venecia, en Italia (2013), así como en las bienales de Pontevedra, en España (2010), y en la Bienal de Liverpool (2006). En sus proyectos artísticos destacan las diferencias conceptuales y las resoluciones formales que utiliza cada una de las artistas sobre los mismos temas. Las discrepancias más evidentes se basan en los modos que cada una de ellas utiliza para establecer vínculos entre las obras y las especificidades de los lenguajes que manejan, pero, sobre todo, en cómo entregan al público los resultados de sus investigaciones.

Del mismo modo, vemos cómo funcionan en sus instalaciones y *performances* las relaciones con los contextos geográficos, en concordancia con las constantes del arte contemporáneo. Estas relaciones están casi siempre basadas en la recurrencia constante a los temas que tienen que ver con problemas políticos y sociales con los que el público se siente identificado; lo anterior puede confirmarse en los guiones curatoriales de las exposiciones y de los eventos artísticos más recientes, que facilitan su desplazamiento en los circuitos de legitimación. Los temas más recurrentes en las obras de estas dos artistas fomentan la visualización de problemas sociales de la región, como la segregación racial, la discriminación, el sexismo, entre otras temáticas generales, así como la reivindicación de muchas de las demandas de los feminismos nacionales e internacionales. En conclusión, las obras de estas dos artistas centroamericanas, casi

exclusivas, destaca entre un grupo nutrido de artistas de la región que están excluidas de la escena artística contemporánea. Esta premisa coincide con un reclamo frecuente de los grupos feministas sobre los vicios y costumbres del machismo que las excluye, ignora y somete a normas patriarcales del ambiente cultural y artístico de la región. Es evidente que en varias regiones de América Latina los estudios sobre la cultura visual señalan que la producción, difusión y entendimiento del arte contemporáneo están cargados de invisibilizaciones, exclusiones y aislamientos no solo de las mujeres, sino de muchos otros grupos minoritarios.

#### VISIBILIDADES SUBALTERNAS, ROLANDO CASTELLÓN Y LA POÉTICA DE LA SENCILLEZ Y EL RETORNO

Para poner en contraste lo dicho anteriormente respecto a la visión comercial del arte contemporáneo ante lo no comercial, tomamos como ejemplo los trabajos de Rolando Castellón (Nicaragua, 1937), quien vive actualmente en Costa Rica, en la localidad de Zapote. Rolando Castellón migró de joven a California, Estados Unidos, y se estableció en San Francisco; ahí participó en la fundación de la Galería la Raza, lugar emblemático por la relación que entabló durante muchos años con una larga lista de migrantes, sobre todo mexicanos y cubanos. En resumen, en la época, fungía como centro de atención cultural para los grabadores, fotógrafos, pintores y escultores, artistas que en esa época no podían exponer en ámbitos oficiales, ya que la mayoría eran migrantes indocumentados, aunque también dio apoyo a una larga lista de artistas chicanos. Posteriormente, Castellón fue curador del Museo de Arte Moderno de San Francisco. También, en los años 70 del siglo pasado, la Universidad de Los Ángeles lo vinculó como curador de May Season Art Gallery, aprovechando su sensibilidad y capacidad de gestión entre los entes gubernamentales y los artistas latinoamericanos. Los recorridos de este artista son tan amplios y productivos que, incluso, llegó a participar con su obra en la versión 54 de la Bienal de Venecia, Italia, en 2011. En su primera fase de creación, Castellón se desarrolló artísticamente en la ciudad de Santa Cruz, cerca de la costa este de California donde, para la ocasión, radicaba un importante bastión indígena cuyos vástagos a la fecha aún perviven.

De esta época y de su relación con las comunidades indígenas de Santa Cruz, Castellón conserva los móviles conceptuales de su trabajo artístico. Uno de ellos,

quizás el más importante, consiste en el continuo cuestionamiento a sí mismo y a sus coetáneos sobre las características culturales que definen sus identidades. También en esa época, entre las nociones de identidad que pululaban en el ambiente, se escuchaba una muy particular vinculada a los comienzos de la posmodernidad, relacionada con la capacidad de los sujetos para atravesar fronteras y permearse de las diferentes culturas que encontraban a su paso. Otro móvil conceptual importante en la obra de Rolando Castellón deriva de las relaciones que las personas establecen con la tierra en el sentido de la propiedad privada, las apropiaciones espaciales y los cultivos, que practican de manera cercana los individuos para conservar su existencia. Con base en ello, Castellón desarrolla un cuerpo de obra continua y sólida muy afecta a lo que en la actualidad puede vincularse con los pensamientos híbridos, sincretistas y descoloniales, que no caen en un indigenismo depreciado y folclorista.

Las aseveraciones presentadas aquí sobre el arte costarricense son resultado de varias conversaciones con el artista, derivado de una corta estancia académica en San José, Costa Rica, durante 2014. Allí pudimos visualizar la gran cantidad de objetos que construye, deconstruye y colecciona. Después de que Castellón participara en una considerable cantidad de exposiciones nacionales e internacionales durante mucho tiempo, así como en bienales destacadas, instaló en su casa-taller de Zapote una colección particular para exhibir de manera rudimentaria todos los objetos que encuentra, observa y colecciona, objetos que, una vez seleccionados, hacen parte de su propia existencia. La colección crece, por que el artista está constantemente en una meticulosa búsqueda, misma que aún realiza y mantiene mediante una exposición orgánica permanente, donde las obras nuevas y antiguas que se entremezclan pueden apreciarse, tocarse y registrarse en la medida en que él mismo las transforma. Las obras en cuestión demandan de los observadores cuestionamientos sobre lo que los entendidos llaman *visualidad contemporánea* con respecto del arte fuera de lo que hemos denominado la *institución artística*. Algunos de los objetos de su colección, como semillas de plantas nativas o ruderales, son extraídos de la naturaleza, de las calles, de los mercados y de las realidades cotidianas no solo del artista sino de la gente común; todos ellos cargan consigo la pátina del tiempo y contienen una carga energética activa, no solo por la relación que tienen con la vida del artista, sino con la de las personas comunes, del barrio, el campo y la localidad con quienes él convive. En las obras de arte expuestas puede percibirse la manera en cómo el artista entiende

las cosas usadas en la medida en que las atiende, las interviene y las sigue usando. En los objetos que forman parte de su colección se identifican claramente los valores afectivos, modelados en las obras por condiciones inherentes al valor del uso.

En las alocuciones personales de Castellón, reitera constantemente las críticas a la hegemonía del poder capitalista que coacciona negativamente la existencia de la gente común; por ejemplo, se refiere a que en la cotidianidad centroamericana las empresas multinacionales comercializadoras de productos agrícolas saquean a diario las tierras fértiles de la región. Sobre esa idea, se establece una crítica sobre el arte contemporáneo que se vende en las grandes ferias comerciales descontextualizado, ya que los vendedores y comerciantes de obras las introducen en los mercados sin tener en cuenta las condiciones de los artistas en un sentido relacional que posibilite entender los intrínquilos creativos que llevaron a la existencia de las obras. Castellón argumenta que lo mismo pasa con los productos agrícolas de la región cuando las multinacionales, mediante estrategias extractivistas, se apropian de alimentos como el banano, el café y las verduras para patentar la producción en otros países, usufructuando de manera perversa con ellos una vez que son adquiridos a condición de la explotación de una mano de obra barata.

Al respecto de la obra de Rolando Castellón, el artista y curador Luis Fernando Quirós Valverde argumenta que es tal la sencillez de su propuesta artística, pero tan cuestionadora, que mediante funciones lúdicas y altas dosis de desenfado: “clava la espina para que se advierta la interrogante ante los grandes asuntos del existir, o ante la incomodidad para con el mismo sistema del arte” (Quirós, 2012). El artista, en su discurso, se dirige a América Central todavía como las Banana Republics. Los asuntos políticos y sociales en su arte son visualizados tanto en las disertaciones verbales como en las obras que fungen como entes denunciadores; utiliza lenguajes conceptuales para instalar objetos y conformar ambientaciones basadas en pinturas, dibujos, esculturas y bastantes materiales orgánicos. Como lo hemos observado, también acomete curadurías en las que filtra preocupaciones por los problemas sociales situados en torno a la identidad nacional. Además, este artista realiza un trabajo intelectual, reconocido en el Istmo como gestor cultural y cocurador de TEORÉTICA, en Costa Rica, fundación conceptualizada para alojar de manera profesional actividades relacionadas con el arte y con el conocimiento.

## RE-VISIÓN DE LA VIDA COTIDIANA EN LA OBRA DE EDGAR LEÓN

Para terminar con las comparaciones entre el arte contemporáneo que deambula por las pasarelas de los mercados globales, en contraste con las obras de la región hechas por artistas de países ciertamente invisibilizados, también es importante la obra de Edgar León Martínez (Costa Rica, 1968). Se trata de un artista que produce con integridad piezas en diferentes soportes y formatos, desde acciones rutinarias consideradas obras de arte hasta dibujos, estampaciones e impresiones de grabados calcográficos, con los que genera instalaciones artísticas que ocupan lugares expandidos en los espacios de exhibición. También, en su ciudad natal se reconoce su labor como cocurador de un grupo de artistas que formaron parte de la X Bienal Centroamericana de Arte en San José y en Puerto Limón, Costa Rica, en 2016. Para producir su obra artística, Edgar León es un recolector de huellas de los lugares donde transita: sus ojos, como grandes lentes, graban sucesos y situaciones que convierte rápidamente en imágenes artísticas con el beneficio técnico del amplio abanico de posibilidades de reproducción gráfica y de impresiones seriadas. Con sus estampas y *collages* gráficos, resignifica y reidentifica las ciudades en las que ha vivido últimamente: Puerto Limón, San José, Ciudad de México, de la misma manera que lo hace con ámbitos más amplios que tienen rasgos culturales particulares: China, Alemania y Francia, por ejemplo. A los lugares por los que transita les dedica tiempo para la observación minuciosa; para escrutar de manera asertiva, para investigar y, sobre todo, para recoger pistas que convierte en imágenes, implicadas en las identificaciones ciudadinas que posteriormente transforma gráficamente; en sus obras, las capturas delatan la indexicalidad de cada una de las ciudades que reposan en su imaginario. Los residentes de los países por los que ha transitado pueden sentirse identificados con las imágenes que crea y, a la vista pública, funcionan como delaciones de sus pensamientos. Las estampas que crea son conjeturas que entrega al público receptor del arte para que complete y forme sus propios *collages* reales e imaginarios. Su trabajo lo convierte en un relator de paisajes citadinos, identificados cada uno por su textura visual y, en algunos casos, por las variadas paletas de color inspiradas en los tonos de los logos de las marcas industriales más reconocidas internacionalmente, sobre todo por la expansión que han logrado en la era de la globalización comercial.

Uno de los principales mentores artísticos de Edgar León Martínez falleció a comienzos del presente siglo; se trata del mexicano Melquiades Herrera Becerril (1949-

2003), artista a quien conoció mientras era todavía alumno de posgrado en la Escuela Nacional de Artes Plásticas, localizada en el Centro Histórico de la actual Ciudad de México. Ahí, en una fase todavía primaria pero acertada de producción de grabados, produjo series de xilografías bien compuestas en las que estampó las cualidades fisonómicas más importantes que distinguían a las personas de su natal San José. Este apunte es importante, ya que la obra artística de Herrera Becerril —a quien el artista y documentalista Jorge Prior<sup>5</sup> llamó “un peatón profesional”— que inspiró a Edgar León consistió, a grandes rasgos, en ser un observador agudo y coleccionista de las pequeñas cosas que encontraba en los mercados ambulantes y de toda la gama de pequeños objetos de diseño puestos en venta por la piratería comercial de las calles del Centro Histórico de la ciudad. Becerril, después de muerto, ha sido uno de los artistas más añorados en los círculos conceptuales, por la fuerza, constancia y consecuencia de su trabajo y porque nunca perteneció a los circuitos comerciales del arte donde se tipifican las obras, no exactamente por sus contenidos poéticos, sino por lo que ya hemos estado describiendo en el transcurso del texto, es decir, porque producen beneficios económicos a los intermediarios entre los artistas y los coleccionistas.

Si bien León ha tenido que reinventar sus días a través del arte por medio de viajes, estos dependen de dónde fija la mirada en las vías que transita; en sus creaciones fusiona las imágenes que pertenecen a una gráfica actual, pero también al registro de las huellas del pasado que se marcan en el mobiliario urbano o en las fachadas de las casas. Edgar León reúne calcas significantes de imágenes de las urbes que atraviesa por medio de imágenes que aún con el paso del tiempo no han desaparecido; él las resignifica y las convierte en estampas con significados nuevos, cargados de las huellas de su transitar cotidiano. Calca imágenes de la calle que al ser transportadas a su obra gráfica se convierten en marcas indelebles de lugares emblemáticos que el público recibe con un dejo de reminiscencia, de un pasado que reposa en la memoria.

---

<sup>5</sup> Se trata del documental de Jorge Prior sobre Melquiades Herrera Becerril: *Un peatón profesional*. El director tuvo la oportunidad de trabajar con este artista en múltiples ocasiones, grabando videos y *performances* que rescató para el cortometraje. El filme recoge entrevistas de quienes convivieron con él como alumnos de la Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP), además de varios testimonios de amigos del artista, como César Martínez, Abraham Cruz Villegas y Damián Ortega. También, se encuentra un emotivo testimonio de Maris Bustamante sobre Herrera Becerril, integrante del Grupo de Arte Conceptual NO-GRUPO, en el que militaron ambos, a finales del siglo pasado, con otros compañeros. El documental se consultó el 3 de marzo de 2020 y puede verse en: <https://monicamaristain.com/el-documental-melquiades-herrera-un-peaton-profesional-se-presenta-en-el-muac/>

Una pieza reciente, titulada *En el fondo de los cielos*, consta de un cuerpo central que contiene un cuadro pictórico dentro de una instalación sonora ciertamente abstracta; está basada, según el mismo artista, en una declaración del filósofo Alexander Jiménez acerca de su obra y las incertidumbres que delata en torno a las nociones de identidad aplicables a los costarricenses. El móvil conceptual contenido en la pintura con el fondo blanco de Edgar León es autorreferencial sobre su identidad como oriundo de Costa Rica. En esta obra claramente se ve representado el firmamento, al mismo tiempo que se corta con el horizonte demarcado por la inmensidad del mar. En la pintura aparece centrado sobre el fondo blanco el mapa geográfico de la región centroamericana, pero sin Costa Rica, a la manera del óleo sobre tela *Blanco sobre blanco* del pintor ruso de origen polaco Kazimir Malévich. Con esta inspiración suprematista, León pone en entredicho su propia noción de identidad, al haber nacido en un país en el que la mezcla de razas configura desde el lado positivo la riqueza cultural de los actuales habitantes, tanto como la diseminación de los rasgos antiguos heredados de los ancestros. De la misma forma que muchos teóricos de la cultura visual, él argumenta que las nociones de identidad corresponden a una construcción ideológica lograda a partir de los rasgos de la cultura local mezclados con los rasgos de las culturas externas. Sobre esta composición artística, León apuntó lo siguiente en torno a una noción de identidad correspondiente a la región centroamericana y del Caribe, en la que sus propios valores culturales muchas veces están invisibilizados:

Para realizar la obra retomé las palabras de Alexander Jiménez y las convertí en sonido. En general, se trata de un comentario sobre una pintura blanca y grande de mi autoría, en la que, vista desde abajo, aparece la silueta del mapa de Centroamérica sin Costa Rica. Es decir, la pintura representa la ausencia del país en la región (León, 2014).

Con referencia a la identidad, esta obra evoca la imagen pensamiento de un país perdido en el infinito, como si se tratara de una metáfora sobre quienes tienen que buscar en el confín del firmamento y en las postrimerías del mar las piezas faltantes de su rompecabezas identitario. En esta obra de León, la ausencia de contornos para delimitar la silueta evocada por la imagen del país se presenta perturbadora para los connacionales; para los positivistas, la visión de Costa Rica se diluye en el firmamento y en el cielo de los católicos; pero para los derrotistas, Costa Rica se pierde en las profundidades del océano, donde prevalecen seres mitológicos y monstruos reales e



imaginarios que la pueden devorar y, al regurgitarla, pueden lanzar los destinos de la nación al inframundo. De acuerdo con los ejemplos anteriores, vemos que el arte centroamericano pervive, de una manera simbólica, activo en la ensoñación de sus creadores, aunque muchas veces es invisibilizado por los poderes comerciales de los que se ha hablado.

Lo más original de su producción gráfica consiste en establecer tautologías y repeticiones de pensamientos que se expresan artísticamente en imágenes que repiten incisiva e incansablemente, proporcionando códigos aleatorios, útiles para que el observador realice un ejercicio mental gimnástico con el que pueda desarrollar la capacidad de absorción, abstracción y síntesis, útil para visualizar lo esencial en un mundo repleto de imágenes. Su obra consiste también en perfilar el tonelaje intelectual hacia la producción de imaginarios visuales, a la manera de un arqueólogo ciudadano que investiga desde hace tiempo en los barrios y en ellos establece las diferencias entre lo popular y lo hegemónico, entre las maneras de ver, percibir, pensar y, posteriormente, expresar las ideas que se tienen de las grandes metrópolis.

## REFERENCIAS

- Atwood, Roger (martes 5 de enero de 2016). “El cuchillo peludo, arte contemporáneo en El Salvador”. *El Faro*. El Faro Académico/Cultura y Sociedad. Recuperado el 26 de febrero de 2020 de <https://www.elfaro.net/es/201601/academico/17741/El-cuchillo-peludo-arte-contempor%C3%A1neo-en-El-Salvador.htm>
- Barraza, Mayra (2014). Entrevista realizada por Claire Breukel y Simón Vega para el libro: *YES: Collect Contemporary Art El Salvador*. Miami: Fundación Robert S. Wennett y Mario Cader-Frech.
- Blandino, Bayardo (2000). “Honduras, un espacio de silencio”, Memorias del primer simposio centroamericano de prácticas artísticas y posibilidades curatoriales contemporáneas. San José: Editorial TEoRÉTica, arte + pensamiento.
- Breukel, Claire (2014). *YES: Collect Contemporary Art El Salvador*. Miami: Fundación Robert S. Wennett y Mario Cader-Frech.
- Castellón, Rolando (1974). *Texto curatorial: A third world painting sculpture exhibition, catálogo de exposición*. San Francisco: Museum of Art.
- Helguera, Pablo (2013). *Manual de estilo del arte contemporáneo. La guía esencial para artistas*,

- curadores y críticos*. México: Ediciones Tumbona.
- Jiménez, Alexander (2002). *El imposible país de los filósofos*. San José: Universidad de Costa Rica.
- León, Edgar (2014). Entrevista otorgada al autor del capítulo en la Universidad de Costa Rica, sede Puerto Limón, en mayo de 2014.
- Pérez, Francisca (2013). *Estética*. Madrid: Tecnos.
- Quirós-Valverde, L. (2012). “Rolando Castellón, acercamientos, arte contemporáneo y diseño”. *Experimenta, revista de diseño, gráfica, arquitectura industrial y tecnología*. San José, Costa Rica. Recuperado el 28 de febrero de 2020 de <https://www.experimenta.es/blog/luis-fernando-quiros/rolando-castellon-acercamientos-3363/>
- Quirós-Valverde, L. (2018) “Rolando Castellón, instalaciones y murales”. *Escena, revista de las artes*, núm. 1, vol. 78. Costa Rica: Universidad Veritas.
- Toscano, Javier (2015). *Contra lo contemporáneo*. Ciudad de México: Tumbona Ediciones.

# TINDER: TIEMPO, AMOR E IMAGEN FOTOGRÁFICA EN LATINOAMÉRICA

*Alejandro García Carranco*

*Todos tenemos relaciones particulares con la fotografía: yo le debo la vida.*

*No porque me la salvara sino porque me la dio.*

*Existo gracias a la fotografía, o por culpa de ella.*

La cámara de Pandora, JOAN FONTCUBERTA

## INTRODUCCIÓN

El presente texto es el resultado de un proceso de investigación acerca de las cualidades y el uso de la plataforma de emparejamiento en línea: Tinder, representativa de las lógicas de interacción erótico-amorosa en la última década a través de dispositivos móviles. Si bien no fue la primera aplicación *swipe logic* de encuentros, Tinder es la que cuenta con un mayor número de usuarios actualmente, por lo que algunas de las reflexiones aquí vertidas pueden ser extrapoladas a otras de su tipo —como Grindr o Bumble— que mantienen las mismas lógicas de selección, temporalidad y convivencia, y que, además, emplean la imagen fotográfica como principal medio de representación de los usuarios.

Con el fin de conocer el contexto actual y las diferentes formas de uso de la plataforma se utilizó como punto de partida la consulta de perfiles y entrevistas a usuarios de México, Colombia y Venezuela. Dicha consulta se realizó entre 2017 y 2019 en distintos meses, mientras que las entrevistas se realizaron entre 2018 y 2019. Esta investigación se inscribe dentro de los estudios visuales debido a que plantea el abordaje de un fenómeno de la cultura visual contemporánea y plantea una metodología transdisciplinar para el análisis de la imagen. Para llevar a cabo dicho análisis se optó por una organización que tiene como principio el tiempo, debido a que lo que se analiza son las diferentes formas de accionar de los sujetos al interior de la plataforma Tinder, lo que implica una dimensión temporal en la que son realizadas.

Este abordaje implica tres tiempos distintos. El primero es el tiempo del medio y de la cultura, establecido por el huso horario y el cual puede ser representado por el consenso de segundos, minutos, horas, días, meses, etc.: es el tiempo del reloj. El segundo tiempo es el de la experiencia del sujeto, el que implica la relación entre usuarios, así como la temporalidad que se construye a partir de su interacción y sus diferentes contextos. El tercero es el tiempo de la incertidumbre, el de los intersticios entre los usuarios, los dispositivos y la plataforma, es el tiempo del desconocimiento en donde el azar se ve jugado.

#### DE AMORES Y RETRATOS

En el primer apartado de su libro *La cámara de Pandora*, el fotógrafo y ensayista catalán Joan Fontcuberta (2010: 17) hace una aseveración primordial: “Fotografía, luego soy”. Dicha enunciación ontológica da pie a que el autor nos narre cómo es que su existencia en el mundo se debe en gran medida a la imagen fotográfica. Fontcuberta narra que sus padres —quienes eran jóvenes durante el periodo posterior a la Guerra Civil española— se conocieron a través de un rudimentario sistema de emparejamiento que idearon el padre de Fontcuberta y sus compañeros del servicio militar cuando se encontraban aislados en Melilla en pleno periodo de la Segunda Guerra Mundial.

El sistema funcionaba de la siguiente manera: cada uno de los cadetes proporcionaba el contacto de alguna mujer en edad casadera del lugar del que provenían; después, a través de un sistema de sorteo con pedazos de papel, cada uno obtenía el nombre de una posible consorte, por lo que hicieron un modelo de carta de contacto, sentimental e íntima, que enviaron a cada de una de las sorteadas. El padre de Fontcuberta recibió una respuesta donde ella le pedía contestar de forma más coloquial, por lo que él respondió en ese tono y al mismo tiempo adjuntó una imagen tomada por un fotógrafo ambulante en la que se veía que era bien parecido. Al observar la imagen, la mujer quedó prendada de aquel galante hombre. Cinco años más tarde se casaron y tuvieron un hijo, que hoy es un fotógrafo y escritor prolífico que ha ganado varios premios internacionales, no solo certámenes de fotografía, también el Premio Nacional de Ensayo de España 2011 por *La cámara de Pandora*.

Desde sus comienzos, la fotografía ha permitido a los sujetos identificarse y dar cuenta de su existencia a través de un medio de representación. Antes de su aparición, durante siglos, la representación en imagen visual estaba restringida a la aristocracia y a la burguesía adinerada que podían pagar un retrato pintado cuya producción podía llevar meses o años, como da cuenta Gisèle Freund (2017) a lo largo de su libro *La fotografía como documento social*, donde menciona que actualmente una gran cantidad de personas alrededor del globo generan cientos de imágenes de sí mismas cada año. Se puede hablar —como menciona Fontcuberta— no solo de una sentencia como “Fotografió, luego existo”, sino también de “Soy fotografiado, luego existo”. Actualmente, si un sujeto desaparece sin dejar rastro el primer medio para localizarlo es publicar su fotografía acompañada de sus datos para que alguien lo reconozca y dé parte de su paradero. Por ejemplo, en Estados Unidos son clásicos los retratos fotográficos en los laterales de los cartones de leche, por eso es común escuchar en las producciones norteamericanas que si alguien hace algo que no debe, o se pone en peligro, podría aparecer en una semana en el empaque de alguna marca de lácteos.

Volviendo al relato de Fontcuberta, la imagen fotográfica prácticamente desde sus orígenes ha sido utilizada como un medio ideal para el proceso de emparejamiento de sujetos en relaciones amorosas y eróticas. Ejemplo de lo anterior es la canción *El retrato de Manuela* (1988) del compositor mexicano Salvador Flores Rivera, mejor conocido como Chava Flores, en la que se relata la historia de Manuela, una mujer a quien su novio, Fidel el albañil, le pide que se tome unas fotografías de retrato para poder llevarlas en su cartera a cualquier lugar al que vaya. En la pieza musical se narra el proceso de la toma fotográfica por parte de un profesional, cómo el enamorado presume las postales con sus amigos y concluye con la boda de la pareja, haciendo notar que el motivo de la unión matrimonial fue la imagen fotográfica.

#### LAS PLATAFORMAS DEL AMOR

*El retrato de Manuela* da cuenta de la forma en que la imagen fotográfica y las relaciones amorosas se encuentran vinculadas en el imaginario popular, en este caso de los habitantes mexicanos. De pronto, situaciones como la de la canción pueden parecer anacrónicas, pero con la aparición de la fotografía digital en la década de los 90 del siglo xx la situación no desapareció, al contrario, parece haberse exacerbado

exponencialmente. Si bien los servicios de emparejamiento con imágenes fotográficas en periódicos —muy utilizados durante el siglo XIX— prácticamente han desaparecido, desde la aparición de los medios digitales contemporáneos se ha presentado la emergencia masiva de servicios que tienen como objetivo generar vínculos románticos o eróticos entre sujetos, tal como refiere el investigador de la Universidad de Borgoña, Pascal Lardellier (2014), en su artículo “El liberalismo a la conquista del amor. Algunas constataciones y reflexiones sobre el consumo sentimental y sexual de masa en la era de Internet”.

Un ejemplo de lo anterior es la plataforma OKCupid, un servicio de encuentros que existe desde 2004 y se mantiene vigente después de casi 16 años. Este sitio se adscribe al segmento conocido como *matchmaking*; en este tipo de plataformas los usuarios proporcionan información de ellos mismos, de sus intereses y el servicio se encarga de cruzar esos datos con los de otros usuarios para buscar coincidencias que indiquen probables sujetos afines a los del que solicita la búsqueda. Se hace a través de algoritmos que toman en cuenta variables como la edad, la localización geográfica, los intereses, entre otros datos, para citarse y conocerse personalmente. OKCupid plantea un modelo en el que la imagen fotográfica y la narración de historias personales pueden generar un vínculo entre dos personas solteras que buscan establecer un vínculo emocional duradero con otro sujeto. Todo se plantea dentro de la legalidad jurídica, moral y social.

Otro ejemplo de un sitio popular que corresponde al mismo segmento de OKCupid, pero con la diferencia de compartir características con el segmento del *online dating*<sup>1</sup> es Ashley Madison, un servicio que tiene un mercado meta particular, que es el de personas que estando en una relación sentimental estable —noviazgo o matrimonio— buscan encuentros ocasionales fuera de lo socialmente bien visto, es decir, un amorío. Los propietarios de Ashley Madison también consideran la plataforma dentro del segmento del *online dating*. Cabe destacar que la aplicación se ha vuelto particularmente famosa debido a que en 2016 *hackers*, aún no identificados, ingresaron a las bases de datos de la empresa —que mantiene operaciones en 40 países— y publicaron la información de miles de sujetos —un total que ascendía a más de 30 millones— que mantenían una cuenta, haciendo públicos datos personales como localización, edad, nombre, género, así como

---

<sup>1</sup> Servicio de encuentro a través de la Internet que tiene la particularidad de poder establecer citas sincrónicas entre los usuarios en línea por medio de mensajería instantánea o de videollamada.

información de preferencias y de perfil, que tuvo como consecuencia rompimientos, divorcios y hasta suicidios.<sup>2</sup>

En los últimos 20 años, las relaciones de pareja y la forma en que los sujetos construyen relaciones han cambiado radicalmente, en gran medida por la aparición de tecnologías electrónico-digitales que han ofrecido nuevas formas de contacto, que en décadas y siglos previos parecían poco probables. En consecuencia, existen servicios en línea que emparejan a mujeres de Europa del Este con hombres alrededor del mundo. Este tipo de plataformas son similares a las agencias de emparejamiento a través de cartas, muy populares a finales del siglo XIX y principios del XX. La empresa de Internet se encarga de ofrecer un catálogo de fotografías de mujeres solteras de diferentes países de la región oriental europea interesadas en establecer una relación sentimental con hombres más allá de las fronteras de sus respectivos lugares de residencia, quienes acceden al sitio, pagan una cuota para acceder a dichos espacios o para escribirle a la persona que le genere interés, y si la mujer está interesada pueden establecer una relación a través de distintos medios de telecomunicación, desde llamadas telefónicas hasta videoconferencias en distintos mensajeros de la red de redes, como WhatsApp, Facebook, Skype, entre otros. Muchas empresas, además del servicio de una base de datos compuesta por fotografías y texto, tienen sistemas de algoritmos, que como OKCupid pueden generar sugerencias entre sujetos que comparten intereses. Sin embargo, el fantasma de la trata de personas siempre está presente y se hace más problemático en países cuya economía se encuentra en contracción o en los que la figura de la mujer en la cultura se encuentra devaluada.

Un caso de lo anterior es el servicio de la agencia EE Matchmaker, que además de generar vínculos entre sujetos y ofertar un catálogo de selección tienen empleados que se dedican únicamente a entrevistar a hombres y mujeres que están interesados en utilizar el servicio. Declaran que su ventaja competitiva con otros servicios similares es que el establecimiento de contactos no está únicamente determinado por una máquina, sino que un operador se da a la tarea de buscar lo que cada usuario prefiere, en gran medida a través de la imagen fotográfica y las preferencias físicas visuales que cada uno declara, además de ofrecer certidumbre sobre la seguridad de cada usuario de la plataforma.

---

<sup>2</sup> Se puede consultar el artículo de Tom Lamont (2016) "Life after the Ashley Madison Affair", en el periódico británico *The Guardian*.

## TINDER: COINCIDENCIA, AMOR Y EROTISMO

Si bien todos los servicios mencionados anteriormente son parte del segmento de plataformas electrónico-digitales orientadas al establecimiento de relaciones intersubjetivas, existe una que se ha vuelto particularmente popular en los últimos cinco años y que parece ser representativa en varios sentidos de lo que implican los vínculos erótico-sentimentales a través de los medios digitales en la actualidad, así como de la lógica de pensamiento que siguen los usuarios de Internet, particularmente desde la aparición de dispositivos móviles con acceso total a las características que brinda la red de redes, especialmente *smartphones* y tabletas electrónicas. El servicio referido es Tinder.

Tinder es una plataforma que corresponde a lo que se conoce como *location-based real-time dating* o “servicio de citas en tiempo real por localización” (Handel y Shklovski, 2012: 175), lo que implica que es un espacio de encuentro que toma su base en la localización geográfica de los usuarios de la plataforma para conectarlos con otros que se encuentren en un rango de cercanía elegido por el usuario y establecido en kilómetros en una sección de filtros que también incluyen la edad de los posibles contactos.

El concepto de Tinder es generar vínculos entre sujetos a partir del sistema de geolocalización (GPS) con el que cuentan actualmente la mayoría de *smartphones*, pero antes de iniciar la búsqueda de posibles contactos, el usuario necesita ingresar a la sección *Editar información* para subir fotografías de perfil como retratos, autorretratos y *selfies*, que servirán como *cuerpo virtual* del sujeto en la plataforma. Así, una imagen fotográfica se convierte en la carta de presentación que permitirá un primer acercamiento con los demás usuarios.

Después del ingreso de imágenes se puede escribir una breve descripción en la que se incluyan intereses y, en algunos casos, el tipo de relación que se busca a través de la aplicación. A continuación, en el apartado *Ajustes* se establece el ya referido rango geográfico de selección para, finalmente, si se desea, vincular la cuenta de Tinder con otra plataforma, como Instagram, lo que permite a los interesados acceder a una mayor cantidad de imágenes fotográficas, en general cotidianas, de la persona con la que podrían establecer contacto.

Una vez realizada la configuración de preferencias de selección y de perfil, el usuario accede a otro apartado en el que aparecen imágenes fotográficas de otros



sujetos que corresponden a las preferencias que estableció en el apartado anterior (edad y cercanía geográfica). Con movimientos de pulgar determina con quién podría establecer contacto y con quién no. A la derecha es una elección positiva, mientras que a la izquierda implica descartar.

Cabe mencionar que se accede en primera instancia a una sola imagen de perfil y solamente en caso de dar clic sobre ella es posible ver otras fotografías del contacto y, en algunos casos, existe una breve descripción en la que se indican principalmente pasatiempos, gustos, intereses particulares y el tipo de relación que se está buscando establecer.

Un *match* ocurre cuando dos sujetos deciden —a partir de las imágenes fotográficas del otro y en menor medida por su descripción, en caso de que haya alguna— elegir el lado derecho, lo que implica el emparejamiento de ambos usuarios y el acceso a una última sección que está abocada para un servicio de mensajería que permite volver a consultar las fotografías, el nombre y la edad del interesado, debido a que una vez realizada la elección de aceptación o rechazo no se puede dar marcha atrás, a menos que se haya pagado la versión PRO de la aplicación, que solicita un pago de 15 dólares al mes, aproximadamente.

Tinder es, definitivamente, el principal referente cuando se trata de aplicaciones que siguen la lógica del *swipe* —compartida con otras aplicaciones como JSwipe y Grindr—, lo cual implica que los usuarios eligen lo que les es atractivo a partir de deslizar un dedo en algún sentido (derecha, izquierda, arriba o abajo) sobre la superficie de la pantalla (David y Cambre, 2016). El planteamiento de la plataforma de la aplicación ha establecido una forma de generar relaciones intersubjetivas que no se había imaginado previamente, debido a que en ella se relacionan variables que antes eran difícilmente combinables.

Las características de Tinder parecen haber construido un imaginario social característico de la plataforma, pues las personas que saben de su existencia han generado un modo de pensamiento alrededor de establecer relaciones de pareja que dista de las formas previas de contacto y aproximación con otros sujetos. Los modos de interacción erótico-sentimentales han sido modificados a partir de la aparición de Tinder, porque plantea lógicas de construcción de realidades distintas de otros servicios similares aparecidos previamente. Es un lugar que plantea una lógica en la que el tiempo y el espacio pueden ser interpretados como *virtuales*. Este concepto es planteado desde la perspectiva de Pierre Lévy (1999), Gilles Deleuze y Henri Bergson, en donde *lo virtual* es

concebido como un modo de ser que radica en el pensamiento humano y se mantiene en constante mutación, debido a que cuando apenas pasa al campo de lo tangible demanda volver al pensamiento y ser replanteado, es decir, es inestable, pues se caracteriza por mantenerse en movimiento permanente y no ser lineal. En el pensamiento de los sujetos la contraparte de *lo virtual* es *lo posible*, que implica lo estabilizado y lo preconcebido, así como la solución estándar para un problema particular, lo que es concebido como lineal, donde el inicio y el fin son claramente distinguibles (Lévy, 1999: 10-18).

Tinder es una plataforma *virtual* porque las categorías de *tiempo* y *espacio* no se presentan de forma lineal y unívoca. Antes de la aparición de las plataformas digitales los sujetos estaban acostumbrados a experimentar temporalidad y espacialidad de forma estable porque se presentaban de forma sincrónica a la experiencia, es decir, un mismo sujeto no podía conectar con dos personas en diferentes espacios geográficos al mismo tiempo; situación que hoy es posible gracias a los dispositivos electrónico-digitales y a las diferentes plataformas de *software* que contienen. Ahora se puede estar en dos espacios y dos temporalidades diferentes en un mismo momento, vivir en México y conectar con alguien en Europa y en Japón a la vez, existiendo un horario en Asia y otro en el viejo continente, ambos distintos al lugar de residencia del primer sujeto. Por otro lado, también se habla de espacios distintos porque los tres sujetos están en contextos diferentes en el momento del encuentro, uno puede estar en su habitación a punto de dormir, mientras que otro está en una oficina trabajando y el tercero cortando el pasto de un jardín entre mensaje y mensaje.

Además, si se utiliza el servicio durante la madrugada en una ubicación determinada y en un cierto día de la semana es posible que exista una mayor cantidad de sujetos accediendo a la plataforma que en algún otro momento, especialmente los fines de semana, cuando las personas tienden a dormirse más tarde o a salir por la noche, situación que podría ocurrir en la experiencia continua-física en sitios como bares o discotecas, pero implicaría que el sujeto se desplazara a un lugar físico en particular. Así es como la plataforma brinda la posibilidad del encuentro sin que el sujeto tenga que moverse de su cama. Tinder es un lugar *virtual* que acompaña al usuario a cualquier espacio físico al que se desplace, se modifica a partir de su ubicación, muta constantemente y plantea el establecimiento de tiempos que se relacionan parcial e intermitentemente con su ubicación física.

Un ejemplo de lo anterior sería un sujeto que por cuestiones de trabajo tiene que viajar a un país que se encuentra fuera del huso horario de su lugar de residencia.

Al llegar, activa Tinder y realiza el proceso de selección de posibles parejas con las cuales distraerse durante los días de estancia y establece un rango de selección de 45 kilómetros. Después regresa a su sitio de origen y cuando vuelve a abrir la aplicación le aparecen los *matches* que se generaron durante los días que pasó en la otra ciudad, por lo que, independientemente de si ahora se encuentra físicamente a 3 000 kilómetros de distancia, podrá establecer contacto vía mensajes con las posibles parejas, que debido a su desplazamiento geográfico ahora se encuentran fuera de su rango de selección. El espacio de la aplicación es virtual, su localización es múltiple —no del todo clara—, entra y sale de estados que van de la estabilidad a la inestabilidad.

Otra cualidad de la plataforma que parece inscribirse de forma patente en lo virtual corresponde a la versión PRO de la aplicación (de pago), la cual permite que el usuario establezca una ubicación fuera del espacio geográfico en el que se encuentra físicamente, por ejemplo: si alguien vive en la Ciudad de México puede ajustar su ubicación para aparecer en la aplicación como si estuviera en Praga. Lo anterior permite al usuario hacerse una idea del número de personas con las que podría conectar si visitara esa población o si es más o menos popular que en su lugar de residencia. En algunos casos puede ser utilizado cuando un sujeto va a hacer un viaje y quiere previamente comenzar a establecer contacto con personas que se encuentran en su próximo sitio de estadía.

Esta última función se aleja de las lógicas de contacto previas a la aparición de los dispositivos móviles, ya que potencializa las alternativas con las que cuenta un sujeto para conocer pares con los cuales podría establecer relaciones de carácter erótico-sentimental. Una persona que tal vez no es muy popular en su lugar de residencia puede serlo a miles de kilómetros de distancia, asumiendo que lo que un sujeto considera estéticamente atractivo depende de la cultura en la que se encuentra inscrito. Así, es posible establecer relaciones intersubjetivas que nunca lleguen a una aproximación física entre los usuarios y que siempre se mantengan en el modo virtual sin ser actualizadas, porque la distancia geográfica no permite dicha cercanía física. En el caso de que una situación como esta ocurra, los sujetos solo conocen imágenes fotográficas y un discurso de otra persona que se mantiene en incertidumbre, por eso la concepción del otro se plantea explícitamente como un devenir continuo. En este caso, no hay forma de saber si el que está al frente de otra pantalla es el que dice ser, más bien, se establece un contrato de confianza ante la carencia de datos sensibles más allá de fotografías, escrituras y en el caso del uso de otras plataformas de videoconferencia, como Skype.

En la plataforma Tinder son perceptibles diferentes tiempos: el del sujeto que elige (tiempo de la selección), el del sujeto que es elegido (tiempo de incertidumbre) y el de la plataforma (tiempo del medio). Se puede interpretar que, en cierta medida, la interacción entre los tres es la que permite que los *matches* ocurran o no ocurran, y también determinan la forma en que suceden. Tinder plantea la existencia del huso horario como un modelo de tiempo de la cultura en Internet al que responden los sujetos y la plataforma, en cierta medida, el cual es compartido por los relojes de los dispositivos de los usuarios y va a determinar las horas de mayor frecuencia de uso, pensando en el hecho de que los sujetos no pueden estar al pendiente del proceso de selección en ciertos momentos, por ejemplo, cuando se encuentran en su jornada laboral, mientras que en horarios de descanso es más probable que se acerquen a la plataforma de forma constante.

Parece existir otra forma de tiempo que también incide en el uso de la plataforma, la cual depende de la posición en la que el sujeto se emplaza con respecto de otros usuarios. Cuando se realiza un proceso de selección el *match* no ocurre de forma sincrónica, sino que cada usuario ejecuta la aplicación en un tiempo distinto. Ocurre que perfiles que alguien seleccionó en un momento no aparecen como coincidencia hasta una o dos semanas después. Esto sucede porque la frecuencia de consulta de los usuarios depende de sus acciones fuera de la plataforma, puede ocurrir que una jornada laboral intensa o un problema personal provoque una caída en los periodos de uso. Esta forma de tiempo se ve influenciada en mayor medida por la forma en que el sujeto concibe y construye el mundo desde sí mismo. Puede ser también que cuando se establece un *match* los dos usuarios comiencen una conversación en la que inicialmente parezca que existen algunas afinidades entre ambos, pero conforme la plática avance estas comiencen a ser menos, lo que puede provocar que la frecuencia de respuesta decaiga y alguna de las dos partes deje de contestar por completo a los mensajes del otro usuario.

El espacio de Tinder está compuesto por la interfaz gráfica que acompaña a los usuarios junto con sus dispositivos móviles, la cual contiene filtros para el emparejamiento y fotografías para el proceso de selección; el criterio del espacio geográfico en kilómetros de distancia; y un espacio en el intersticio entre los dos anteriores donde aparece la comunicación entre usuarios una vez hecho el *match*, lugar en el que acontecen las conversaciones.

Antes de la aparición de los medios digitales electrónicos, tal vez hasta la primera mitad de los años 90 del siglo xx, el establecimiento de una relación intersubjetiva

dependía en gran medida de una necesidad de sincronía. Para conocer a alguien era necesario compartir tiempo y espacio, y se requería de intereses o conocidos en común, lo que reducía la gama de selección en comparación a la de hoy en día. En el ambiente rural del centro y el bajío de México, en el siglo XIX y gran parte del XX, la manera en la que las parejas se conocían en la plaza principal era cuando las mujeres daban vueltas alrededor del quiosco o jardín y los hombres permanecían de pie observando desde la orilla el flujo de movimiento; cuando una soltera les resultaba atractiva se acercaban, lo que les daba una imagen visual continua de ella; era necesario que los sujetos compartieran un tiempo en común. En contraste, en un ambiente urbano, la gente se conocía en fiestas, bares, cafés, salones de baile y otros sitios de encuentro, espacios que promovían el esparcimiento y donde los varones se acercaban a las mujeres para invitarlas a bailar. Ya en décadas más cercanas a la actual también ellas lo hacían, pero siempre existía un requisito *sine qua non*, coincidir en un mismo tiempo y espacio. Si bien existían servicios de emparejamiento epistolar —como el referido en la anécdota de Fontcuberta— no eran los más comunes, la imagen del otro se daba principalmente de forma continua, la mediación aparecía después con el retrato en la cartera (Rocha, 1996: 119-140).

Actualmente, las relaciones intersubjetivas en plataformas como Tinder se establecen a partir de mediaciones construidas, detonadas por imágenes fotográficas en pantallas de computadoras y dispositivos móviles; además, no requieren para un primer contacto de la sincronía entre los sujetos interesados. El tiempo de contacto se ha ampliado porque ya no se dedica un periodo específico para él, más bien se comparte con otras actividades, es así como los sujetos se encuentran en un proceso de emparejamiento constante y en muchos casos ocurre cuando ni siquiera están al tanto porque la aplicación está activa, pero la ventana no está abierta.

Así como existe una opción para establecer una ubicación virtual en otro sitio geográfico se ofrece también otra, denominada *super like*, la cual permite a los usuarios contactar de forma directa con alguien que les haya gustado particularmente, sin necesidad de que la otra persona los haya elegido también o tener que esperar hasta aparecer en sus posibilidades de selección. Un *super like* permite a los usuarios contraer el tiempo de espera y hacerse visibles de forma explícita, lo que resulta en un menor periodo de incertidumbre y al mismo tiempo garantiza ser expuesto a la mirada del otro, sin necesidad de estar a la expectativa de si la imagen fotográfica de perfil será del agrado del otro y si lo seleccionará también. Sin embargo, el usuario que mantiene

una cuenta gratuita solo tiene derecho a un *super like* al día, por lo que, si desea tener cinco o más es necesario contratar la versión de paga. Contraer el tiempo requiere la disposición de entrar en un intercambio monetario; lo que el usuario hace es comprar tiempo. Si quiere conectar con una mayor cantidad de gente en el menor tiempo posible tiene que pagar.

Esta alternativa parece responder a una lógica similar a la de la canción del dúo francés Daft Punk, “Harder, Better, Faster, Stronger”, cuya letra solo repite estas palabras a manera de mantra, como si fuera el deber ser contemporáneo. Mediante el uso de esta opción y de la plataforma en sí misma los usuarios buscan establecer el mayor número de contactos con otros sujetos en el menor tiempo posible; en consonancia con lo que menciona la autora argentina Paula Sibia (2008) en *La intimidad como espectáculo*, actualmente hay una tendencia a establecer relaciones que respondan a lo instantáneo, a una selección establecida a partir de lo inmediato.

Pareciera que los sujetos que utilizan la red de Tinder modifican sus concepciones de tiempo y espacio a partir del uso de la plataforma pero, como plantea Sibia, más bien es el medio el que ha sido creado a partir de construcciones de realidad que distan de las de épocas anteriores. Por ello, la creación de Tinder responde a una genealogía de pensamiento, no apareció de forma aislada, intempestiva ni abrupta, sino que es el resultado de cambios paulatinos que se han dado en el devenir de diversas formas de pensar a lo largo de los siglos.

Los cambios en las maneras de concebir el mundo han derivado en un sujeto contemporáneo que tiene como uno de sus objetivos generar contacto con un mayor número de personas en el menor tiempo posible, a diferencia de épocas pasadas, en las que un sujeto mantenía contacto con apenas una decena de seres humanos a lo largo de sus años de existencia. El sujeto contemporáneo se encuentra en una constante búsqueda de herramientas que vuelvan más eficientes sus experiencias cotidianas, en este caso, en lo que se refiere al emparejamiento y a las relaciones erótico-amorosas. La tecnología responde a los cambios del pensamiento y no al revés. La concepción de lo que implicaba una relación de pareja en épocas previas es puesta en tela de juicio y repensada a partir de lo que parece ser una conciencia de lo múltiple. Anteriormente, los sujetos buscaban la estabilidad de una *duración*, hoy pareciera que buscan la inestabilidad contenida en una colección de momentos efímeros.

Tinder da cuenta de una lógica de aceleración en la que los sujetos buscan obtener el mayor beneficio en el menor tiempo posible. Se percibe como óptimo hacer uso

de la aplicación y ganar la mayor cantidad de experiencias erótico-amorosas en un periodo corto, pero el parámetro no es estándar ni estable porque depende de una construcción subjetiva del transcurrir de un tiempo de la experiencia del sujeto, distinto a la temporalidad de la cultura, un tiempo que no puede ser medido con el baremo de las manecillas del reloj. Lo que para un usuario puede ser un tiempo largo para otro puede ser corto, todo depende del parámetro personal con el que se construya una percepción del transcurrir.

Por otro lado, si el usuario quiere obtener resultados óptimos de la plataforma es necesario que invierta en ella. Más allá de lo monetario en el caso de la versión de paga, lo que el medio demanda es una inversión de tiempo de uso, en el que se ven envueltos el tiempo del sujeto y el tiempo de la cultura. La lógica es la siguiente: a mayor tiempo frente a la ventana de la aplicación mayor número de coincidencias se generan. Pero aquí se puede percibir un doble proceso. Si bien lo que se busca es que el sujeto use la plataforma y le demande la mayor cantidad de coincidencias posibles, la plataforma por su parte usa al sujeto también demandándole tiempo a cambio de *matches*. Se convierte en una entidad imaginaria que promueve su uso obsesivo a través de ofertar un ahorro de tiempo en términos de proveer contacto solo con sujetos aparentemente afines.

Debido a lo anterior, las probabilidades de falla parecieran reducirse, lo que deriva a su vez en un mayor grado de desesperación por parte de los usuarios, quienes consideran que los procesos que ocurren a velocidades lentas o moderadas son indeseables. Por eso, Tinder da cuenta de la lógica de obtener resultados con una alta rapidez, una característica que no es exclusiva de este medio y es compartida con la mayoría de los medios digitales electrónicos contemporáneos, específicamente aquellos que han sido desarrollados para responder a la fantasía de ubicuidad que proveen los teléfonos móviles al ser portados de forma casi permanente por los sujetos.

Un ejemplo de ello es el cine. Actualmente, la mayoría de las películas comerciales apuestan por secuencias en las que son recurrentes los cortes directos, las tomas cortas y escenas compuestas por elementos que cambian con frecuencias vertiginosas. Filmes de directores como Jim Jarmusch, Sofia Coppola y Paolo Sorrentino suelen romper con este paradigma y tener audiencias modestas, que al relacionarse con discursos que mantienen ritmos distintos a los convencionales no sucumben ante la desesperación; en comparación con audiencias masivas de producciones de autores como J. J. Abrams, Steven Spielberg o Michael Bay, cuyas propuestas siguen formas comerciales y optan por secuencias aceleradas con cortes continuos.

La contracción del tiempo en las experiencias erótico-amorosas y su consiguiente aceleración implican, a su vez, la aparición de una mayor sensación de riesgo: entre más rápido y más arriesgado más intensas se presentan las sensaciones. La inestabilidad que produce se ve exacerbada por la permanente falta de certeza de que el sujeto que aparece en la imagen es o no con quien se hace contacto. Parte de la experiencia se establece en términos de incertidumbre, es un proceso en el que lo aleatorio no deja de hacerse presente, se juega entre la certeza de una posible afinidad y el total desconocimiento de quién es el otro más allá de las seis imágenes que se despliegan y las dos o tres líneas de texto en las que se describe a sí mismo.

El proceso antes referido implica un accionar que parece acelerarse cada vez más, pues se busca adquirir la mayor cantidad de experiencias en el menor tiempo posible, pero esta aceleración en el caso de Tinder implica también un grado de incertidumbre en cada elección que se realiza. El sistema está diseñado para no encontrar certeza de con quién se tendrá contacto. La fantasía que ofrece al usuario es la de encontrar a su “par perfecto” en un mar de completos desconocidos.

La aplicación parece funcionar como un proceso de carácter estocástico, como lo plantea el Premio Nobel de Química Ilya Prigogine, en su ensayo *Tan solo una ilusión* (2009), cuando describe un tipo de sistema en el que a una misma causa pueden corresponderle efectos divergentes. En él no se puede tener una certeza absoluta, sino solamente probabilidades de aquello que podría ocurrir, teniendo siempre en cuenta que dentro del proceso podrían aparecer condiciones distintas que podrían modificar el resultado de formas insospechadas. Es un sistema que se acerca a lo múltiple.

En un sistema estocástico la temporalidad es importante porque en él los movimientos son irreversibles, pues no hay forma de seguir una genealogía estable porque se establece a partir de divergencias plurales, resultado de una proclividad a la generación de bifurcaciones. Lo anterior produce espacios que se caracterizan por no mantener equilibrio porque se crean estructuras asimétricas en las que los elementos no se mantienen en paridades, sino en desarrollos que establecen momentos de mayor crecimiento en alguno de sus ramales para después detenerse y hasta rezagarse con respecto a otros que comparten el mismo origen.

Los procesos estocásticos se mantienen en constante mutación y se adscriben a lógicas complejas no lineales; son espacios de incertidumbre debido a que las variables que presentan son aleatorias y cada una corresponde a un instante particular en el tiempo; no pueden ser generalizadas ni estandarizadas, existe una tendencia al



equívoco. Lo que prevalece en los procesos estocásticos es la aleatoriedad de rutas posibles y de resultados, es un espacio del azar.

Ahora bien, la contraparte de un proceso estocástico es un proceso determinístico, el cual mantiene una estructura rígida en la que existe una certeza de que al mantener las mismas condiciones y una misma causa se obtendrán siempre los mismos efectos. El accionar de las partes del sistema siempre será el mismo y mantendrá una predictibilidad constante debido a que es reversible. El tiempo tampoco es una categoría importante porque en el caso de alguna falla es posible rastrear una genealogía que permita dar cuenta clara del lugar en el que se ha presentado un fallo. Las variables de este tipo de procesos son claras y determinadas, proveen certezas acerca de la forma en que se presenta un fenómeno, lo interpretan como un espacio caracterizado por cualidades como el equilibrio y la simetría, inmune a perturbaciones, cercano a la concepción mecanicista del mundo.

Plataformas como OkCupid y Ashley Madison siguen lógicas parecidas a los sistemas determinísticos más cercanas a las formas previas de establecimiento de relaciones erótico-amorosas entre sujetos. Si bien aportan una dimensión en la que las aproximaciones asincrónicas son posibles, funcionan mediante procesos cercanos a los sistemas deterministas, debido a que en ellas la dimensión temporal se plantea reversible. Cuando un usuario consulta el catálogo de selección en alguno de estos servicios, si hace *scroll* hacia la parte inferior y luego quiere regresar, es posible, o si desea consultar nuevamente un perfil que fue de su interés o que le pareció atractivo *a posteriori*, es posible hacerlo; las variables se mantienen estables, cada contenido se mantiene medianamente fijo. Por otro lado, la ubicación geográfica del sujeto no plantea una modificación en la forma en que interactúa con pares, debido a que el espacio se ciñe únicamente al del sitio *web* o al de la aplicación, lo que significa que las posibilidades de coincidencia se mantienen estables en tiempo y espacio.

En el *online dating* el tiempo de selección no tiene restricciones y, a menos de que el otro usuario dé de baja temporal o permanente su cuenta, su perfil se puede consultar cuantas veces se requiera, lo que indica que no existe una necesidad de generar contacto de forma inminente. Pareciera que este tipo de plataformas no requieren que el proceso en el que los usuarios interactúan y generan contacto físico o desisten de establecerlo sea tan acelerado, no parece existir una necesidad por atraer la atención del otro de forma rápida, pues se puede esperar durante horas o días una respuesta, y pueden pasar horas o días para contestar el mensaje de una posible pareja.

La forma en que se establece la comunicación se ciñe, regularmente, al uso del servicio de mensajería de la propia plataforma y se refiere a contenidos (fotografías y textos) que se encuentran dentro del propio perfil.

En los últimos años estas plataformas han implementado filtros de protección al usuario y de confirmación de identidad para generar cada vez mayor certidumbre de que aquel que se presenta como un candidato a pareja mantiene una correspondencia entre su identidad en el medio digital y en el entorno analógico. Regularmente, los usuarios de este tipo de plataformas buscan relaciones que planteen cierta estabilidad. En el caso de OKCupid, una pareja formal a largo plazo, y, en el caso de Ashley Madison, una persona que acceda a una relación infiel teniendo conocimiento de causa y asumiendo las restricciones de un encuentro de este tipo, y parece no existir incertidumbre de si el otro accederá a mantener discreción al respecto. Ambas plataformas encajan con la propuesta de Roland Barthes cuando refiere que “el texto ancla la imagen”, debido a que la interfaz de cada una contiene, casi en la misma medida, texto con información de los sujetos e imágenes fotográficas, lo que implica que existe un espacio de certidumbre de quién se presenta a través del medio.

Ahora bien, en contraste con la lógica determinista de OkCupid y Ashley Madison se encuentra Tinder, que se presenta más cercano a las características de un proceso estocástico. La temporalidad, en el caso de la aplicación antes mencionada, se vuelve importante, debido a que en el proceso de selección existe irreversibilidad: una vez que se ha optado por elegir o no elegir a una posible pareja, no vuelve a aparecer dentro de los usuarios elegibles y si lo hace es necesario que pase un tiempo para que vuelva a ocurrir, lo que no depende del usuario sino de la forma en que muten los parámetros de la aplicación a partir de los cambios que se realicen a los filtros de edad y proximidad de selección, o si el usuario se desplaza en el entorno geográfico próximo.

Si bien en la versión de paga es posible volver a una opción previa, solo puede ser una vez y de una en una, no de forma indefinida. La opción solo puede ser usada unas cuantas veces en un periodo establecido y tiene que ser de forma inmediata, además, si el sujeto de interés sale del rango geográfico de selección no volverá a aparecer. Lo anterior implica una particularidad de irreversibilidad de la *swipe logic* de Tinder, que contrasta con la *scroll logic* de Ashley Madison y con la de OKCupid. El tiempo en Tinder es múltiple y se inclina por una lógica de la aceleración debido a que entre más rápido se realice el descarte más rápido se puede tener acceso a nuevos candidatos. La propia interfaz de selección plantea una decisión de carácter más impulsivo que

de análisis, ya que se selecciona a una posible pareja observando de forma inmediata una fotografía. Decidir deslizar a la derecha o a la izquierda muchas veces no requiere tener acceso a una descripción escrita o a más imágenes fotográficas.

La aplicación es proclive a la generación de bifurcaciones, debido a que las posibilidades de contacto mutan a la par de los desplazamientos geográficos reales y simulados en el caso de algunas de las características de la versión de paga de los usuarios, así como de la modificación de algunos de los filtros: a mayor tiempo de uso de la aplicación mayor número de ramales aparecen. Tal como plantea Prigogine (2002: 30), las coincidencias y los descartes “divergen de forma exponencial en el tiempo”. En Tinder no existe estabilidad, los perfiles a los que se puede acceder no se mantienen constantes y no pueden ser consultados en cualquier momento, están supeditados a variables que escapan al control de los usuarios. La mayoría de los usuarios de Tinder parecen estar buscando contactos instantáneos y efímeros, en los que la incertidumbre se hace presente todo el tiempo. Las variables que pueden permitir el contacto con otros sujetos de interés son aleatorias, dependen no solo de características de afinidad, como en los servicios de *online dating*, sino de la forma en que los sujetos se mueven en las dimensiones espacial y temporal. Los procesos en Tinder no son inmunes a perturbaciones externas e internas, al contrario, constantemente son susceptibles al azar.

*Tyche* y *automaton* son dos conceptos propuestos en la *Física* de Aristóteles para explicar la forma en que se dan los procesos de azar en el mundo. Dichos conceptos fueron retomados a finales del siglo XIX por el padre del psicoanálisis Sigmund Freud y posteriormente por Jacques Lacan. Si bien existen diferencias considerables en la forma en que cada uno se apropia de ellos, los tres coinciden en que la aleatoriedad en la experiencia no se da de forma unívoca, sino que aparece de dos formas distintas: una en la que existe una cierta predictibilidad y otra en la que no es posible tener un parámetro de resultados. Aristóteles señala que “la suerte (*tyche*) y la casualidad (*automaton*) son causas accidentales de cosas que pueden suceder, pero no absolutamente ni en la mayoría de los casos, de éstas las que pueden suceder para algo” (Aristóteles, 1995: 154-155).

El *automaton* implica que dentro del azar existen ciertos límites de lo que puede ocurrir, es muy cercano a la aleatoriedad en estadística, en la que existen eventos cuya probabilidad de ocurrir es muy baja, al grado de ser tan marginales que de pronto parecieran desaparecer del catálogo de posibilidades; sin embargo, eso no implica

que no se mantengan de forma latente. Un ejemplo es cuando se lanza una moneda al aire, lo que la experiencia inmediata parece indicar es que existe un 50% de que caiga cara y otro 50% de que caiga cruz, no obstante, esto no es así, las condiciones del lanzamiento también incluyen una posibilidad remota de que la moneda impacte el suelo con el canto y quede sostenida por él, lo que implica que existe un resultado intermedio, que es cara y cruz al mismo tiempo. Con base en lo anterior, también es posible concebir una máquina que lance monedas y mediante sensores logre, a partir de una programación específica, que el resultado sea cara, cruz o canto.

En el azar del *automaton* existen ciertos parámetros que permiten al sujeto saber que los resultados posibles se encuentran dentro de un universo acotado. No hay certeza inmediata, existe una incertidumbre, pero sí hay ciertos factores que permiten saber que existe una programación en lo aleatorio que al lanzar la moneda no caerá al piso una canica, una piedra o una bala. En el *automaton* no hay certeza del resultado, pero sí es posible significar la causa, aunque eso implique volver en cierta medida al azar. Ricardo Rodríguez Ponte tiene una conferencia, llamada “Sobre *tyche* y *automaton*”, en la que explica su funcionamiento.

Quando Aristóteles distingue entre *tujé* (*tyche*) de *automaton*, ambas del orden de la contingencia, de lo accidental, reserva el primero de los términos para lo que él denomina “la vida práctica”, es decir, para cuando lo que está en juego es la previsión humana. Por ejemplo, un asno está enfermo, se escapa de su amo, se pierde, y va a parar a la de un veterinario; esto es azar en el sentido de *automaton* (Rodríguez, 1997: 21).

En contraste, *tyche* es una forma de azar en la que no existe manera de saber cuál será el resultado porque no responde a una lógica medianamente predecible, en ella lo que impera es una incertidumbre prácticamente absoluta que tiene que ver con eventos de los cuáles no existe forma de tener un control, en que la probabilidad estadística no juega un papel trascendente. En ella, los parámetros de posibles resultados son tan variados que no existen factores constantes de referencia, sino un catálogo inaprensible de resultados posibles que se salen por completo de las capacidades de comprensión de los sujetos. Se acerca al registro de lo *real* en la propuesta psicoanalítica de Jacques Lacan. La *tyche* es aquello que se escapa por completo del control del sujeto en el azar, aquello que por más que se intente significar no es posible hacerlo; es un espacio de contingencia en el que la causa no es discernible, pareciera estar inscrita en el evento

en sí mismo. Ricardo Rodríguez proporciona un ejemplo de la característica de la no predictibilidad de la *tyche* refiriendo a Jacques Monod.

El ejemplo que da Monod es del orden de la *tujé* (*tyche*) aristotélica: supongamos, por ejemplo, que el doctor Dupont sea llamado urgentemente para visitar a un nuevo enfermo, mientras que el plomero Dubois trabaja en la reparación urgente de la techumbre de un inmueble vecino. Cuando el doctor Dupont pasa por debajo del alero del inmueble, el plomero suelta por inadvertencia su martillo, cuya trayectoria es interceptada por la del médico, que muere con el cráneo roto (Rodríguez, 1997: 22).

Otro ejemplo de *tyche* es un accidente automovilístico provocado por el impacto de un automóvil compacto contra una camioneta de pasajeros. El evento ocurre un martes a las 10 de la noche en una calle que regularmente no presenta tránsito continuo después de las 8. Las características físicas de la vía no permiten que un auto en condiciones comunes pueda circular más allá de los 40 kilómetros por hora, sin embargo, en un cruce con una calle aún menos transitada, al cruzar con el verde en el semáforo la camioneta es embestida lateralmente y la conductora, que viaja sola, sale disparada por la ventanilla del lado contrario, golpea contra la acera y cae muerta de inmediato. Se encuentra únicamente a dos cuadras de su casa, es una persona que siempre utiliza el cinturón de seguridad y promueve su uso. En el momento del accidente no lo lleva puesto, solo ha tomado el auto con el fin de ir a comprar leche a una tienda que se encuentra a una distancia de 300 metros de su hogar. La otra conductora no logra articular una palabra comprensible cuando llega la policía.

Las probabilidades, a partir del contexto en el que se dio el hecho, no podrían pronosticar un evento que implicara la muerte de una persona, sin embargo, ocurre y el desenlace fatal es la suma de una cadena de variables que no pudieron ser pronosticadas. La causa del accidente no podía ser contemplada en el espacio-tiempo en el que aconteció. En México existe un dicho popular que hace referencia a este tipo de azar: “Cuando no te toca ni aunque te pongas y cuando te toca ni aunque te quites”. Lo que implica este dicho es que ante la *tyche* ninguna precaución o cuidado valen para evitar que un evento ocurra.

Ahora bien, como se había mencionado anteriormente, las cualidades de Tinder como sistema estocástico la inscriben como una red social que se caracteriza por utilizar una lógica de creación de relaciones entre usuarios a partir del azar. Lo que

parece ser atractivo para quien hace uso de esta plataforma es que, al estar determinada por la localización geográfica y la temporalidad, genera un imaginario social de estar inscrita en la dimensión de la *tyche*, es decir, los sujetos piensan que las relaciones que establecen a partir de la plataforma están determinadas por una aleatoriedad que escapa de la potestad propia y de otros usuarios, así como del control de la plataforma. Lo que se ve jugado es lo contingente, eso es lo que vende, la posibilidad de conectar con usuarios diversos que no necesariamente cumplen con el perfil que se busca, así como el establecimiento de vínculos no previstos, más cercanos a la suerte de ganarse la lotería que de encontrar al par ideal a través de un sistema programado que cumple con los parámetros del destino.

La incertidumbre antes referida es la que provee de atractivo al modelo de Tinder. Otras plataformas de *online dating* ofrecen servicios que siguen una lógica contraria, ya que el usuario, a partir de la consulta de una base de datos, puede establecer posibles relaciones con otros sujetos a partir de saber que comparten intereses y concepciones de vida, así como expectativas de una relación amorosa. Se busca que haya desde el inicio un piso firme de afinidades que den paso al establecimiento de una relación amorosa duradera a largo plazo.

Ahora bien, el modelo de Tinder parece ser popular por su alto grado de indeterminación porque parece que no tiene un programa establecido que dé pie al contacto sesgado entre sujetos. Pero lo que ocurre en su interior dista de funcionar de esa manera, debido a que los *matches* no aparecen desde un cúmulo de variables indiferenciadas. No existe en el sistema lógico de la plataforma una incertidumbre esencial en la que no haya parámetros de referencia, al contrario, lo que permite el contacto es el establecimiento de una serie de variables contenidas al interior de la sección de *Ajustes* que determinan con quién se podrá generar acercamiento.

El hecho de ingresar una preferencia por edad, género y proximidad ya es una forma de promover la aparición de una incertidumbre causal, no aleatoria. Aunque el usuario no tiene certeza de con quién establecerá contacto sí sabe que existe un grupo específico en el que se concentra su interés, por lo que perfiles entran y salen de su radio de selección, pero solamente son seleccionables los usuarios que cumplen con los parámetros que él mismo establece. Tinder no es un sistema basado en la contingencia pura, existen elementos que están bajo el control de los usuarios y de los proveedores del servicio de la plataforma.

Por otro lado, temporalmente también se ve jugado el azar, pero, en otros términos, debido a que los tiempos de los sujetos que acceden a la plataforma son

distintos. Se podría pensar de nueva cuenta en la *tyche*, porque trata de múltiples tiempos de experiencia con el medio, sin embargo, de cualquier manera, se encuentran atravesados por el tiempo de la cultura, el del reloj. Aun cuando mediante la versión de paga inscriban su perfil en otro espacio geográfico, el huso horario funciona como límite y estructura de las interacciones. Las dos características antes mencionadas dan cuenta de que la fantasía de los sujetos que accionan a través de Tinder es la de estar inscritos en un sistema que se mueve en términos de la *tyche*, pero en realidad se establece de acuerdo con cualidades propias del *automaton*.

En lo que refiere a la imagen fotográfica y al texto que la acompaña en la sección de selección de la plataforma, el peso de la imagen es considerablemente mayor que el del texto que se coloca en el espacio de descripción, llamado *Bio* (abreviación de *biography*), el cual, en muchos casos, los usuarios no llenan, debido a que no es de su interés que los elijan por esa vía o porque no les interesa dar más información y ser reconocidos. En este sentido, cabe destacar que en general los usuarios de género femenino suelen dar más información mediante la *Bio* que los usuarios masculinos. Es muy común encontrar textos en los que los usuarios indican que no buscan sexo y que están interesados en una relación estable o una amistad, siendo regularmente las mujeres quienes más hacen énfasis en este tipo de cuestiones, y también son quienes aclaran que no envían *nudes* (autorretratos de desnudo) o *packs* (lotes de fotografías de este tipo). Dichas declaraciones parecieran paradójicas en una plataforma que se caracteriza por promover lo instantáneo y lo efímero. Actualmente, es posible establecer múltiples relaciones amorosas en un tiempo corto, hecho impensable en épocas previas.

La situación parece potencialmente interesante pero también habría que tener en cuenta que, como plantea Paula Sibilia (2008: 25), es resultado de una genealogía de pensamiento que ha cristalizado en una lógica contemporánea que busca en todo momento lograr eficacia y eficiencia, no solo en las organizaciones y los dispositivos, también en los sujetos. Fenómeno particularmente visible en este tipo de plataformas del *swipe logic*, donde se busca obtener el mayor beneficio en el menor tiempo posible, sacar provecho a la velocidad más alta.

La temporalidad en la plataforma se juega también cuando se piensa en el momento de la selección, ya que un deslizamiento a la izquierda implica contraer el tiempo; el descarte acorta el periodo de selección, mientras que su contraparte a la derecha implica que existe potencialmente una elongación del tiempo de uso porque, en caso de hacer *match*, el usuario dedicará más de su tiempo personal al uso

de la plataforma con el objetivo de que la coincidencia se prolongue y conozca más información del otro.

Por otro lado, el tiempo simbólico tiene una suerte de suspensión en la incertidumbre en el cliente de mensajería porque, a diferencia de otros servicios parecidos como WhatsApp o Messenger de Facebook, en estas plataformas no es posible saber si el otro recibió o vio el mensaje enviado, tampoco es posible saber cuál fue su última hora de conexión o si se encuentra conectado. Esta situación parece desvanecer un poco el tiempo del pensamiento y parece aproximarse al tiempo de la reacción. El usuario sabe que la presencia virtual del otro está ahí pero no sabe si tiene conciencia de su mensaje o no. Se presenta un tiempo de incertidumbre del que solo se puede dar cuenta a través de especulaciones.

Otra acotación que puede ser comprendida desde el uso de Tinder es el hecho de que la representación del cuerpo se ve atravesada por las lógicas de la plataforma, ya que son las imágenes fotográficas de los cuerpos de los sujetos las que dan pie a que se generen expresiones de agrado a desagrado por parte de los posibles pares amorosos, cuestión que hace patente la diferencia entre el cuerpo representado y el cuerpo real dentro de las redes sociales.

En diferentes redes sociales existen memes<sup>3</sup> que hacen referencia a la utilización de filtros de fotografía en el momento de la captura o a través de aplicaciones de edición, las cuales generan representaciones que no guardan una semejanza directa con el referente real.<sup>4</sup> Son comunes las *selfies* en las que personas con sobrepeso logran verse delgadas a través de filtros y tomas por arriba de la cabeza (a veces usando accesorios como el *selfie stick*). Dichas imágenes se vuelven los cuerpos de los sujetos al interior de redes sociales y servicios de emparejamiento. Se vuelven la representación que sirve como referente a otros usuarios acerca de la apariencia de las personas con las que conectan. Este tipo de fotografías de perfil muchas veces distan de ser similares a los cuerpos reales de los sujetos detrás de ellas.

Lo anterior responde a una propuesta hecha por Fontcuberta (1998) en su libro *El beso de Judas: fotografía y verdad*.

---

<sup>3</sup> Imágenes que representan una situación, especialmente de carácter gestual, a las que los usuarios agregan textos que hacen cambiar su interpretación en múltiples sentidos.

<sup>4</sup> Lo *real*, comprendido como aquello que se escapa al control y comprensión del sujeto, lo físico más allá de las capacidades de percepción, lo anterior desde el modelo de los tres registros de la clínica de Jacques Lacan.



Lo que ocurre en la práctica es que la verdad se ha vuelto una categoría escasamente operativa; de alguna manera, no podemos sino mentir. El viejo debate entre lo verdadero y lo falso ha sido sustituido por otro entre “mentir bien” y “mentir mal” [...]. El buen fotógrafo miente bien, es el que miente bien la verdad (Fontcuberta, 1998: 15).

La idea propuesta en la cita anterior puede ser aplicada a las interacciones entre sujetos a través de dispositivos móviles porque plantean una forma particular de interpretación y de uso de imágenes fotográficas en redes sociales como Tinder, puesto que en ellas los usuarios —que hoy se han vuelto fotógrafos más frecuentes que aquellos que mantienen como principal actividad el oficio— han aprendido a mentir bien con el fin de conseguir sus objetivos, por lo que dicha acción puede ser considerada como engaño. De cualquier manera, tal como afirma Fontcuberta, la fotografía siempre miente, lo único que ha ocurrido es que el velo de verdad que la imagen tenía previo a la aparición de la fotografía ha caído. Actualmente, los sujetos que interactúan a través de las imágenes en la plataforma son conscientes de que la ficción y manipulación siempre forman parte del proceso de selección. Hay conocimiento de la posibilidad de que el otro no corresponda a la representación que motivó el contacto. Quien accede a las normas de la plataforma está dispuesto a correr el riesgo.

En confluencia con lo anterior, cabe destacar que siempre existe la incertidumbre de si el sujeto que aparece en la imagen es con quien se establece contacto, más allá de si corresponde con las características estéticas representadas. Son comunes los casos en que sujetos u organizaciones utilizan fotografías de otras personas, sin su consentimiento, para conectar con un mayor número de personas con fines aparentemente inocuos, como hacerles llegar publicidad, pero incluso acciones delictivas como el chantaje, la extorsión, el secuestro o la trata de personas.<sup>5</sup>

El uso de imágenes fotográficas implica riesgos que van más allá de si un sujeto es atractivo o no. Mentir bien se presenta no solo como la generación de potencias, sino como una forma de volverse vulnerable ante posibles amenazas. El *mentir bien* de Fontcuberta no solo implica la presentación de una suerte de rayos X de lo real; también implica que podemos ser engañados con mayor facilidad. De nueva cuenta existe en Tinder un tiempo de la incertidumbre.

Antes de la aparición de servicios de contacto erótico-amoroso en Internet, la frecuencia en la que un sujeto podía interactuar con otros de forma física era de forma

---

<sup>5</sup> Este tipo de prácticas son conocidas como *catfishing*.

esporádica y en contadas ocasiones. Actualmente, en especial desde la aparición de Tinder, dicha frecuencia se ha elevado al igual que el número de sujetos que generan interacciones entre sí. Pensando únicamente en la población que tiene acceso a dispositivos móviles con capacidad de instalar la aplicación, la pluralidad de cuerpos virtuales y los movimientos geográfico-temporales parecen haber elevado la tasa de agenciamientos intersubjetivos erótico-amorosos, siendo que en 2018 la aplicación generaba 26 millones de *matches* cada día y 1.5 millones de citas a la semana (Latamclick, 2018). Es interesante conocer que los usuarios son conscientes de que la gran mayoría de plataformas digitales los usan como entes-fuentes de información, pues entre más interacciones generen entre ellos más beneficios producen para el *espacio submediático* (Groys, 2008) de las diferentes corporaciones propietarias de los medios de Internet. En otras palabras, el tiempo que se dedica al uso de un servicio aparentemente gratuito es trabajo que los sujetos regalan a los dueños de estos servicios.

Lo interesante es que la lógica de beneficiar a una entidad sin rostro es agradable en la medida que permite a los sujetos saciar una demanda cultural de uso del tiempo en actividades productivas; esto en cierta medida apacigua una suerte de culpa de no hacer nada en el tiempo de ocio, pues no se es productivo mientras se está tirado en la cama viendo televisión o algún video en otro dispositivo móvil, tal como las computadoras realizan procesos de minado en *block chain* con información ajena cediendo una parte de sus capacidades sin que esto afecte su operación cotidiana. Los sujetos regalan, venden o rentan, consciente o inconscientemente, tiempo de aparente descanso a las corporaciones obteniendo a cambio la posibilidad de usar a otros sujetos para sus fines erótico-amorosos.

Una usuaria entrevistada declaró que la plataforma Tinder está hecha para “ser usada y usar a otros sujetos”, que es un juego, que “pierde el que se deja usar y no obtiene nada a cambio”. Explicó que la ganancia o la pérdida se da en términos del tiempo del sujeto, porque gana el que obtiene una mayor cantidad de encuentros, y aquel que “da su tiempo y no obtiene un tiempo de placer (físico, sexual, social, etc.) es el perdedor”. La misma usuaria expresó que “todos juegan para cumplir con ciertas expectativas y si uno no las cumple pierde [*sic*]”, refiriéndose por un lado a que se busca cumplir con representaciones corporales de lo que se considera atractivo visualmente a través de fotografías presentadas en el perfil, en las que se cumple con ciertos cánones y códigos culturales. Por otro lado, mencionó que en el momento de establecer una conversación después de haber hecho un *match*, los usuarios tienen que

buscar estrategias de lenguaje (una conversación agradable y directa) para mantener la atención de las posibles parejas. Si el usuario, desde el principio, no busca cumplir con las expectativas visuales y de comunicación de los otros no ha cumplido con la meta que el contexto cultural le demanda, ha perdido *de facto*.

El uso de Tinder —como es el caso también de otras redes sociales y plataformas de servicio de emparejamiento— no se da con una frecuencia constante en largos periodos de tiempo, es decir, los usuarios tienen periodos de alta intensidad en donde los procesos de selección y de contacto se elongan, y son en estas etapas donde se produce un hábito compulsivo de consulta de la aplicación (que muchas veces deriva en *phubbing*<sup>6</sup>), para después caer en un periodo de abandono de la plataforma en la que la consulta se presenta solo en algunos momentos en el día o en algunos días de la semana, lo cual implica que cuando un sujeto no logra generar un *match* que le agrade se eleva la frecuencia de uso de la aplicación, mientras que cuando ha logrado una coincidencia que parece responder a sus necesidades migra a otras plataformas y la frecuencia baja.

Ahora bien, el tiempo del sujeto se ve jugado en Tinder cuando los usuarios declaran cuáles son sus intenciones con el uso de la plataforma. Existen sujetos que declaran en sus perfiles de forma explícita —en algunos casos hasta de forma redundante— que no buscan relaciones encaminadas al sexo casual o a una relación pasajera, lo que implica una necesidad de contacto que se mantenga en el tiempo, más allá del acercamiento inmediato. Esto puede resultar paradójico dadas las características de la plataforma: usuarios que buscan generar relaciones que se mantengan estables en el tiempo y en el espacio (ya sean en la experiencia continua o en la digital), pero utiliza una tecnología que se caracteriza por permitir la construcción de encuentros instantáneos y efímeros.

Cuando un sujeto hace uso de la posibilidad de la presencia virtual en un sitio remoto de su lugar de residencia y que visitará por apenas unos días, dichas declaraciones se vuelven contradictorias. Pensar en el establecimiento de una relación que perdure en el tiempo de forma constante cuando apenas se podría convivir algunas horas, tal vez días, con la persona con quien realice el *match*, se vuelve más una fantasía que una posibilidad. Lo interesante de dicha fantasía es que no implica

---

<sup>6</sup> *Phubbing* refiere al acto de ignorar a otros sujetos y al entorno inmediato por concentrarse en el uso de un dispositivo móvil. Corresponde a una de las características de las personas que usan las tecnologías móviles de forma compulsiva.

solo la cuestión de la imagen fotográfica por sí misma, sino que entra en una lógica de agenciamiento con el texto; es la relación entre ambos la que permite que el sujeto pueda generar una fantasía acerca del tiempo.

Lo anterior ocurre durante el proceso de selección, en donde el usuario toma como referencia, para determinar si otro usuario cumple con sus expectativas, las siete imágenes que se le presentan, además de las descripciones textuales que aparecen en el apartado de *Bio*. Una usuaria entrevistada declaró que en el momento en que usó con mayor frecuencia la plataforma se encontraba viviendo temporalmente en la Ciudad de México y que la primera selección la hacía por las fotografías y después por los gustos y preferencias que los seleccionados declaraban a través de sus descripciones. Mencionó que: “el primer filtro era una cuestión de gusto que se daba en segundos, las elecciones las hacía de forma muy rápida”.

El tiempo de la experiencia del sujeto es un espacio en el que la actividad principal es virtualizar relaciones con otros pares con los que sería poco probable establecer contacto si no fuera a través de Tinder. Cuando una usuaria que vive en la Ciudad de México coincide en la plataforma con un usuario que reside en Montevideo las posibilidades de encuentro son remotas. Aun cuando dicho contacto en el continuo se estableciera, las probabilidades de que la relación erótico-amorosa se mantenga en el tiempo son mínimas. De nueva cuenta se hace perceptible que Tinder vende la fantasía del encuentro, más que el encuentro mismo.

Por otro lado, el tiempo de la cultura se ve jugado cuando se reflexiona alrededor de otra fantasía jugada en el uso de Tinder y que también implica el agenciamiento entre imagen fotográfica y texto: el ahorro de tiempo. Como indica el ensayista mexicano Luciano Concheiro (2017) en *Contra el tiempo*, los sujetos contemporáneos viven inmersos en una lógica de pensamiento en la que predomina una necesidad constante de aceleración de los actos que componen la experiencia. Se busca en todo momento generar el mayor beneficio en el menor tiempo posible, lo cual se ha visto exacerbado por el uso de las tecnologías de la información y de la comunicación que han aparecido a lo largo de los últimos 30 años.

Procesos de manejo de datos como la consulta o el cruzamiento de ciertas variables de un grupo de sujetos (edad, lugar de nacimiento, ingresos, domicilio, etc.) en una base de datos hoy pueden ser consultados con solo unos clics en un *software* especializado. La finalidad de estas tecnologías no es obtener una información distinta a la de los sistemas previos a la digitalización de los bancos de datos, sino que se haga

en apenas una fracción del tiempo de la consulta analógica, generando un ahorro de tiempo simbólico-cultural. El tiempo al que se alude es aquel que demanda el contexto social en el que se encuentra inmerso el sujeto, en el que toda contracción temporal de los procesos es considerada un ahorro.

## CONCLUSIONES

La aparición de plataformas de emparejamiento en línea ha supuesto nuevas formas de relación entre sujetos que buscan establecer vínculos erótico-amorosos; algunas de ellas mantienen ciertas similitudes con modelos previos, como el de los anuncios personales en periódicos durante los siglos XIX y XX; sin embargo, la utilización masiva de dispositivos móviles ha supuesto la aparición de plataformas que plantean nuevas lógicas en las que la construcción de relaciones de pareja se ve afectada por la imagen fotográfica, el desplazamiento y el tiempo.

El abordaje triádico de la temporalidad de la plataforma ha permitido lógicas que previamente no existían en la construcción de relaciones amorosas, en las que existe una constante mediación entre lo estocástico y lo determinístico, la *tyche* y el *automaton*, la incertidumbre y la certidumbre, los usuarios y la plataforma. Estos agenciamientos implican nuevas formas de interpretación y producción de la imagen fotográfica que representa al sujeto de formas insospechadas en épocas anteriores a la aparición de la tecnología de los teléfonos móviles.

Por otro lado, si bien las reflexiones aquí expresadas tienen como cimiento un trabajo enmarcado en un contexto latinoamericano, muchas de ellas pueden ser extrapoladas a otros espacios geográficos, ya que el uso de este tipo de tecnologías hoy en día no se reduce a un país o continente, sino que son utilizadas por millones de sujetos alrededor del globo.

## REFERENCIAS

- Aristóteles (1995). *Física*. Madrid: Gredos.
- Barthes, Roland (1990). *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.
- Bergson, Henri (2017). *Historia de la idea del tiempo*. Barcelona: Paidós.

- Concheiro, Luciano (2017). *Contra el tiempo. Filosofía práctica del instante*. Barcelona: Anagrama.
- David, Gaby y Carolina Cambre (2016). “Screened Intimacies: Tinder and the Swipe Logic”. *Social Media+Society*, vol. 2 (2), pp. 1-11.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1985). *El anti-edipo: capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Paidós.
- Fontcuberta, Joan (1998). *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Fontcuberta, Joan (2010). *La cámara de Pandora. La fotografía@ después de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Freund, Gisèle (2017). *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Groys, Boris (2008). *Bajo sospecha. Una fenomenología de los medios*. España: Pre-Textos.
- Handel, Mark e Irina Shklovski (2012). “Disclosure, Ambiguity and Risk Reduction in Real-Time Dating Sites”. *Proceedings of the 17th ACM International Conference on Supporting Group Work-GROUP 12*.
- Lamont, Tom (2016). “Life after the Ashley Madison Affair”. *The Guardian*. Disponible en: <https://www.theguardian.com/technology/2016/feb/28/what-happened-after-ashley-madison-was-hacked>
- Lardellier, Pascal (2014). “El liberalismo a la conquista del amor. Algunas constataciones y reflexiones sobre el consumo sentimental y sexual de masa en la era de Internet”. *Revista de sociología*, (29), pp. 77-87.
- Latamclick (2018). “Estadísticas de Tinder 2018: análisis y datos de uso de la App de citas”. *Latamclick*. Disponible en: <https://www.latamclick.com/estadisticas-de-tinder-2018-analisis-datos/>
- Lévy, Pierre (1999). *¿Qué es lo virtual?* Barcelona: Paidós.
- Prigogine, Ilya (2002). *¿Tan sólo una ilusión?: una exploración del caos al orden*. Madrid: Tusquets.
- Prigogine, Ilya (2012). *¿Tan solo una ilusión? Una exploración del caos al orden*. España: Tusquets.
- Rocha, Martha (1996). “Los comportamientos amorosos en el noviazgo, 1870-1968. Historia de un proceso secular”. *Historias. Revista de la Dirección de Estudios Históricos*, (35), pp. 119-140.
- Rodríguez, Ricardo E. (1997). *Sobre tyche y automaton*. Cuarta reunión del Seminario “Repetición y Pulsión” de la Red de Seminarios de la Escuela Freudiana de Buenos Aires. Disponible en: <http://www.efba.org/efbaonline/rodriguezp-05.htm>
- Sibilia, Paula (2008). *La intimidad como espectáculo*. México: Fondo de Cultura Económica.

## UNA LECTURA Y METACOMENTARIO DE ROMA DESDE LOS ESTUDIOS VISUALES EN AMÉRICA LATINA

*José María Aranda Sánchez*

### INTRODUCCIÓN

El objetivo principal de este capítulo es llevar a cabo una crítica y metacomentario de la película *Roma*, escrita, fotografiada y dirigida por el mexicano Alfonso Cuarón, quien ha sido ampliamente conocido por sus anteriores realizaciones: *Solo con tu pareja*, *Y tu mamá también*, *Los hijos del hombre* y *Gravity*, que le han llevado a hacerse de un lugar relevante en el panorama mundial de la industria cinematográfica y, como es sabido, lograr el máximo galardón de la industria con el filme que nos ocupa.

La película *Roma*, con una duración de 2 horas, 15 minutos, es un drama dividido en tres partes. La primera presenta y describe a una familia de seis integrantes que habita en una casa ubicada en la colonia Roma de la Ciudad de México. Ellos son: Sofía, la madre; Antonio, el padre; sus tres hijos, Toño, Sofía y Pepe; y la viuda madre de Sofía, la señora Teresa. Además de dos trabajadoras domésticas, Adela y Cleo, y el chofer, Ignacio, quien hace sus comidas en la casa y apoya en diversas tareas.

Esta primera parte del filme abarca aproximadamente del 3 de septiembre al 11 de noviembre de 1970. Vemos desarrollarse un conjunto de actividades que parecieran interminables por parte de Adela y Cleo, desde que amanece hasta que la familia se retira para dormir, así como diversas escenas cotidianas de la familia. Se incluye la relación sexual de Cleo con Fermín, su novio, en un hotel de la Ciudad de México, en lo que parece como un acto de amor “sincero” por parte de Fermín. Destacan las escenas de cariño cuasi maternal de Cleo hacia los niños: cuando los acuesta en la cama, les canta alguna canción en mixteco o algún arrullo emotivo y realiza los rituales de despertarlos amorosamente y mimarlos para que se vistan y puedan bajar a desayunar.

En la segunda parte del filme se desarrollan los dramas de Sofía y Cleo, los cuales incluyen el abandono de Antonio a Sofía, quien aparenta un viaje a Canadá para realizar una investigación, pero resulta en una mentira. Asimismo, sucede otro abandono, el de Fermín, que deja a Cleo sola en la sala de cine, al que habían asistido

en otro domingo de finales de noviembre de 1970. El drama incluye el intento de Sofía para que sus hijos le escriban a su padre a fin de saludarlo y enviarle buenos deseos en su ausencia. En tanto que Cleo, con dificultades, informa a Sofía que está embarazada y necesita ayuda. Ella le asegura que no la correrá y la lleva al médico.

Como paréntesis, observamos la visita de Sofía y sus hijos —acompañados por Cleo, quien sigue sirviendo a la familia— a la hacienda de su hermano a fin de pasar el fin de año. Aparecen escenas de familiares y amigos de clase alta y con autos del año, donde no faltan los extranjeros vestidos a la moda, mientras la servidumbre y los empleados de la hacienda también festejan, en la parte baja, marcando claramente las diferencias de clase y de estatus.

Un acontecimiento añade otro ingrediente al drama, ya que se suscita un incendio en el bosque de la hacienda y para contenerlo deben unirse patrones y trabajadores. Días más tarde, se descubre el engaño e infidelidad de Antonio con Sofía; situación que Cleo advierte pero mantiene en secreto. Cleo, por su parte, al no recibir respuesta a las llamadas y recados que envía a Fermín, decide ir a buscarlo y así llega a un campo deportivo en Nezahualcóyotl, en medio de la miseria, para decirle que está embarazada. El rechazo de Fermín es agresivo, porque niega la paternidad, la amenaza y humilla al llamarla “pinche gata”. Como parte del drama, Sofía, en un arranque de desahogo, le comparte a Cleo una sentencia: “¡la verdad es que estamos solas, por más que lo nieguen!”

En la cúspide del drama, la cinta reproduce lo acontecido el 10 de junio de 1971 con la estela de represión del Estado en contra de los estudiantes. Vemos cientos de golpeados por los “halcones”, incluso asesinados, y donde Fermín aparece como otro más de los asesinos de estudiantes, en un encuentro fatídico con Cleo y la abuela de la familia, Teresa, justo en la mueblería dónde escogían una cuna para el hijo de Cleo. El encuentro entre Cleo y Fermín es trágico, ya que él le apunta con el arma después de haber baleado a dos estudiantes que buscaban esconderse en la mueblería, lo que provoca que Cleo entre en labor de parto. Entonces el drama toca fondo, puesto que, una vez internada Cleo, nos enteramos que su hija nace muerta, y ella tan solo puede tenerla entre sus brazos unos momentos, en una escena desgarradora y muy emocional.

La tercera parte de la cinta narra el desenlace y la asunción de Cleo como heroína de la familia. Transitamos por la compra de un auto nuevo por parte de Sofía, a fin de deshacerse del auto de su esposo y de lo que significaba. Después, el viaje a Tuxpan, Veracruz, para ir a la playa y permitir que Antonio saque sus cosas de la casa. Cleo



permanece muda, inexpresiva. Sofía informa a sus hijos del engaño de su padre, así como el hecho de que se irá del hogar. Cleo apoya a la hija con cariño. Y, finalmente, la escena —muy arreglada y quizá por ello, artificial— donde Cleo “salva” a los dos niños de morir ahogados en el mar, culminando el hecho con un abrazo fraterno entra Sofía, los hijos y Cleo como la estrella. La película termina con una frase que intercambian Adela y Cleo, donde ella le comenta: “tengo mucho que platicarte”.

A continuación se expone el método de análisis y se desarrolla el metacomentario, terminando el argumento con una breve reflexión en torno a la ideología de la película como remate de todo lo planteado. Asimismo, se hace un señalamiento acerca del pastiche, propio de la posmodernidad dentro de la que surge la cinta.

#### UNA METODOLOGÍA PARA LOS ESTUDIOS VISUALES: EL METACOMENTARIO

En el panorama de los estudios visuales en América Latina o, mejor aún, en su rizomático<sup>1</sup> desarrollo en la subregión (Deleuze y Guattari, 2009; Hernández, 2005), una de las asignaturas pendientes tiene que ver con los métodos que utilizamos para el análisis y la crítica cultural de las diversas expresiones tanto artísticas como teóricas o conceptuales, puesto que la crítica de arte llega a ser muy diferente en sus métodos al de otros campos, como los estudios de cine, que es el área de estudio de esta reflexión. Es decir, el abordaje de los estudios de cine tradicional no ofrece la posibilidad de análisis cinematográfico que interesa a los estudios visuales (Barriandos, 2010), puesto que dirigen su enfoque tanto al discurso que se produce en los filmes como a aquello que no aparece explícitamente, sino que se encuentra inmanente a la representación y, por tanto, como algo reprimido<sup>2</sup> a la vista del espectador, en principio no tan fácil de expresar, ya que se trata de la ideología del mismo realizador, de su visión del mundo, la cual pretende “esconder”, y dependiendo del que habla.

En *Roma*, se tiene a favor el hecho de que Alfonso Cuarón es a la vez escritor, director y fotógrafo de la cinta, por ello es posible acometerla como un texto,<sup>3</sup> un

---

<sup>1</sup> Según el modelo planteado por Deleuze y Guattari en su obra *Rizoma*, con una distribución no jerárquica, sin centro ni estructuras lineales u órdenes establecidos.

<sup>2</sup> Entendido desde Freud como un mecanismo de ocultación y censura inconscientes.

<sup>3</sup> Como un tejido, entramado, red nodal de significaciones que remite y se entrecruza con otros textos de forma ininterrumpida. Todo texto es intertexto.

discurso específico que conlleva un contexto. Se trata de una hermenéutica que pueda ser adecuada para los estudios visuales desde América Latina y focalizada en el cine como disciplina y arte especialmente importante para la crítica de la cultura (Mitchell, 1995) del posmodernismo;<sup>4</sup> y en las condiciones de la imagen como la cultura del capitalismo neoliberal, momento histórico en que se produce la película *Roma*.

Por ello, la hermenéutica que interesa aplicar para el análisis de este filme se define como una escritura crítica que es resultado de un acto interpretativo de carácter alegórico<sup>5</sup> en el cual el texto-objeto se revela con base en una mirada-lectura anamórfica que lo incluye en su propia textualidad. En este sentido, se asume que todo texto es ideológico (Eagleton, 2006; 1997), mientras que la textualidad se concibe como una hipótesis metodológica por medio de la cual se considera que los objetos de estudio constituyen otros tantos textos que *desciframos e interpretamos*, distinguiendo de las viejas perspectivas sobre objetos como realidades o existencias o sustancias que de un modo u otro buscamos *conocer*. Asimismo, el concepto de *textualidad*, como estrategia, tiene a su favor que trasciende tanto la epistemología como la oposición sujeto/objeto a manera de neutralizar a ambas (Kevin, 2016), con el fin de centrar la atención de quien analiza en su propia posición como *lector* y en sus específicas operaciones psíquicas en tanto *interpretación* (Derrida, 2001; De Peretti, 1989). Lo anterior supone que quien examina un material cultural está obligado a dar una explicación sobre la naturaleza de su objeto de estudio como texto. Entonces ya no estará tentado a considerarlo una realidad empírica por derecho propio, ya que debe reconstituirlo de tal modo que disuelva sus datos en otros tantos componentes semánticos o sintácticos del texto que está por descifrar (Todorov, 1981).

El metacomentario se concibe como una afirmación acerca de las condiciones de existencia del problema en estudio; en este caso, el estatus de texto naturalista o realista —según Cuarón— de la película *Roma*. Se trata de elucidar los elementos del discurso cinematográfico a través de los cuales se filtran la ideología y las técnicas, con el propósito de llegar a comprender las implicaciones políticas que por su propia naturaleza refractan toda intervención en el campo de la cultura.<sup>6</sup> Esto último teniendo

<sup>4</sup> Concebido como la lógica cultural del capitalismo tardío, pero también avanzado.

<sup>5</sup> La *alegoría* concebida como la apertura del texto a múltiples significaciones, a sucesivas reescrituras o sobreescrituras que se generan como otros niveles e interpretaciones suplementarias.

<sup>6</sup> Vista como un conjunto heterogéneo de síntomas o expresiones estructurales de la sociedad. Son visiones del mundo y su codificación ideológica.

en cuenta que la interpretación basada en un discurso singular debe entenderse en términos de una escritura alegórica —en el filme— que lleva a cabo operaciones de ocultamiento, inversión o transformación sobre su objeto, con el propósito final de asimilarlo a las constantes culturales dominantes en el momento histórico desde donde se realiza la lectura. Es decir, hay que objetivar los hechos culturales, así como la ideología e intencionalidad política emocional que los encubre, para deslindar el tránsito de la ideología por la cultura (Fernández, 2002).

El planteamiento para asumir el problema de la interpretación radica en no intentar una solución o resolución frontal, sino un comentario sobre las condiciones de existencia del problema mismo. Por ello, toda reflexión sobre la interpretación debe hundirse en la extrañeza, en la no naturalidad de la situación hermenéutica, y se debe aceptar que toda interpretación individual debe incluir una interpretación de su propia existencia.<sup>7</sup> Es decir, exhibir sus propias credenciales y justificarse: todo comentario debe ser a la vez un metacomentario. La interpretación bien realizada redirige la atención a la historia misma y a la situación histórica del comendador y de la obra. Puede hablarse, por tanto, de una perspectiva anamórfica (Barthes, 2006; De los Ríos, 2006; Lacan, 1995b).

También es necesario aclarar que los significados de una obra, el efecto que producen y la cosmovisión que encarnan los vuelve a ellos mismos técnica: materiales que están allí para posibilitar que la obra, en particular, exista. Esto implica una cierta inversión, puesto que la obra es observada desde el punto de vista del productor — en este caso, Cuarón— antes que del consumidor, operando un cambio crítico que guarda una similitud llamativa con lo que produce la *epoché* o puesta entre paréntesis de la realidad para la fenomenología de Husserl (Jameson, 2015; Husserl, 1989; Merleau-Ponty, 1979). Y es así —ya que ahora se suspenden los valores referenciales de la obra: su significado, la “realidad” que presenta, refleja o imita, y sus estructuras intrínsecas, en su anatomía como construcción— que se tornan visibles al ojo desnudo (Hetzenauer, 2016; Assandri, 2007; Lacan, 1995; Konersman, 1996).

Se trata de considerar, por ejemplo, cómo el *Fausto* de Goethe es una excusa para dramatizar diversos estados de ánimo, mezclados con la escasez, la culpa, la necesidad e, incluso, la zozobra. Si el contenido existe para permitir la forma, se sigue que las fuentes vividas de ese contenido, las experiencias sociales, las obsesiones psicológicas

---

<sup>7</sup> Es una premisa del pensamiento posestructuralista que el sujeto que investiga no desaparezca en aras de la objetividad.

y disposiciones del autor también pasan a estar motivadas formalmente, a ser vistas como medios antes que como fines o significados últimos. Recordamos cuando Mallarmé afirma que la función del mundo es servir de material para su propio libro (López, 2006; Mannoni, 1990), hablamos de una estetización similar de la vida, pero de una variedad relativamente no mística, sino artesanal (Fenves, 2010; Francalanci, 2010).

Asimismo, es importante reemplazar la sustancia por la relación, de tal manera que el sustantivo, el objeto, aun el lego individual, se vuelvan apenas un locus de referencias cruzadas; no cosas, sino percepciones diferenciales. Es decir, el sentido de la identidad —no en el sentido de lo idéntico a sí mismo, sino como autodefinition de una diferencia— de un elemento dado deriva solamente de nuestra conciencia de su diferencia —tanto en el aspecto de diferir en el tiempo como en el de oponerse o no acordar— respecto de otros elementos, y en última instancia de una comparación implícita con su propio opuesto. La obra puede analizarse, entonces, en términos de una comunicación formulada según criterios elementales del lenguaje y de otros sistemas lingüísticos o sistemas de signos (Bal, 2016).

Incluso, cabe señalar que el metacomentario implica un modelo que no difiere tanto de la hermenéutica freudiana basada en la distinción entre síntoma e idea reprimida, entre contenido manifiesto y contenido latente, entre disfraz y mensaje disfrazado (Freud, 1976 y 1976a). Además, se advierte la presencia de cierto tipo de censor que el mensaje debe eludir. Pero antes de que estemos en condiciones de identificar el lugar de la censura en nuestro propio tiempo (histórico) debemos vérnosla con el mensaje mismo, que puede describirse aproximadamente como un caso de experiencia vivida de algún tipo, sin que importe cuán mínima o especializada sea. Y esto no es ni más ni menos que los componentes de nuestra vida social concreta: palabras, pensamientos, objetos, deseos, gente, lugares, actividades; como bien lo afirma y pondera Alfonso Cuarón en relación con la multiplicidad de notas, como recuerdos de experiencias vividas, que son la base del guion inicial, mismo que resultó referencial.

El punto a destacar es que la obra no le confiere significado a esos elementos, sino que transforma sus significados iniciales en un significado nuevo y agudizado, y esa transformación no puede ser considerada un proceso arbitrario. El procedimiento de crítica que conlleva el metacomentario no es tanto la interpretación del contenido como *su revelación*, un desnudamiento, la restauración de su mensaje original, la

experiencia original, que permanecía debajo de las distorsiones del censor. Esta demostración asume la forma de una explicación de por qué se distorsionó tanto el contenido: resulta inseparable de una descripción de los mecanismos de la censura. El metacomentario se propone rastrear la lógica de la censura y de la situación de la que emerge; un lenguaje que esconde lo que exhibe debajo de su propia realidad como lenguaje: una mirada que señala, en el proceso mismo de evitarlo, el objeto prohibido<sup>8</sup> (Jameson, 2014).

Pero el argumento sobre la importancia del metacomentario quedaría incompleto si no se tiene en cuenta que el cine —arte de los fragmentos por excelencia— tiene un carácter alegórico. En efecto, al contrario de lo que ocurre con el símbolo, que presupone una correspondencia semántica lineal entre el objeto simbólico y el concepto simbolizado, es decir, una producción de sentido estática y, en general, inequívoca dentro del correspondiente registro cultural (Arrivé, 2007).

En la alegoría nos encontramos con un movimiento de orden narrativo que, por un lado, demanda una construcción de sentido —porque no se encuentra automáticamente dado— y, por otro, se apoya en fragmentos de sentido pasado —*ruinas*, en la terminología benjaminiana— que son resignificados en el presente mediante una nueva producción de sentido por parte del alegorista. El elemento de duelo, ya presente en el propio término *Trauerspiel*, tiene que ver con la nostalgia melancólica por aquel sentido perdido, aún presente como resto, pero irre recuperable en su significado originario en la nueva construcción (Rodríguez, 2014; Benjamin, 2012 y 2007).

El cine es un arte alegórico por la propia forma de su lenguaje y de su construcción de sentido. Hecho de fragmentos discontinuos —fotogramas, tomas, planos, planos-secuencia, encuadres— que serán luego compaginados para darles un sentido de conjunto. Cada una de esas *ruinas* remite a un sentido pasado que a la vez permanece y es disuelto en el nuevo proceso de producción de sentido dado por el montaje<sup>9</sup> (Pezzella, 2004).

A pesar de las apariencias, de su “impresión de realidad”, el desarrollo narrativo de cualquier filme reenvía a un sentido ausente,<sup>10</sup> que solo podrá ser plenamente

---

<sup>8</sup> Por supuesto, el objeto del deseo o, mejor, objeto causa del deseo.

<sup>9</sup> En el caso de *Roma*, el montaje ocupa un lugar especial, aunque Cuarón no lo reconozca del todo.

<sup>10</sup> Vinculado con lo que Jameson nombra como *inconsciente político*, pero que, en este caso, no consideraré por la dificultad de su uso.

adquirido por medio de la crítica —y no en el cine de autor—. Esto es, aquella característica formal del lenguaje fílmico es inseparable de su modo de producción del propio contenido para conservar esa dicotomía tradicional (Grunër, 2020).

Ahora bien, el relato fragmentario que vemos desarrollarse en pantalla invoca en cada una de sus *ruinas* una totalidad abierta que está fuera de la pantalla, y que solo puede recuperarse —si se puede— *a posteriori* en esa exterioridad. El cine, por tanto, resulta idóneo para dar cuenta de esa totalidad ausente que son las oscuras organizaciones conspirativas que alegorizan el funcionamiento espaciotemporal de la globalización tardocapitalista (Jameson, 2002; Mandel, 1979) o también las encubiertas intenciones de un realizador precisamente en el esfuerzo por presentar una obra apegada a la realidad y a su propia lógica, como sucede en *Roma*.

Así, el choque entre las *ruinas* de sentido del pasado —la totalidad perdida— y la nueva construcción de sentido en el presente —la totalidad ausente o si se quiere el *todavía-no* de Ernst Bloch (2004)— promueven una praxis de elaboración que apunta hacia una nueva totalidad en construcción permanente, evitando el riesgo de perder en el camino la noción de totalidad, cuyo examen crítico es el fundamento mismo de la teoría como de la praxis del marxismo: la *totalidad-modo de producción*,<sup>11</sup> según el multicitado Fredric Jameson (1989).

Otro punto de importancia en el abordaje crítico del cine tiene que ver con las contradicciones que se des-cubren dentro de la trama de una cinta y que aplicaré con *Roma*.<sup>12</sup> El *metacomentario* se dirige a explicar el funcionamiento de la noción de

<sup>11</sup> Otro concepto complicado que el mismo Jameson matiza, por ejemplo, para hablar del modo de producción de una película, pero que tampoco aplicaré en el metacomentario que expondré más adelante.

<sup>12</sup> Como ejemplo, al comparar la famosa novela *Picnic extraterrestre* de los hermanos Strugatsky, con la película intitulada *Stalker*, a cargo de Tarkovsky, advierto que la contradicción más profunda de Tarkovsky en la cinta que dirigió a finales de los 70 surge al no incorporar lo central de la trama, es decir, como una ficción emanada de una contingencia extraterrestre; pero que conlleva una poco común densidad, comprensible debido a la diversidad de personas y agrupaciones que insisten con sus modos de pensamiento y particulares intereses sobre un espacio solo explicable como milagro cósmico. Allí están, científicos que buscan indagar, medios de comunicación que buscan la nota fenomenal, empresarios que saborean jugosas utilidades y militares que ponderan la ocasión para conseguir las mejores armas de destrucción masiva; al lado de la mafia, para completar, organizando el contrabando, generando un movido tráfico de productos ilegales, vía la frontera canadiense, reconocida como zona de otras acciones de contrabando tradicional desde la época de la Prohibición del 29. Asimismo, la zona igualmente ha propiciado una nueva dedicación, a la vez que nueva proeza y atrevimiento humano: la del *stalker* o buscador, que puede aventurar su vida,

censura, pues en ella se asentaría lo no revelado antes de la interpretación y, por tanto, las finalidades de las diversas alegorías que lo recubren (Chiavarino, 2018). Por ello, solo busca refutar el código interpretativo en el que un determinado análisis se presenta y se articula, mientras preserva el contenido del análisis en cuestión. En este caso, el metacomentario exige que podamos explicar los errores y contradicciones de Cuarón. Esto es, tenemos la obligación no únicamente de secundar sus intuiciones y percepciones o de apuntar las confusiones y vicios de sus conceptualizaciones, sino además la de explicar de dónde se originaron y, quizá, la de demostrar su propia necesidad histórica: el motivo por el que pensó todo esto tal como lo hizo.

Lo anterior supone demostrar que las conceptualizaciones de Cuarón son también proyecciones de su contenido, incluso imágenes tardías de su objeto de estudio, tomadas erróneamente por verdades universales. Según Jameson (2014), el proceso del metacomentario replica y reproduce el movimiento del pensamiento dialéctico en la medida que confronta su objeto y busca entender la forma de la obra como articulación de la lógica más profunda de su contenido; nada menos que la determinación de la dimensión de la forma por la dimensión de la sustancia. En efecto, el realizador subraya que dio más peso a encontrar y exponer algo “verdadero”, desnudándose de la referencia, y lograr lo bello, más que seguir una continuidad lógica, esperable.

Entonces, tanto los textos culturales como los códigos maestros que son la base de su construcción y las diversas lecturas con las cuales se subsume el pasado al sistema de valores de nuestro presente —lo que Jameson denomina *escritura posmoderna* o *esquizofrénica*— se presentan como un complejo entramado de relaciones donde es posible descubrir el desarrollo dialéctico de los discursos de poder y dominación urdidos en la propia historia (Jameson, 1995). Por tanto, hay que aplicar determinados paradigmas de narración, como traducciones que median entre la realidad y su relato, es decir, visiones del mundo.<sup>13</sup>

También considerar que, en el cine, el espectador no tiene tiempo de fascinarse en la contemplación estática y tampoco tiene espacio para lograr la distancia de aquella

---

su integridad y autonomía en correrías ilegales en la zona. La cuestión se complica por la dificultad para conseguir vincular en el filme una naturaleza sin tecnología humana; aunque por medio de la novedosa tecnología de la cámara fotográfica. “No hay en él una reflexividad que admita esta segunda presencia oculta, como sí se presenta en la novela, lo cual pone en jaque el ‘misticismo’ tarkovskiano de la naturaleza en pura ideología” (Jameson, 1995: 127).

<sup>13</sup> Que por lo regular son presentadas por un autor, aunque corresponden a la sociedad o a una clase social, de la cual el autor es representante.

*infinita lejanía* que Benjamin adjudicaba a la *obra aurática* (Benjamin, 2003; Comay, 2010). El cine —al igual que la arquitectura— es un arte táctil y esa tactilidad no consciente, esa “redefinición física de la realidad” a la que aludía Siegfried Kracauer es realmente subversiva respecto de las idealizaciones de una realidad mitificada por el pensamiento dominante —como hubiera dicho Marx—, de las clases dominantes (Didi-Huberman, 2014). Agreguemos, además, el hecho de que el cine demanda —al menos en su forma clásica— una recepción masiva y pública,<sup>14</sup> con lo cual se tendrá toda la dimensión de su carácter constitutivo, aunque inconscientemente político (Kracauer, 1997).

Pero existe una circunstancia: el cine nació en pleno desarrollo tardocapitalista y rápidamente quedó atrapado en las mallas del complejo técnico-económico de la industria cultural. Y precisamente este carácter masivo y público —político, en sentido amplio—, además de eso que sucede en el nivel consciente con este lenguaje —a saber, su posibilidad de generar fácilmente lo que Roland Barthes llamaba una *impresión de realidad*, en el sentido de una ilusión conformista de adaptarse como reflejo a la realidad existente—, ha podido transformarlo, bajo el imperio del formato industrial-comercial de representación en una perfecta mercancía (Barthes, 1990).

No obstante, esa ilusión objetiva forcluye —en términos lacanianos— el inconsciente óptico y su acción subversiva sobre el espacio-temporalidad en favor de una confirmación conservadora de la percepción inmediata de lo real (Lacan, 1995). En otras palabras, obtura el registro de eso que, en términos cinematográficos, Pasolini denominaba *escritura de la realidad*: el hecho de que la cámara transforma la realidad para mostrar con su inconsciente óptico que todo podría ser de otra manera, y que, por tanto, estamos ante una forma estática que convoca a la praxis y no a la pura contemplación (Pasolini, 1983; Dittus, 2013).

Se trata de algo complejo: el cine —tal vez como ninguna otra forma artística precedente— es un campo de batalla. Y se necesita de ese lugar fílmico porque es en el registro de lo estético donde mejor y más conflictivamente se puede dar cuenta, con sus alteraciones espaciales, de la estética geopolítica del capital mundializado y sus propias conquistas del espacio (Jameson, 2018).

Esa estética está engranada en los filmes que Jameson elige y también aparece en ellos el inconsciente óptico (Mertins, 2010) que, pese a las apariencias, desmiente silenciosamente la omnipotencia del sistema. De nuevo, más allá de las intenciones

<sup>14</sup> Lo que en su momento planteó Benjamin con la reproductibilidad de la obra de arte.



conscientes de los autores correspondientes, intenciones que a veces existen desde antes aunque permanezcan infiltradas en los intersticios del código dominante: en su ideología.

#### METACOMENTARIO AL DISCURSO CINEMATOGRAFICO DE *ROMA* Y CRÍTICA AL REALISMO COMO IDEOLOGÍA

La crítica que aquí se realiza de la película *Roma* está basada en el análisis del discurso y en la estética cinematográfica, de tal manera que se aborda desde el ángulo en el cual deliberadamente el director de la cinta produce la fantasía en el espectador de que está protagonizando la acción replicada en el ámbito de la ficción cinematográfica. Es decir, analizaré la constitución de un mundo imaginario<sup>15</sup> que se transforma en el lugar por excelencia de la manifestación de los deseos,<sup>16</sup> sueños y mitos humanos, gracias a la convergencia entre las características de la imagen cinematográfica y determinados procesos psíquicos básicos.<sup>17</sup> En este sentido, se trata de la metáfora de la cámara-ojo o efecto ventana que, ante la discontinuidad en la percepción de las imágenes que supone el colapso de la objetividad/indicialidad de la imagen, aparece el montaje como pérdida de la inocencia y posibilidad impuesta de sostener tal continuidad dentro de una narrativa (Balázs, 2013). Hablo del cambio de punto de vista que opera para mostrar desde otra perspectiva o distancia el mismo hecho (lo que aconteció, según Cuarón), que supuestamente no sufrió solución de continuidad ni se desplazó hacia otro espacio. Me refiero al efecto de identidad (misma acción) y continuidad (la acción mostrada en todos sus momentos, fluyendo sin interrupción, retrocesos o saltos hacia adelante). En otras palabras: la filmación es el lugar privilegiado de la discontinuidad, la repetición, el desorden y todo aquello que puede ser disuelto, transformado o eliminado en el montaje, toda vez que una convención muy eficiente tiende a disolver la discontinuidad visual en una continuidad admitida en otro nivel: el de la narración (Magalhães, 2008).

---

<sup>15</sup> No falso, aunque sí sesgado por una visión y abordaje particulares.

<sup>16</sup> Tanto como deseo del otro, en términos de la distancia entre la *necesidad* y la *demanda*, conceptos del psicoanálisis lacaniano.

<sup>17</sup> En especial la identificación, así como la percepción y la cognición.

En efecto, determinadas relaciones lógicas sujetas al desarrollo de los hechos y a una continuidad de intereses en el nivel psíquico confieren cohesión al conjunto estableciendo la unidad deseada. Asimismo, presentaré cómo es que las correlaciones entre el desarrollo dramático y el ritmo del montaje, así como el juego de tensiones y equilibrios establecido en el desfile de las configuraciones visuales, son los instrumentos mejor utilizados por Cuarón. Y lo que resulta interesante es el uso de esos fenómenos con el propósito de crear en el nivel sensorial soportes para lograr dicho efecto de continuidad y para la manipulación exacta de las emociones —lo que el mismo director admite afablemente—. Aunque, cabe resaltarlo, tenemos un proceso más complejo: una interacción entre el ilusionismo construido y las disposiciones del espectador “conectado” a los acontecimientos y dominado por el grado de credibilidad específica que marca la participación afectiva.

### *La metáfora de la cámara-ojo*

Vayamos a *Roma*. Lo primero a destacar es que la película, en su conjunto, es la expresión visualmente elaborada del punto de vista del guionista-fotógrafo-director Alfonso Cuarón, quien se define como un individuo de clase media y, por ello, cada plano de la película será la traducción en detalle de esa perspectiva global que impregna todas las etapas de la realización; por tanto, el trabajo de la cámara será concebido dentro de la formulación más pura de la metáfora del mirar; aunque, en el documental *Camino a Roma* de Andrés Clariond y Gabriel Nuncio, Cuarón aclara que “no sigues el punto de vista de Cleo, sino del universo”, lo que quiera eso decir (Clariond y Nuncio, 2020). Y, si bien se esmera en reiterar que le interesaba, más que nada, la verdad de los acontecimientos que narra en el filme, se sabe que el cineasta muestra un estilo que se define por la manera en que trabaja el material plástico, confiriendo unidad a los planos separados y actuando emocionalmente de modo evidente sobre la conciencia del espectador: por el ritmo controlado de las imágenes, la pulsación de los propios episodios mostrados y también de forma ideológica por la fuerza connotativa de sus encuadres y el poder de inferencia contenido en su montaje.

En este sentido, cabe reconocer que Cuarón es un buen director de cine, ya que no permite que el espectador mire la escena al azar, sino que va guiando la mirada inexorablemente de un detalle a otro a lo largo de la línea de montaje. Tal conducción

de nuestra mirada es uno de los elementos clave que convierte a cada filme en una expresión viva de una intención.<sup>18</sup> De hecho, cada plano tomado aisladamente se encuentra saturado de tensión, de un significado latente que es liberado como una descarga eléctrica cuando se le adiciona el siguiente plano. En el documental *Camino a Roma*, Cuarón afirma que: “los participantes —actores o no— no ensayaban mucho, cada toma era diferente” (Clariond y Nuncio, 2020).

### *El realismo como premisa (ideológica)*

Ante todo, vemos que *Roma* tiene una forma peculiar de representación de los eventos que Cuarón guardaba en su memoria de vida pero que, por más apuntes de recuerdos y abstracciones, poseen una nítida diferencia entre los acontecimientos naturales y su apariencia en la pantalla, misma que precisamente hace del cine un arte. Lo subrayo porque, sobre todo, Cuarón pondera el “realismo” de lo narrado en la cinta, aunque, desde mi punto de vista, el realismo no se halla en la precisión y en la veracidad de los mínimos detalles de la representación. El arte será realista más por el significado producido que por la naturalidad de los medios.

En el documental *Camino a Roma* —algo así como un complemento de la película y donde Alfonso Cuarón comparte lo que considera más importante: el proceso de realización del filme— se habla del especial esmero que él y su equipo dedicaron a conseguir todo el mobiliario original de la casa en que vivió, justamente en la colonia Roma; además de la reproducción de la casa, cuarto por cuarto, y no se diga del vestuario de actores y extras. Todo con el propósito de hacer lo más natural posible la narrativa (Clariond y Nuncio, 2020).

Cabe aquí una precisión para la interpretación del discurso cinematográfico. Entre el naturalismo y el realismo: el primero es la búsqueda de la representación fiel del hecho inmediato en todos sus detalles —la imagen deseando “parecer verdadera”— y el segundo, la búsqueda de una fidelidad no a lo visible inmediato, sino a la propia lógica de la situación representada en sus relaciones no visibles con el proceso más global al que pertenece. Aunque no lo parezca, el naturalismo estaría claramente representado por el cine de espectáculo (Debord, 2012), mientras que el realismo sería, en cambio, un cine capaz de aprehender relaciones dialécticas, gracias al proceso básico del montaje.

---

<sup>18</sup> Desde una concepción fenomenológica del proceso de realización de la cinta.

Por ello, un arte realista capaz de afirmarse como una forma de conocimiento frente a una realidad exterior e independiente de la conciencia termina por admitir que existe un trabajo productivo detrás de la representación artística y en ese trabajo la imaginación cumple un papel esencial; además, no hay que olvidar que la imaginación es histórica, es decir, mantiene relaciones definidas con el proceso básico que se desarrolla en el ámbito de la realidad objetiva. Estos vínculos permiten que el arte realista sea posible sin reducirlo a una copia.

Para terminar de diferenciar el naturalismo del realismo en el caso de la película *Roma* solo insistiré en que el auténtico realismo ocurre cuando del proceso de conjunción entre el proyecto del cineasta y el trabajo efectivo de producción emerge un producto artístico que constituye una crítica, un examen, de lo real, que actualmente se traduce en la presencia efectiva de un método particular de representación.

En el caso que nos ocupa, puede hablarse de lo que se expresa como típico en el arte, ya que, por su acción y su representación del mundo, define las posibilidades concretas y la conciencia posible propias de la clase social a la que pertenece el cineasta —pequeña burguesía o media-alta— y, por ello, revela lo que hay de esencial en el proceso social que define el movimiento de lo real. Es decir que Cuarón —a través de un método de representación que implica una forma de trabajar con las apariencias y con lo particular en su particularidad— no intenta superar la mera descripción de esas apariencias de lo real,<sup>19</sup> características de la minucia factual naturalista que se pierde en el fragmento.

La observación a lo meticuloso del director radica en que el objetivo de un cine que no se limite en el naturalismo no es la descripción por amor al detalle aislado y a la precisión, sino la inserción de cada episodio en el movimiento global que define lo real (histórico) representado en la obra ficcional.<sup>20</sup> De ahí que presento la crítica sobre el culto al detalle relacionada con la noción del espectáculo que privilegia la adecuada reproducción del fenómeno físico (Debord, 2012; Vargas Llosa, 2015).

En *Roma* se busca proyectar en la pantalla un microcosmos propuesto, en su totalidad, como copia del mundo y que en sus relaciones internas constituye una red de hechos que parecen contarse a sí mismos, produciendo el efecto de anterioridad,

<sup>19</sup> Enunciado aquí en términos de su semejanza con la “realidad” pero que, en sentido lacaniano, difiere de ella y, de hecho, se trata de un imposible de simbolizar.

<sup>20</sup> No porque se considere a *Roma* en el género de la ficción, sino que por el hecho de ser una trama creada es ficción. Vale decir, una historia supuesta.

es decir, que los eventos de antemano estarían allí, existiendo independientemente de la cámara que los captó. “El efecto de anterioridad y el efecto ventana (en el ámbito de la construcción espacial) son dos aspectos del mismo tipo de discurso: la narración que procura esconderse a sí misma como narración” (Ismail, 2005: 82).

### *Un cine “empirista” revelador de la verdad*

Incluso parece que la posición de Cuarón ante la cinta es la de elaborar una justificación de un cine naturalista supuestamente no ideológico —algo así como “empirista”— cuando afirma que *Roma* no siguió un guion estricto, sino que se fue desarrollando a partir de los momentos que solo él sabía que seguirían. Comento el rasgo empirista que observo por lo siguiente. En primer lugar, Cuarón asume que la revelación cinematográfica corresponde a una lectura del libro de la naturaleza. Se concibe que la realidad discernida es, en principio, el tejido de fenómenos físicos, incluso en los dominios inaccesibles al ojo natural y solo ahora puestos al alcance de la percepción humana.

En segundo lugar, porque la naturaleza física constituye el nivel sustancial del mundo que nos rodea no simboliza ninguna realidad trascendente. En términos de su conocimiento, los hombres estarían en una posición privilegiada porque la desintegración de las ideologías y la ausencia de preconceptos oriundos de esas ideologías permitirían un cuerpo a cuerpo directo con la naturaleza. Al unir ambos puntos tenemos un cine revelador, puesto que vuelve visible aquello que no veíamos (la condición de Cleo y su “amor” incondicional a la familia, especialmente a los niños, entre otras cosas), que quizá no podríamos ver antes de su advenimiento. Sus imágenes nos permiten, por primera vez, apropiarnos de objetos y hechos que comprenden el flujo de la vida material (calles con gente caminando, automóviles).

En tercer y último lugar, *Roma* tiende a explorar una textura de la vida cotidiana cuya composición varía de acuerdo con el pueblo, el tiempo y el lugar. Se trata de comprender, según su visión, que la vida de los hombres constituye un proceso indeterminado en su esencia, lugar fortuito de ambigüedad y apertura. Entonces, lo que nos queda como punto de apoyo, de lo que debemos partir si quisiéramos entender un poco más la condición humana es la realidad palpable de lo cotidiano. Dentro del flujo de la vida, en sus horizontes indeterminados, lo aprehensible es la

experiencia del momento singular y del pequeño hecho, la observación directa de las acciones elementales que definen al hombre en su relación con el ambiente. “Se trataba de dejarse ir, pero con la conciencia, y transmitirles lo que tenían que decir... Es el misterio de la individualidad de cada quien” (Clariond y Nuncio, 2020).

### *Significación de los hechos banales*

En relación con lo anterior y desde la óptica neorrealista, la idea del filme no es tratar de analizar lo real en el sentido de descomponerlo, tampoco de establecer jerarquías y operar reconstrucciones en la imaginación apuntando a una representación sintética que selecciona y promueve la articulación de sus elementos esenciales en sus relaciones esenciales, como en el modelo realista crítico (Eagleton, 2016).

Para Cuarón, más bien, todo es esencial y no solo puede detenerse en la observación de cualquier elemento, sino que debe trabajar lo más posible esa aproximación al fragmento. Por ello, su estrategia, al tener como punto de partida el hecho banal — como lavar el patio, recoger las camas, llevar a los niños a la escuela o recoger las heces del perro—, es establecer que la significación esencial de este pequeño hecho será captada por la observación exhaustiva, por la mirada paciente e insistente. Se trata de advertir que en cada fragmento de realidad están contenidos todos los ingredientes capaces de revelarnos lo que podemos saber sobre lo real en su totalidad. Es decir, cada fragmento representa el todo y lo expresa, por ejemplo, el avión que representa la presencia de otras personas y vínculos con otros lugares y países.

Una verdad esencial del hombre o la sociedad puede ser alcanzada si se logra percibir el detalle, el instante, de modo peculiar, de ahí que pueda hablarse del “filtro de lo real”, que se obtiene de esa paciente operación de la conciencia que se “deja atravesar” íntegramente por los datos que componen una situación singular, de modo que se deposite en ella un fragmento integral de la realidad, de igual modo que la imagen fotográfica es resultado de un “depósito” del mundo visible en la película (Flusser, 1990).

Cuarón se pregunta y contesta a la vez si existe el cine de Hollywood y el otro cine, a lo que responde que para él solo existe el buen cine y el que no lo es. Y al parecer esta respuesta se relaciona con su concepción de que no hay un cosmos ordenado y finito, una realidad plena de sentido la cual emerge de la representación

clásica, la que no tendría lugar en la pantalla, ya que el filme constituye un flujo de acontecimientos aleatorios que involucra personajes con sus diferencias/identidades y objetos a través de los cuales se capta una modalidad de existencia inmersa en un universo infinito y contingente.

En tal marco, las reglas generales del buen cine estarían cercanas al sistema de montaje invisible y a la representación natural de los hechos que carezcan del “*découpage* clásico” (Ismail, 2005: 95). De ahí que, para el cineasta, el montaje no es más que una ruta de paso, porque se requiere dar continuidad al flujo de la vida proyectado en la pantalla. Sus posibles divergencias con Hollywood serán solo con el aparato convencional y la manipulación que caracteriza la producción industrial. Paradójicamente, el casi obsesivo naturalismo de Cuarón va en contra de la realidad fabricada y —coincidiendo más con Kracauer— da preferencia a un cine que procura encontrar las afinidades esenciales constatadas en el proceso tecnológico básico responsable por la existencia de los filmes. Es decir, afinidad con los espacios abiertos —el bosque, el pueblo, los caminos, el mar— y no compuestos; afinidad con lo no escenificado, lo fortuito, lo que no tiene finalidad, lo indeterminado —reflejado en la inexistencia de un guion rígido y la casi improvisación en las escenas— (Vedda, 2014).

En efecto, la situación que se ofrece casi como paradigma y en la que encontramos reunidos estos elementos es la escena de calle, que presenta una serie de sorpresas y variedad de acontecimientos, en la que Cleo y Adela corren por las calles y encuentran “fortuitamente” al doctor, esposo de Sofía, saliendo de un cine en compañía de su amante, más joven que la esposa.

Podría hablarse de un cierto humanismo por parte de Cuarón, puesto que al colocar la cámara en las calles o en un comedor y mirar con insaciable paciencia nos entrena en la contemplación de nuestro semejante y sus particularidades, en sus acciones más sencillas. Esto se condimenta con una suerte de ética de la solidaridad —con Cleo, sobre todo, ya que Adela no recibe igual trato, ni ella es tan cariñosa con los niños— y con un cuerpo a cuerpo con el lugar y la calle donde vivió, que también fue el escenario donde un día su padre (real) los abandonó por otra mujer. Se trata entonces de captar la duración real del dolor del hombre y de su presencia diaria, no como hombre metafísico sino en tanto ser humano que podemos encontrar en la esquina y para quien esta duración real debe corresponder a un esfuerzo verdadero de nuestra solidaridad —el dolor de la impresión de la violencia de Fermín hacia Cleo y lo que ella experimenta al recibir el cuerpo muerto de su hija.

De hecho, el director afirma que lo que le interesa es el hombre y la aventura única de vida de cada uno y cómo marcan un pronunciado interés en el real humano y social. Efectivamente, se asoma un hambre de realidad que es esencial en el proceso de crítica a la falsificación y al mundo dorado de la producción industrial dominante. Sería preciso observar la realidad en lugar de extraer ficciones de ella. Más bien, valorar lo que la propia realidad ya tiene de espectacular y maravilloso: el hombre común en sus acciones normales, a cualquier hora, cualquier día. Se trata, en una palabra, de reducir el espacio que separa la cosa de su descripción.

*Solo ser testigo de los hechos: realismo existencial*

En *Roma* se trata de testimoniar, no de construir ni imaginar. Aquí el observador se expone exhaustivamente a sí mismo, a la incidencia del flujo de realidad, de tal modo que su conciencia queda embebida de esa realidad en una forma depurada. Con el poder revelador conferido a cada situación singular —en particular a cada imagen-depósito— el uso del montaje se torna esencial y hasta perturbador, siempre que no resulte visible. El trabajo de Cuarón consiste en acompañar al personaje y mostrar lo esencial. El montaje es solo el lugar del corte que viene después de que las cosas hayan agotado su carga de significación, es decir, luego de haber depositado lo esencial en la imagen captada por la máquina. Recordemos la escena del incendio en el bosque y sus posibles significaciones. Así, el recorte o división clásicos constituyen una base eficiente para un trabajo de construcción de lo falso que parece real. Quizá en *Roma* se busca sustituir ese artificio por el trabajo de obtención de la imagen que —además de parecer— intenta ser real. Se aprecia una ética de la confianza en la realidad y de la sinceridad que produce una minimización del sujeto del discurso, a modo de dejar al mundo visible captado transparentar su significado. No interferir y permitir que la realidad declare su sentido parece ser la máxima en *Roma*.

Dando un paso más, vemos cómo el trinomio cine de calle/puesta en escena improvisada/representación de la existencia cotidiana no ideológica —lo que aquí y ahora es entendido literalmente— constituyen la base de un cierto realismo existencial. Por ello, la idea de que en la pantalla se proyecta una porción de la vida, la verdad del momento, la noción de encuentro (los personajes como figuras de la dialéctica del yo y el otro), la primacía de la comunicación (como tema) y de la ambigüedad (como



hipótesis y método) se transforman en los elementos clave del vocabulario de la crítica y de cineastas como Cuarón.

Insisto, interesa aquí discutir el modo por el cual esta tendencia, en casos específicos, se vinculó abiertamente a la hipótesis de que el cine es el lugar privilegiado para la expresión de verdades básicas a partir de la asunción de una sinceridad inherente al “lenguaje de las imágenes” (Mitchell, 2003; Boehm, 2014; Belting, 2005; Debray, 2010). Así, preexiste la idea de una realidad que asciende de las zonas más profundas y se revela por la proyección de la imagen. De otra parte, hay una admisión explícita de que la condición para esa “ascesis de la verdad” es la práctica de un estilo que abandona las visiones sistemáticas cuyos dogmas son básicamente fuente de nuestra ceguera (Zizek, 2013, 2007, 2000).

Puede hablarse de una ideología de la imagen no ideológica que invierte una antigua oposición, es decir, de un esquema donde la imagen se asume como sitio ficcional pero donde el pensamiento se articula en conceptos; en tanto discurso de razón y veraz, se pasa a un cuadro en el que la imagen se torna el espacio de la revelación verdadera y el lenguaje articulado es ahora obstáculo, pacto, ideología. En otras palabras, se acepta la idea de una analogía en una u otra dirección, en medio de una cierta representación y una particular forma de relación con el mundo del hablante, o que visualiza por medio de la imagen. En todo caso, sumergirse en la realidad de lo diario y a causa del desborde de horizontes puede verse cuán indispensable es contra cualquier dogmatismo y perspectivas totalizadoras. Si bien, tal coincidencia puede ocultar el apego a diferentes estilos y variados universos ficcionales, no explicitados.

A pesar de ello, Cuarón remarca que la distancia entre la cámara y el objeto de interés es el factor básico que comanda la regulación de la realización. Podemos escuchar —sobre todo en el documental mencionado— lo que el director indica: las cosas están ahí (la casa, la mueblería, la banda de guerra escolar que pasa por la casa de Sofía), ¿para qué manipularlas? La realidad de la cosa se transfiere a la imagen (es el modelo) y, en la reproducción, con base en el carácter impasible de la cámara, esa imagen es ofrecida libre de preconceptos.<sup>21</sup> El resultado que *Roma* pretende ofrecer es que las cosas (casa, bosque, camión, mochila, abuela, calle) aparecen vírgenes y los hechos depurados, revelando aquello que ellos son en sí mismos (Bachelard, 2007).

Entonces, tenemos una imagen “natural” del mundo (el campo donde entrenan los halcones y Cleo encuentra a Fermín) que no sabíamos o no podíamos ver. El cine

---

<sup>21</sup> Como exige Bachelard en tanto condición para acceder a las cosas.

no ofrece solo una imagen de lo real (apariencia), sino que es capaz de constituir un mundo a imagen de lo real. Esto es una verdad para el cineasta, pues considera que constituye la misión del cine —y, desde luego, del buen cine—, ya que debe mantenerse fiel a su dimensión ontológica: testimoniar una existencia, respetarla en sí misma y dejar así que ella revele lo que tiene de esencial. Se trata del deseo (Lacan, 2014; Lombardi, 2015; Boxaca y Lutereau, 2015) de Cuarón por expresar la significación concreta y esencial del mundo. Y en el caso del cine, la realización de ese realismo “verdadero” depende de una ilusión específica de lo real (Pommier, 2005) que únicamente un filme puede provocar. Estamos ante un ilusionismo legítimo que conforma la base para el verdadero realismo, tanto más verdadero cuanto más realidad sea vista —o que se supone sea vista— a través de la ventana cinematográfica, y que permanezca integral, espetada, intocable, puesto que su sola presencia es reveladora —lo que legitima, redime la ilusión (pecado) original—. Puede afirmarse que la historia del cine es una trayectoria en dirección a la realización más completa y acabada de este ilusionismo revelador específico (Ismail, 2005).

La ironía de tal revelación radica en el hecho de que ese mundo íntegro e intocable que se proyecta en la pantalla, construido a imagen de lo real, es un mundo de representación imaginario (Castoriadis, 2013). Y ante la pregunta ¿cómo queda la dimensión ontológica de la imagen cinematográfica? y ¿de qué manera puede Cuarón testimoniar el “ser de la realidad” si lo que pasa delante de la cámara es una mentira teatral? Tratándose de un director que ha trabajado en Hollywood puede argumentarse que ni este toma tan en serio como Cuarón la necesidad de mantener —más allá de las deducciones de la razón que no cree— una fe irracional en la verdad de la imagen, la cual vendría del fondo del psiquismo del espectador.

En el origen de todo estaría la dimensión ontológica del proceso fotográfico, su objetividad esencial y la consecuente credibilidad que rodea la imagen. Y es esta credibilidad la que da *el poder fundamental de la imagen cinematográfica en proyectar un valor de realidad sobre la representación, sobre la mentira o sobre lo que sea que pase delante de la cámara* (Ismail, 2005: 112-113).

En su diálogo-monólogo con los espectadores, Cuarón lanza un reclamo narcisista: “filmar la calle donde yo viví... Ahí está la esencia de las cosas” (Clariond y Nuncio, 2020).

El punto es que, en todo caso, la naturaleza de la imagen cinematográfica puede ser otra: puesto que se impone a nuestro espíritu como si pudiera coincidir rigurosamente con la realidad. El cine es por esencia irrefutable, como la naturaleza y la historia. Es un tema quizá más complicado, pero en los márgenes de un metacomentario se trata de elucidar precisamente las condiciones de la realización y plantear la crítica, lo cual no cuestiona, sino señala un hecho: para que ese ilusionismo sea eficiente, se requiere que los trucos aplicados a los hechos que transcurren delante de la cámara contribuyan con la objetividad esencial del registro cinematográfico, componiendo un mundo imaginario inserto en un espacio *a imagen de lo real*—como se presenta en *Roma*— con la citada secuencia de las dos amigas, Cleo y Adela, felices, corriendo por una calle, en realidad, construida para simular una avenida con todo su movimiento de personas y vehículos en 1971.

Cabe insistir que la “impresión de realidad” no es un proceso simple y lineal que se dirige de la fidelidad de la imagen hacia la fe del espectador, sino un proceso complejo en el que la disposición emocional del observador participa decisivamente en la producción del ilusionismo, actuando, por ello, sobre su credibilidad. Cuarón lo aclara en el documental cuando admite que se buscaba la objetividad en el movimiento paralelo a la distancia, permitiendo la acumulación de elementos de lo emocional. Y tal vez por ello Cuarón es mudo en lo relativo al montaje en la cinta, en primera instancia por considerarlo como “no realista”, porque imposibilitaría la captación de lo que sería una propiedad esencial de las cosas y de los hechos: su *duración concreta*, su evolución continua y que ninguna medida objetiva puede lograr.

Por lo anterior, Cuarón tiene cuidado por exponer el largo tiempo del trabajo de Cleo y Adela o el lapso del entrenamiento del “halcón” Fermín, en el que, por cierto, aprovecha para mostrar los dotes de estabilidad emocional de la protagonista; algo rebuscado, pero muy a tono con la intención de proyectar una cierta heroína indígena en su autenticidad. En el documental, Cuarón también reconoce que para filmar un plano de 6 minutos tuvo que realizar nada menos que 62 tomas más, pero exclama con orgullo que si bien fue un momento de atraso lo fue también de verdad; incluso, insiste en que era importante quitar los elementos de por medio para retratar lo intangible (Clariond y Nuncio, 2020).

### *Capturar lo ambiguo de la realidad en la mirada*

En todo caso, lo que muestra *Roma* es que habría que respetar la *ambigüedad inmanente de lo real*. En efecto, al no apearse al guion absoluto y por ello “desnudarse de referencias” se lograría algo más bello, incluso, verdadero. Las cosas están ahí, disponibles para nuestra percepción; estas tienen duración y su existencia devela misterios —como las tomas en el bosque o los diálogos cotidianos de los niños—. No obstante, es posible conversar sobre ellas, ya que nuestro sentido común basta para entendernos en cuanto al peso indiscutible de su aparición. Se advierte, por tanto, que todo es indeterminado en esencia —por ejemplo, la presencia de los “halcones”, a quienes ve como un grupo sobreexplotado de la sociedad utilizado por el gobierno para reprimir a los estudiantes—. De ahí que el sentido que advertimos solo adquiere su legitimidad en el ámbito de la experiencia individual, lo que indica un respeto máximo por el otro y por todo lo que nos rodea. Insisto en que, por ello, Cuarón recalca que no se juzga cuando se filma, sino que se busca entender las emociones, cuando se refiere a la escena del abandono de Sofía, que hace alusión a la marcha inadvertida de su padre. Antes de ser sancionable, el mundo sencillamente es.

Así es como *Roma*, en su realismo estético, se aparta de un discurso que reorganiza los datos inmediatos de lo real a fin de descifrarlos e ir más allá de la percepción. Más bien, la representación legítima de las cosas y de los hechos no es más que un volver a presentar de forma integral, trabajada, artificial y, por tanto, estética, además de respetuosa, evitando agregados, a fin de que cada cosa responda por sí misma y ocupe el lugar que establece su presencia en la realidad bruta. Esto equivale a nada de simbolismos, es decir, no se puede tomar una cosa por otra o utilizar un objeto como soporte para la representación de alguna idea abstracta.

La posición de Cuarón en *Roma* se presenta como el ejercicio de una mirada más que la expresión de un pensamiento. De hecho, lo expone cuando asevera que solo él conocía la historia, que estaba en su memoria. De ahí que se moviera adonde iba la cámara, dando prioridad al contexto y al personaje. Es decir, lo relevante es la manifestación de un estilo de cámara, de una nueva narración, la cual no se presenta como discurso construido ladrillo a ladrillo, sino como descubrimiento de una realidad virgen que la mirada va encontrando y descubriendo —como en la escena en el centro médico, ya inexistente en la actualidad, pero que su equipo de trabajo reconstruyó para ambientar ese pasado—. Esto supone que la visión de la cámara no

es una óptica abstracta del narrador omnisciente que habla en tercera persona, no se piensa en una cámara subjetiva, torpe y regular, sino en un *modo de ver* (Mirzoeff, 2016; Berger, 2015) al margen de cualquier azar, aunque sí mantiene los rasgos y la definición específicos de la mirada, su sostenerse temporalmente, su punto de fuga único en el espacio, es decir, la observación suprema, más allá de otras miradas, y por ello logra el hecho único de *su* mirada.

Subrayo que en *Roma* se muestra cierto respeto por la integridad fenomenológica de los hechos, ya sea al servicio de los intereses de una tesis ideológica, de una moral o al servicio de una acción dramática, el pretendido realismo subordina aquello que toma de la realidad a su necesidad trascendental. Se trata de la inmanencia, puesto que, partiendo únicamente de la apariencia de los seres y del mundo, sabe cómo deducir las ideas que revela en las imágenes. Significa poner entre paréntesis, según señaló en su momento Husserl (1989), no considerar, no disponer de, no presuponer. Pero sin perder de vista que el objeto de tal operación, es decir, aquello que es puesto de lado, es la ideología o, más radicalmente, la propia representación. Es un discurso que con base en ciertas convenciones dispone de un determinado lenguaje para decir el mundo.

Cuarón busca un cine que solo conozca la inmanencia, que capte lo que proviene de lo real. Esto implica una pasividad en la mirada, cuya neutralidad la torna capaz de recibir aquello que emana de los seres del mundo. Es una profundización radical en la apariencia, que sigue siendo la condición para la acumulación de datos sensibles, capaz de sostener la fe en el fenómeno que se autorrevela y desnuda su significado. Sin embargo, no examina el elemento que construye el punto de partida fundamental dentro de aquello que puede considerarse fenomenología: la conciencia —para Husserl— o el cuerpo —para Merleau-Ponty— que perciben. La cuestión es que en lugar de examinar la percepción como actividad y las condiciones e implicaciones presentes en esa actividad —lo que podría llevar hacia una auténtica fenomenología— presupone que es razonablemente conocida la naturaleza (por supuesto en el modelo de contemplación) y concentra sus esfuerzos en la expulsión de cualquier actividad extraña a ella.

Me detengo unas líneas más en este punto, ya que fue Merleau-Ponty quien consideró al filme como objeto de percepción que es capaz con sus propios medios de tornar explícitas ciertas estructuras que organizan nuestro intercambio con el mundo. La imagen cinematográfica presenta una figuración del comportamiento

de los hombres capaz de expresar la contingencia como condición humana: el estar-en-situación, inserto de condiciones determinadas (Merleau-Ponty, 2000). En efecto, para el filósofo francés, en el cine se vuelve manifiesta la unión entre psique y cuerpo, psique y mundo, además de la expresión de uno en el otro. El propósito es restituir evidente la falsedad de la dicotomía interior-exterior y mostrar que el sentido es adherente al comportamiento. Incluso dirá que un filme no es pensado sino percibido, aunque esa preminencia de la percepción resultaría contraria a las ideas de Cuarón respecto de la contemplación.

### *La causa ausente y lo no visible*

Para Slavoj Žižek, *Roma* se presenta como un homenaje a Cleo, una trabajadora del hogar de la colonia Roma en la Ciudad de México que se desempeña en la casa de una familia de clase media alta. La narración se sitúa en 1971, cuando hay un nuevo impulso estudiantil después de la represión de 1968, que también fue duramente refrenado, y mantiene una atmósfera de tensión social. Ciertamente, como lo había mostrado en *Y tu mamá también*, Cuarón mantiene distancia entre esa posición social y los problemas familiares, en especial del abandono de Antonio a su familia por una amante de menor edad que Sofía, su esposa, y también del abandono de Cleo por parte de un novio que la deja una vez que sabe que está embarazada, sin saberlo ni importarle. Destaco que esa focalización en los temas íntimos de la familia hacen que la opresiva presencia de los conflictos sociales se torne mucho más palpable, pero como un trasfondo difuso, aunque activo. En términos de Jameson, se trata de la historia como real, la cual no es posible representar directamente sino como el elusivo fondo que deja su huella en los acontecimientos representados (Žižek, 2019).

La pregunta de Žižek es incisiva: ¿de verdad *Roma* celebra simplemente la sencilla y genuina generosidad y dedicación desinteresada de Cleo hacia la familia? ¿En verdad, Cleo puede ser reducida a un objeto de amor en una familia de clase media alta, casi aceptada como parte de la familia, lo que tiene por consecuencia o se asocia con la facilitación de su explotación física y emocional? (Žižek, 2019).

Lo que puede llamarse la textura de la película contiene abundantes señales sutiles que muestran cómo la imagen de bondad de Cleo es una trampa en sí misma; el objeto de una crítica implícita que denuncia su dedicación como consecuencia de

su ceguera ideológica, tal vez atribuible a su condición como parte no consciente del proletariado informal. Esto se observa sobre todo en las evidentes disonancias en el trato hacia Cleo por parte de los integrantes de la familia, que inmediatamente después de profesarle su amor y hablar con ella de igual a igual, le ordenan abruptamente que lleve a cabo alguna tarea en el hogar, a cualquier hora del día y en toda circunstancia que lo requieran.

En efecto, si al inicio de la cinta chocan las jerarquías y maltratos de la patrona hacia quienes trabajan para ella, parecería que el amor consigue trascender las diferencias de clase. No obstante, nada ha cambiado en la condición de Cleo en lo relativo a las distancias que se nos hacían odiosas y ponían el dedo en la llaga de la asimetría: se mantienen las diferencias de poder y oportunidades, las eventuales injusticias de una relación laboral casi servil, con jornadas que parecieran durar hasta el instante previo de irse a dormir.

Este aspecto de la película —donde muchas veces el amor pareciera sobreponerse a las diferencias de clase— se desarrolla con la supuesta integración afectiva de Cleo como una amiga, compañera de juegos, hija o madre de los integrantes de la familia. El límite entre el trabajo y el cuidado amoroso es difuso en varios momentos, pero se torna nítido en cuanto hay una necesidad concreta. “¡Con un carajo. Limpia esas cacas del perro!” (Cuarón, 2018). Otro ejemplo lo encontramos en la escena donde toda la familia está mirando la televisión, riéndose a carcajadas, hasta que alguien necesita un té y, desde luego, es Cleo quien interrumpe su momento de ocio para servirlo. Ese borroso límite refleja un fenómeno que se estudia en economía feminista y se refiere a la relación entre las tareas de cuidado y amor, donde pareciera que por existir amor ya no hay del todo trabajo (Rodríguez, 2007).

En definitiva, la disparidad en los vínculos no se diluye por más que la empleada sea tratada con cariño. El hecho de que Cleo acompañe a la familia a los viajes de fin de año y vacaciones la muestran como si formara parte de ella, sin embargo, es Cleo quien —en momentos que parecieran ser de ocio— carga las maletas y se ocupa de los cuidados de los niños, aun estando embarazada. Esta contradicción social conlleva, sobre todo, dos lecturas: por un lado, que la historia del servicio doméstico en América Latina ha sido la historia de cómo las clases dominantes controlan a las clases populares. “Así, las clases altas latinoamericanas han contratado servicio doméstico con el fin de mantener su estatus social” (Jiménez, 2001: 78). Posteriormente, cuando las clases medias ascendieron, muchas familias de esa clase pudieron contratar servicio

doméstico por diferentes razones: mantener su estatus, sustituir al ama de casa por una trabajadora asalariada, entre otras. No obstante, la dominación de clase no se da únicamente en el plano material, sino además en el ideológico, a través de relaciones psicosociales desarrolladas en el medio familiar (Rollins, 1990).

Por otra parte, observamos cómo Cleo es más que una empleada, es la prolongación o el sustituto de la madre en el hogar, quien actúa en el reino cada vez menos prestigioso de las actividades femeninas: canciones que le canta en mixteco a la niña para dormir o al niño para despertar. A la vez, la empleadora, Sofía, contribuye aún sin darse cuenta a la perpetuación de la subordinación social del sexo femenino al contratar a una mujer para hacer su trabajo, resolviendo así el problema de la falta de interés en el trabajo doméstico y, si la patrona estuviera empleada, el problema de la doble carga de las mujeres sin poner en evidencia las nociones patriarcales. De ahí que muchas mujeres reaccionen ante el poder patriarcal pero manteniendo el matrimonio y la maternidad como la forma correcta de asumir la adultez y respetabilidad social, como Sofía.

Un último comentario en torno al trabajo de Cleo tiene que ver con que esos aspectos psicológicos del servicio doméstico y del trabajo a bajo precio podrían explicar la persistencia del sector. Como se aprecia en la película, la presencia de una trabajadora de hogar —supuestamente “inferior”— y la demostración de su inferioridad parecen justificar la explotación material practicada por el empleador, el refuerzo de su ego —en tanto que individuo—, así como de su identidad de clase y raza. De ahí que el servicio doméstico represente un sector donde se dan relaciones que reproducen el orden social establecido. “A un nivel socioeconómico, las clases más populares —por lo general pobres— realizan gran parte del trabajo de reproducción de las clases medias y altas, contribuyendo a la reproducción del sistema socioeconómico y político en su conjunto” (Jiménez, 2001: 76).

Según Zizek, el verdadero problema de Cleo surge con toda su brutalidad en el hospital, después de dar a luz a una niña muerta. Luego de varios intentos fallidos para resucitar a la bebé, el médico le entrega por unos momentos el cuerpo, antes de prepararlo y alejarse. Y aunque la crítica vio en esa escena el momento más dramático y traumático de la película no advirtieron su ambigüedad: como nos enteramos más tarde, lo que realmente la traumatiza es que no quiere tener a la niña, por lo que el cuerpo muerto que tiene en sus brazos es, de hecho, una buena noticia (Zizek, 2019).



### *Colonialidad del ver*

En una lectura aún más crítica y que atañe directamente a los estudios visuales desde América Latina observamos un caso típico de la *colonialidad del ver* o, mejor expresado aún, la colonialidad de la mirada. El concepto fue acuñado por dos destacados investigadores latinoamericanos, Joaquín Barriandos y Christian León, para referirse a la “maquinaria heterárquica de poder que se expresa a lo largo de todo el capitalismo. Consiste en una serie de superposiciones, derivaciones y recombinaciones heterárquicas, las cuales interconectan, en su discontinuidad, el siglo xv con el siglo xxi” (Barriandos, 2011: 35). Y ante el mito universalizante y pretendidamente transparente de la modernidad, la *colonialidad del ver* “nos permite reconocer el posicionamiento de la mirada y lo mirado en una doble situación que Grosfoguel reconoce a partir del cruce de la geopolítica del conocimiento y la corporpolítica del conocimiento” (León, 2012: 116).

A decir de Christian León, de cara a la *colonialidad del ver* observada por Barriandos en la primera modernidad con base en el canibalismo de Indias, se requiere una reconceptualización de las tecnologías neocoloniales del poder en la que considera “la época de la reproductibilidad técnica de la imagen” (León, 2012: 116) en alusión al importante texto de Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Más adelante expondremos la tesis principal de la posición de León al respecto, por ahora avanzaremos en las particularidades de la *colonialidad del ver*.

Se busca insistir en el intenso traslape de la visualidad con las jerarquías no únicamente geográficas, espirituales, étnicas, lingüísticas, sino además raciales, de clase, género y sexo. De ahí que, con base en el análisis del nexo entre los dispositivos visuales y la colonialidad del poder —argumentada ampliamente por Quijano, Maldonado y otros autores—, siempre negada por el pensamiento eurocentrista y el occidentalismo (Mignolo, 2000), podemos comprender las diferentes jerarquías generadas en lo que Christian llama *telecolonialidad visual*, como una forma de colonialización del imaginario y la memoria asociada a la específica operación de la imagen reproducida por vía mecánica.

El caso de Cuarón y Cleo muestran, en efecto, la mirada colonizadora del primero, porque a pesar de su “tributo” a la nana que alguna vez tuvo, y tal vez a las miles de trabajadoras domésticas en todo el mundo, no les otorga otro lugar y otra

condición más que seguir siendo eso, servidumbre que contribuye a la reproducción de la burguesía donde quiera que se establezca ese vínculo/lucha de clases, por su modo de aceptación del sometimiento.

Se trata de un dispositivo que funciona como plataforma heterogénea histórica-estructural de la visualidad transatlántica que implica una mirada panóptica colonial (Zavala, 1992), lo cual supone la deconstrucción de la “invención del Nuevo Mundo” con el propósito de replantearlo y rebasar en “la descolonización de las imágenes-archivo en relación a lo caníbal” (Barriendos, 2011: 35). Tal replanteamiento funciona como base de toda referencia a la geopolítica del conocimiento, así como de los diferentes regímenes de visualidad de la modernidad/colonialidad, e incluso de las retóricas visuales sobre el canibalismo de Indias, la función geoepestémica de las cartografías imperiales, las economías simbólicas transatlánticas surgidas en el siglo XVI y los diferentes regímenes heterárquicos de racialización epistémica de la alteridad; toda vez que, con base en estos fundamentos, se imbrican las matrices binarias de género, clase, sexo, raza, etc., a la vez que se reproducen las estructuras biopolíticas del patriarcalismo, del capitalismo, del desarrollismo, del multiculturalismo, de la interculturalidad y de la globalidad, como un todo complejo (Barriendos, 2013).

Ahora bien, desde mi perspectiva, el llamado canibalismo de Indias resulta efectivamente una imagen-archivo, en tanto que permite resaltar la potencialidad condensadora y a la vez catalizadora de determinadas imágenes, a fin de subrayar su función semiótica y permeabilidad como depositarias de otras imágenes y representaciones. Incluso, puede hablarse de múltiples representaciones asentadas unas sobre otras, con base en las que se configura una visible integridad hermenéutica y unidad icónica. En otras palabras, se trata de herramientas semiótico-sociales de articulación en la medida que funcionan como signos disparadores de múltiples imaginarios subyacentes o iconicidades complementarias. Su importancia para el análisis de culturas visuales globales estriba en que, por medio de su estudio, es posible acercarse a una construcción transdisciplinaria de una especie de arqueología decolonial de la colonialidad del ver (Gruzinski, 2019: 17-39).

A la par del debate sobre la existencia o no del alma indígena, lo que se impuso a partir de la Conquista fue lo que se llamó el *paradigma tutelar*, es decir, el derecho de los conquistadores a una intervención teológico-militar en el supuesto Nuevo Mundo, lo que implicó la guerra contra los indios con la justificación de su “natural” irreligiosidad, su cuestionable humanidad y su presunta predisposición al canibalismo.

Pero lo que había sido una especie de pedagogía para cambiar a los aborígenes se convirtió precisamente en una teología militar que resultaría perversamente manejada para ocultar el hambre por los metales y el posterior sistema de encomiendas, y, sobre todo, el surgimiento de dos artefactos salvajes o formas conceptuales del salvajismo —según Jáuregui— que recorrieron desde la modernidad temprana y cruzaron todo el pensamiento ilustrado: el salvaje amigo o aliado, integrado a la economía colonial transatlántica, y el salvaje enemigo, inhumano y caribe, quien se mantiene fuera del comercio. Es necesario remarcar aquí el hecho de que tal división no ha quedado del todo rebasada por la historia; esto es, siguen habiendo “indios amigos” y, por tanto, “buenos”, e “indios enemigos”, en consecuencia, malos, como los zapatistas de la actualidad en México.

Al final de la película, Sofía lleva a su familia de vacaciones a las playas de Tuxpan, Veracruz, llevándose a Cleo para ayudarla a lidiar con su pérdida, aunque igual la quieren para que les sirva a pesar de que acaba de vivir el doloroso parto de su hija muerta. En la cena, Sofía comunica a sus hijos que se ha separado de su padre y que han ido de viaje para que él pueda recoger sus pertenencias de la casa. Ya en la playa, los dos hijos medianos están a punto de ser arrastrados por las olas, pero Cleo, a pesar de no saber nadar, no duda en meterse al mar para salvarlos de ahogarse. Cuando Sofía y los niños expresan su amor por Cleo a causa de esa devoción desinteresada, ella se desmorona bajo la culpa y revela que no quería a su hija. Vuelven a casa y se encuentran con que ya no están las estanterías y varios dormitorios han sido reasignados. Cleo preparaba una colada, al tiempo que le dice a Adela que tiene mucho que contarle, y concluye con un avión en los cielos.

En seguida de que Cleo salva a los niños, todos ellos —Sofía, Cleo y los muchachos— se abrazan en la playa. Un momento de falsa solidaridad que, abiertamente, confirma que Cleo está presa en la trampa que la esclaviza. Al parecer, existe una intención de Cuarón, quien ofrece una sutil pista a nivel formal. Esto es, toda la escena del salvamento de los niños está grabada en una sola toma, con la cámara moviéndose transversalmente, siempre enfocando a Cleo. Al ver esta escena no se puede evitar sentir una extraña disonancia entre la forma y el contenido: mientras que el contenido es el patético gesto de Cleo, quien horas después de su traumático parto no duda en arriesgar su vida por los niños, la forma ignora por completo ese contexto dramático. No hay intercambio de planos entre Cleo entrando en el agua y los niños (ahogándose), ni tensión dramática entre el peligro en que se encuentran los chicos

y su esfuerzo por salvarlos, tampoco planos subjetivos que muestren lo que Cleo ve. Esta extraña inercia de la cámara, su rechazo a involucrarse en el drama, retrata claramente su liberación del patético papel de leal sirviente dispuesta a sacrificarse.

## IDEOLOGÍA, PASTICHE Y NOSTALGIA

### *Del realismo como ideología y el pastiche*

Inicio este apartado, igualmente importante, con una referencia más de Fredric Jameson que me permite establecer un vínculo entre el realismo y la ideología. “El realismo es un concepto híbrido en el que una proclamación epistemológica (en pro del conocimiento o la verdad) se disfraza de ideal estético con consecuencias fatales para ambas dimensiones inconmensurables”. Sin olvidar que “si es conocimiento o verdad lo que esperamos del realismo, pronto descubriremos que es ideología” (Jameson, 2018: 10).

Lo anterior se sustenta en el planteamiento de que lo importante es captar el realismo como un proceso histórico, en el cual lo negativo y lo positivo (del realismo) se encuentren unidos y cuya aparición y desarrollo constituyen a la vez su propia destrucción inevitable, su decadencia y disolución. La idea de Jameson que me interesa considerar es que cuanto más fuerte es el realismo más débil se vuelve. El ganador (Cuarón, en este caso) pierde, su éxito es su fracaso. Se trata de una paradoja y anomalía, pensada como contradicción o aporía. Pero, a fin de cuentas, es la promesa de pensar el camino más que una ausencia de camino, una parálisis antes que bloqueo (Véliz, 2013). En todo caso, puede captarse como unidad de confrontación y lucha. El mismo Jameson ha llevado a cabo una reflexión crucial para demostrar de qué manera la disolución del realismo coincide con el modernismo, remarcando que es necesario hurgar en los modernismos (Jameson, 2015, 2002a). Nos habla de los dos extremos cronológicos del realismo: su genealogía en la narración y el cuento, y su disolución en la representación literaria del afecto. Así a la vez ambos extremos, como imágenes del pensamiento, que nunca se repliegan una en otra, en una reconciliación e identidad última. Y es precisamente la propia fuerza y actitud de la escritura realista la que se basa en esta tensión, que debe seguir siendo una imposibilidad a riesgo de perderse por completo y disiparse, si en algún momento se resuelve en favor de

una de las partes en conflicto. Según Jameson, lo que llamamos *realismo* surgirá de la simbiosis de esta forma pura de contar con impulsos de elaboración escénica, descripción y, sobre todo, inversión afectiva, lo que le permite desarrollarse hacia un presente escénico que en realidad, pero en secreto, aborrece las otras temporalidades que constituyen la fuerza primaria del cuento o relato.

Como advertimos en *Roma*, la batalla final del realismo en su aporía se desarrolla en las microestructuras del lenguaje y en particular contra el predominio del punto de vista que pareciera mantener controlados los impulsos afectivos y asumir la capacidad organizativa de una conciencia central. Ya lo comenté en otro párrafo, pero aplica también en este: Cuarón lo señala sin medida alguna cuando afirma que no siguió el punto de vista de Cleo, ni de alguien más, sino el del universo, nada menos.

El concepto de *ideología* que aquí interesa, en tanto visión del mundo, implica un aparato de creencias que presentan consistencia y coherencia, que se diseminan socialmente y funcionan como basamento a la dominación de la clase hegemónica. Esas creencias, no obstante, rebasan lo psíquico, pues operan como normas de conducta que se imponen, dirigen o condicionan la actividad de los sujetos. En otras palabras, la ideología no se contiene o remite solamente a lo que la gente *piensa*, sino a lo que la gente *realiza*, por ello es que las personas no asumen tales convicciones únicamente por su coherencia lógica, sino porque le ofrecen un horizonte *práctico* de sentido (Castro-Gómez, 2015).

En la filosofía contemporánea, el concepto tiende a ser acotado y se asocia a una concepción del mundo o visión imaginaria del mundo. En el mundo político existen diversas ideologías en conflicto que abarcan una amplia gama de intereses en la lucha entre sujetos y entre clases sociales; sin embargo, puede afirmarse que es a la vez veraz y falaz, objetiva e imaginaria. Se presenta como apariencia objetiva. En buena medida es una cuestión cultural y nos lleva al problema mismo de la representación; un realismo que supone la correspondencia. La dimensión ideológica se encuentra implícita en la realidad, que la encubre como un rasgo propio de su estructura. Se trata de algo que es al mismo tiempo claramente imaginario y real en un sentido positivo, es decir, que tiene existencia y es real, cual imagen evidente y surgida para mantenerse así, ya que su misma irrealidad e imposibilidad de realizarse es lo real en ella.

La película es narrada con ambigüedades y contradicciones, que no son señaladas ni subrayadas, desde el punto de vista de la clase social privilegiada y, directa o indirectamente, vinculada al estrato favorecido de la sociedad mexicana, beneficiado

por el autócrata Partido Revolucionario Institucional (PRI) y la visión social europea colonizadora que lo anima. Esto es, habla desde los vencedores de la historia moderna de México, una narrativa que idealiza a la familia de clase alta como aquella fracción que acepta el destino “filantrópico/civilizador” de los blancos, propiciada por el deseo sostenido de justificar y a la vez legitimar los lazos de la dependencia y dominación del pueblo mestizo/indígena mexicano por el PRI.

De ahí que las representaciones culturales racistas y negativas de los mexicanos de clase baja —ya sean las empleadas domésticas, el chofer o los jóvenes desclasados,<sup>22</sup> cooptados por el sistema para operar en el aparato represivo contra los estudiantes del 68—, contrastadas con las representaciones positivas de la “bondad filantrópica” de sus empleadores, contribuyen a justificar los elevados costos sociales del emprendimiento capitalista del sistema político mexicano (Vital de Brito, 2019: 3)

En relación con la práctica o estética del pastiche, la idea de Jameson es que el pastiche posmoderno se produce al desaparecer o ignorar la historia. También se puede ponderar al pastiche como la principal resultante del desplome de la “ideología del estilo”, vale decir, la fuente nodal de creación e innovación artística en la modernidad. Tal fenómeno se asocia con la desaparición o descentramiento posmodernos del sujeto, que habrían provocado la ruina de aquella otra estética de la expresión que incentivaba la búsqueda de un estilo personal e identificable. “La desaparición del sujeto individual y su consecuencia formal de la creciente disipación del estilo personal engendran la práctica casi universal de lo que se puede llamar *pastiche*” (Jameson, 1995: 41).

Sin poder aportar nuevas vías para ensalzar el estilo, la mirada se vuelve sobre aquellas voces apiladas en el museo imaginario de la cultura global y aplica una especie de canibalización aleatoria de todos los estilos del pasado. Incluso el pastiche, en tanto estilo, puede ligarse al deseo humano de habitar en un mundo fantasmagórico pletórico de imágenes, en pseudoacontecimientos o en un espectáculo. Se advierte cómo su íntimo vínculo son las simulaciones, asociadas al hecho de que el pastiche ha nacido en el seno de una cultura marcada por las leyes del capitalismo tardío (Jameson, 1995a) que generaliza el valor de cambio en detrimento del valor de uso y

---

<sup>22</sup> Aunque ya no se encuentra en uso, alrededor de los años 70 se les denominaba como integrantes del lumpen-proletariado, es decir, individuos no pertenecientes formalmente al proletariado, preferentemente industrial, y que por lo mismo no actúan según esos valores, sino que aparecen como “mercenarios” dispuestos a reprimir cualquier protesta.

que, como afirmó Debord, la imagen se convierta en la forma final de cosificación de la mercancía (Debord, 2012).

En este metacomentario interesa mucho remarcar la relación que mantiene el pastiche posmoderno con la historia, por razones que iré señalando a lo largo de este apartado. Retomo las palabras de Terry Eagleton, quien afirma que el posmodernismo se distingue por hacer conciencia de que la historia no es más que un asunto de las *causas finales*, sostenido en la creencia de que el mundo se dirige hacia determinado objetivo, ya fijado, que le es inmanente y le otorga sentido a la dinámica de su proceso (Eagleton, 1997a). Esa concepción, de raíz judeocristiana, ya fue puesta en duda en la posmodernidad, lo que asestó un golpe contundente a uno de los grandes relatos de emancipación —el del progreso—, a la vez que controvertía el sentido mismo de la historia (Murcia, 2009).

Esa desaparición del sentido histórico —según Jameson y que yo comparto— es una consecuencia de la dominante cultural del posmodernismo que, con base en su orientación hacia la espectacularización, trastoca la visión de fondo de la historia en la fácil formalización o “distracción” posmoderna, según la concepción de Benjamin (2012a). Es decir, que la nueva dominante cultural redujo a la historia a una visión sin importancia del pasado, a una mirada que relativiza la realidad. Se trata de una trivialización de los metarrelatos cuestionados en pro de su estetización o conversión en mero espectáculo. Por ello, la posmodernidad solo registra sus propias variaciones y considera que los contenidos son también puras imágenes. Asimismo, esa *posición artística* pretende instalar las prácticas en una suerte de vidriera atemporal donde cohabitan rasgos estilísticos de distintas épocas. Esto hace sentido con la noción de que prevalece un tipo de causalidad entre los caracteres generales de la época posmoderna y sus productos artísticos o culturales.

Entonces, para retomar el argumento de la crítica, podemos afirmar que el término *sordera histórica* tiene influencia directa del renombrado pensador y artista ya citado Guy Debord. Recordamos la tesis que importa relacionar con el discurso de *Roma*, en cuanto a que en la sociedad del espectáculo el “tener” se degrada en “parecer”. Y ese “parecer” del espectáculo se vuelve alienante y fetichista debido a que, una vez objetivado y mercantilizado, e invertidos los términos sujeto-objeto tanto en su forma *concentrada* (que da prioridad a la ideología en torno al poder dictatorial) como en la forma *difusa* (relacionada con la americanización del mundo), acapara toda la comunicación, convierte a los individuos en predicados de la mercancía espectacular

y se torna enteramente unilateral y monotemático (Jappé, 2010: 6).

Debido a la incontenible innovación tecnológica, así como a la fusión entre la economía y el Estado, el espectáculo consolida el secreto generalizado, la falsedad sin discusión y —lo que para este ensayo es prioritario— la inmersión en un perpetuo presente. Sin duda es lo que pretende Cuarón al “revivir” su pasado personal y su niñez. Revivir algo de los acontecimientos que lo impactaron, pero, sobre todo, las vivencias con su nana, como para no dejar de recordar y buscar reconocimiento a su nobleza y entrega amorosa. Por tanto, “el resultado no puede ser otro que la conversión de la realidad en imagen, la paralización esclerotizada de nuestra vida entendida ya como auténtica *Weltanschauung*” (Murcia, 2009: 228).

Ciertamente la tesis es radical, puesto que no concibe al espectáculo en términos de un suplemento anodino, sino que, como una abstracción, lo entiende como aquello que se apropia de toda la actividad social para su beneficio, con un alcance que abarca en su interior las otras alienaciones (Jappé, 2010: 12). El resultado es que con su enorme difusión la realidad es sustituida por su imagen y, al final, la imagen termina convirtiéndose en real. Y agregó, ¿no es esto lo que intenta ávidamente Cuarón cuando no se detiene ante ningún obstáculo para tratar de representar su realidad pasada como la verdad, es decir, la realidad? Y así llegamos al punto crítico: para Debord (1992), la principal intención de la dominación espectacular es por lo demás ocultar el conocimiento histórico.

### *La historia ausente, nostalgia y mito*

Ese desconocimiento histórico del que hablamos anteriormente, por supuesto, ha de traer consecuencias para la comprensión actual del concepto de *historia*. Esto es, si tradicionalmente era entendida como la *medida* de lo novedoso, para Debord, lo que sucede hoy es que el espectáculo —que sobrevive precisamente por la venta interminable de novedades— hace desaparecer lo histórico porque requiere eliminar el medio de calibrarlo. Por ello, únicamente si relativiza los criterios, el espectáculo puede asegurar una venta continuada de pseudoacontecimientos basada en la perseverancia de una instantaneidad que se sigue de otra y es el rasgo principal del llamado *tiempo espectacular* (Debord, 2012).

Se desprende, entonces, que los criterios históricos, aquella medida que la historia aportaba en el pasado, son ahora sustituidos por una nueva ley regida por el secreto y



con base en la cual vivimos en una suerte de eternidad ruidosa en la que resplandece sin interrupción lo insignificante. Por ello, la vida individual se encuentra desvalida de historia, ya que los pseudoacontecimientos que difunde el espectáculo no se corresponden con los que han sido vividos por los espectadores. Por inversión, al ser separado del tiempo espectacular, aquello que sí ha sido vivido deja de tener lenguaje en el cual consignarse y permanece incomprendido y olvidado. En una palabra, el espectáculo separa al individuo de su propia temporalidad y lo hace atravesar un *presente ajeno*, una alienación controlada que petrifica las posibilidades y los riesgos de la alienación *viva* en el tiempo (Debord, 2012).

¿Qué interesa aquí de la historia ausente de México entre 1970 y 1971 y que *Roma* convierte parcialmente en imágenes? Principalmente son cuatro acontecimientos que incidieron significativamente en la historia del país. El primero fue la migración campo-ciudad que durante los años 60 se incrementó en promedio con 600 mil nuevos pobladores —tratándose de campesinos o familiares, como era el caso de Cleo—, que sobre todo se asentaron en municipios del Estado de México, adyacentes a la Ciudad de México, como Nezahualcóyotl. El segundo fue la condición de las clases medias, principalmente las que habían tenido acceso a la educación pública, convirtiéndose en profesionistas con posibilidades de ascenso social, justamente por el ejercicio de sus capacidades.

En tercer lugar, el hecho de que las y los campesinos que migraron hacia la zona conurbada de la Ciudad de México se enfrentaron a ciertas contradicciones de clase con la burguesía, tanto rural como urbana, las cuales se expresaron con sectores desclasados, como los llamados *lumpenproletarios*, que en el filme es la condición social de Fermín, quien aparenta querer a Cleo, pero la abandona una vez que ella le dice que está embarazada.

Y en cuarto lugar la represión del 10 de junio de 1971, que igualmente queda petrificada como una imagen que genera temor y desconcierto pero que aliena al espectador toda vez que no se presenta con más apego a los hechos, puesto que presenta a los “halcones” quizá como un sector más explotado (además de que provenían del Departamento de Limpia del entonces Distrito Federal) pero del que no aparecen imágenes claras, como de los tanques de guerra ni de la policía que intervino con mucha saña y sin miramientos. Se orquestó todo un operativo para reprimir lo que surgía como un reavivamiento del movimiento estudiantil, aunque es justo reconocer que sí se exponen escenas de asesinatos y barbarie policíaca. Incluso en este tema, Cuarón desvía el comentario al señalar que esto fue causa de que aparecieran acciones

terroristas, pero, de nuevo, poniéndolo como un conflicto entre dos bandos: los extremistas y el gobierno, con lo cual se oculta la grave situación de millones de mexicanas y mexicanos sumidos en la miseria por el régimen y el Estado capitalista.

Unas últimas palabras en torno a la historia como causa ausente, dejada de lado en la cinta que nos ocupa. A diferencia del proletariado formal, el campesinado (al que pertenecía Cleo antes de convertirse en trabajadora doméstica) constituye una clase social sometida a relaciones de explotación múltiples y complejas, en las cuales se combinan la extracción del excedente a través del intercambio desigual en el mercado y la obtención de plusvalía por medio del trabajo asalariado a tiempo parcial. Pero, además, esos dos mecanismos de explotación se compenetran, ya que a través del empleo asalariado estacional el empleador se apropia indirectamente de la productividad del trabajo desarrollado en las labores de subsistencia. Por otra parte, considerando el carácter complejo y diversificado de las relaciones de producción que define al campesinado, el hecho de que este sector constituya globalmente una clase social no significa que cada uno de sus miembros tenga que estar inserto en la totalidad de las relaciones que definen una relación salarial, mientras que la condición campesina puede presentar diversas variantes, como pequeño productor íntegramente mercantil, asalariado a tiempo parcial con economía de autoconsumo, productor parcialmente mercantil y parcialmente autoconsuntivo, asalariado a tiempo parcial con pequeña economía mercantil, entre otras. Y esa diversidad de relaciones de explotación y su frecuente combinación supone, además, que los puntos de confrontación entre el campesinado y el capitalismo sean múltiples y abigarrados. La contradicción económica básica entre el proletariado y la burguesía se expresa en la relación laboral y se origina en la propiedad de los medios de producción.

La contradicción entre el campesinado y el capital se expresa de diversas maneras: en las relaciones asimétricas establecidas en el mercado (lo que al menos incluye, la circulación de insumos, productos y dinero a crédito), en las relaciones laborales de los jornaleros a tiempo parcial, en la competencia por el acceso a la tierra, el agua y otros medios de producción, etc. Finalmente, si en la economía las relaciones entre campesinos y capital son múltiples y complejas, en lo político y en lo social los modos de existencia campesina y las expresiones de la lucha de clases rurales son aún más variadas. Con frecuencia, la diversidad en el seno de los trabajadores rurales deriva en confrontaciones y conflictos al interior del propio campesinado (Bartra, 1986: 9-10).

En *Roma* lo anterior se expresa no solo con la condición de Cleo y Adela, sino con los trabajadores de la hacienda del hermano de la señora Sofía, explotados por los dueños ricos y parientes cercanos a la familia. Y, aunque Cuarón muestra un atisbo de “crítica” hacia su condición, las escenas del bosque en llamas donde unos y otros se unen en férrea lucha contra el incendio apenas consiguen dar cuenta de una acción de beneficio común y, por ello, borra momentáneamente las contradicciones de clase, ausentes en estricto sentido.

Sin pretender que el término *pastiche* corresponda totalmente con la cinta que estoy comentando críticamente, sí destaco el hecho de que como parodia vacía o estatua ciega del realismo termina representando un signo de la falta de innovación estética tardocapitalista, fruto de una sociedad alentada por el dominio de la cultura mediática. La cultura de masas, que actuaría como impulsora del *pastiche*, se presenta así como algo incompatible con la creatividad. En todo caso, el posmodernismo aparece como ese “algo más de lo ya dicho”, incluyendo a los estándares críticos, políticos y estéticos del modernismo (Calinescu, 2003: 269).

En estrecha relación con el *pastiche* encontramos la idea de la nostalgia, o más específicamente de las películas nostálgicas, caracterizadas por el hecho de que están ambientadas en épocas pasadas y buscan recordar un ayer percibido como irremediablemente perdido, evocando estética y estilísticamente la historia con la pretensión de recuperarla de una forma exclusivamente connotativa. En todo caso, se trata de un cine *nostálgico* y no *histórico*, puesto que la antigüedad que rezuma solo está insinuada, como en las escenas de las avenidas, con sus luces y movimiento o las ya mencionadas del 10 de junio de 1971. A distancia del género histórico, la película nostálgica se limita a dar un guiño de complicidad hacia el pasado para transmitir la idea de que ha terminado para siempre (el movimiento estudiantil, en este caso) y que de él solo nos queda el recuerdo estereotipado por el imaginario colectivo de su carácter estético, lo cual significa de lo meramente superficial (insignificante), es decir, de lo único para lo que está capacitada la práctica historiográfica posmoderna y su producto, el *pastiche*.

En una palabra, la película nostálgica representa el ejemplo más excelso de esa sordera histórica posmoderna que, sin capacidad de profundizar en los acontecimientos del pasado, se contenta con recordarlos a través de la simple connotación. En *Roma*, de nuevo es Cuarón quien lo confirma al declarar que en todos sus guiones él, personalmente, investiga para sus películas. Al parecer, no fue tan importante

la investigación o decidió hacer solo algunos guiños que pudieran pasar como políticamente correctos. Esa práctica histórica posmoderna en tanto “sorda” no pasa de ser un visionado del pasado estrictamente estético que nos convoca a vivir en un presente perpetuo sin fondo, jerarquía ni antigüedad.

Siguiendo a Barthes, en la representación de Cleo por parte de Cuarón encuentro un abuso ideológico, ya que crea un verdadero mito<sup>23</sup> con ella, puesto que se encuentra oculto en lo que socialmente intenta que percibamos como evidente-por-sí-mismo, confundiendo naturaleza e historia en ese relato. Sin embargo, “el mito no oculta nada y no pregona nada: deforma. El mito no es ni una mentira ni una confesión: es una inflexión” (Barthes, 2010: 222). Tenemos, entonces, el mito de Cleo entendido como un *habla* socialmente compartida que da cuenta de las falsas evidencias (el amor incondicional a los niños y a la familia) y que se nos ofrece a través del cine. Siguiendo a Barthes, diremos que ciertos elementos del personaje de Cleo —como cantar canciones para arrullar a la niña, entonadas en mixteco, o bien las caricias con las que despierta a los niños— se convierten en signos que aseguran al espectador la certidumbre y el reconocimiento de que nos encontramos ante una persona especial.

Ese rasgo casi maternal connota historia, posiblemente de los antepasados mexicanos, con esa veneración a la madre y ni qué decir a la Virgen de Guadalupe. Sin embargo, denota sordera histórica puesto que nada sabemos, en estricto sentido, de la cultura de Cleo que la impulse a ser tan amorosa. Y sucede así porque la dudosa consistencia de este tipo de signos termina haciendo que invistan más un cierto conocimiento de lo real que lo real mismo. Y si aceptamos que el mito es aquello recibido de lo dicho y por tanto disparador de sí mismo, autogenerador de su verdad a partir de un texto, un discurso y un contexto irrepetibles, irreproducibles, resulta que hablamos de una verdad propia que lo desliga de los acontecimientos reales descritos por la denominada historia formal o historiografía, la cual corre por cuenta del historiador, de la institución encargada de vehiculizar el fantasma de una verdad incuestionable (Bragdon, 2015).

Incluso, se puede afirmar que los mitos representan el legítimo producto de un tiempo y espacio surgidos de la memoria presente, de un vórtice que eclosiona para después integrarse en otro sistema o en una nueva estructura, en espera de volver

---

<sup>23</sup> No en la concepción de que los mitos son verdades revestidas de fábulas, sino en el sentido de que un personaje se eleva a la condición de una leyenda o un símbolo relevante socialmente, pero que, en realidad, carece de soporte y fundamento.

a producirse mediante una versión, per-versión o con-versión de aquel que les dio origen. De cobrar sentido mediante una producción mítica original o expuestos a debilitarse o extinguirse. En este caso, la pretensión del discurso cinematográfico del “naturalismo/realismo” de *Roma* es mantener el mito de la mujer indígena explotada y maltratada, pero abnegada y amorosa; tal vez por sus raíces histórico-culturales de las que emana tanto afecto. No obstante, es menester considerar que el mito no es un núcleo clausurado de significados, es texto cifrado, manantial de sentidos en fuga, danza de significantes, dispositivo de saber que gesta magmas<sup>24</sup> de enigmas por leer (Bragdon, 2016).

#### REFERENCIAS

- Arrivé, Michel (2007). *El símbolo en lingüística, en lingüística y psicoanálisis*. México: Siglo XXI / Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- Assandri, José (2007). *Entre Bataille y Lacan. Ensayo sobre el ojo, golosina canibal*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata.
- Bachelard, Gaston (2007). *La formación del espíritu científico (1947)*. México: Siglo XXI.
- Bal, Mieke (2016). *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*. Madrid: Cátedra.
- Balázs, Béla (2013). *El hombre visible o la cultura del cine*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata.
- Bartra, Armando (1986). “Campesinado. Base económica y carácter de clase”, en *Cuadernos de Antropología Social*, núm. 3. Disponible en: <https://doi.org/10.34096/cas.3.4847>
- Barriandos, Joaquín (2010). “La colonialidad del ver. Visualidad, capitalismo y racismo epistemológico”, en *Desenganche, visualidades y sonoridades*. Quito: La Tronkal.
- Barriandos, Joaquín (2011). “La colonialidad del ver. Hacia un nuevo diálogo visual interepistémico”, en *Nómadas*, núm. 35, octubre. Universidad Central de Colombia, pp. 13-29.
- Barriandos, Joaquín (2013). *La idea del arte latinoamericano. Estudios globales del arte, geografías subalternas, regionalismos críticos* (memoria de tesis doctoral). Barcelona: Universidad de Barcelona.
- Barthes, Roland (1990). *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.
- Barthes, Roland (2006). *Crítica y verdad*. México: Siglo XXI.
- Barthes, Roland (2010). *Mitologías*. México: Siglo XXI.

---

<sup>24</sup> En el sentido dado por Castoriadis.

- Belting, Hans (2005). “Imagen, médium, cuerpo: un nuevo acercamiento a la iconología”, en *CIC Cuadernos de Información y Comunicación*, vol. 20. Universidad Complutense de Madrid, pp. 153-170.
- Benjamin, Walter (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Ítaca.
- Benjamin, Walter (2007). “*Trauerspiel* y tragedia”, en *Obras completas*, libro II, vol. 1. Madrid: Abada Editores.
- Benjamin, Walter (2012). *El origen del Trauerspiel alemán*. Madrid: Abada Editores.
- Benjamin, Walter (2012a). “Tesis de filosofía de la historia”, en *Ensayos escogidos*. México: Ediciones Coyoacán.
- Berger, John (2015). *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gilli.
- Boxaca, Lucas y Luciano Lutereau (2015). *Impurezas del deseo. Acto y formación del analista*. Buenos Aires: Letra Viva.
- Bloch, Ernst (2004). *El principio de la esperanza*. Madrid: Trotta.
- Boehm, Gottfried (2014). “Decir y mostrar: elementos para una crítica de la imagen, en Los estatutos de la imagen. Creación-Manifestación-Percepción”. xxxv Coloquio Internacional de Historia del Arte. México: Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 19-40.
- Bragdon, Paloma (2015). *El mito como operador simbólico*. Vol. I. Con-jugar la estructura (mito y complejidad humana). México: Fontamara.
- Bragdon, Paloma (2016). *El mito como operador simbólico*. Vol. II. El origen del vínculo social (mito y complejidad humana). México: Fontamara.
- Calinescu, Matei (2003). *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo*. Madrid: Tecnos / Alianza.
- Castoriadis, Cornelius (2013). *La institución imaginaria de la sociedad*. México: Tusquets.
- Castro-Gómez, Santiago (2015). “¡Es la ideología, estúpido!” en *Revoluciones sin sujeto. Slavoj Žižek y la crítica del historicismo posmoderno*. México: Akal, pp. 75-150.
- Clariond, Andrés y Gabriel Nuncio (directores) (2020). *Camino a Roma* [documental original de Netflix]. México: Netflix / De Bengala y Cinematográfica CR.
- Comay, Rebecca (2010). “Enmarcando la redención: aura, origen, tecnología en Benjamin y Heidegger”, en Alejandra Uslenghi (compiladora), *Walter Benjamin: culturas de la imagen*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, pp. 141-177.
- Cuarón, Alfonso (director) (2018). *Roma* [película]. México: Participant Media / Esperanto Filmoj.

- Chiavarino, Martín (2018). *La estética geopolítica. Una alegoría cinematográfica*. <https://twitter.com/intent/tweet?>. Consultado 10/12/2019.
- Debord, Guy (1992). *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*. París: Gallimard.
- Debord, Guy (2012). *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-textos.
- Debray, Régis (2010). *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. Madrid: Paidós.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari (2009). *Rizoma*. México: Fontamara.
- De los Ríos, Valeria (2006). “La anamorfosis en la obra de Severo Sarduy”, en *Alpha*, núm. 23 de diciembre, pp. 247-258.
- De Peretti, Cristina (1989). *Jacques Derrida: texto y deconstrucción*. Barcelona: Anthropos.
- Derrida, Jacques (2001). *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía. La retirada de la metáfora*. Barcelona: Paidós.
- Didi-Huberman, Georges (2014). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.
- Dittus, Rubén (2013). “El realismo estético del cine documental en la tesis de Pier Paolo Pasolini”, *AISTHESIS*, núm. 53. Instituto de Estética de la Pontificia Universidad Católica de Chile, pp. 141-157.
- Eagleton, Terry (1997). *Ideología. Una introducción*. Barcelona: Paidós.
- Eagleton, Terry (1997a). *Las ilusiones del posmodernismo*. Barcelona: Paidós.
- Eagleton, Terry (2006). *La estética como ideología*. Madrid: Trotta.
- Eagleton, Terry (2016). *¿Cómo leer literatura?* Buenos Aires: Ariel.
- Fenves, Peter (2010). “¿Existe una respuesta a la estetización de la política?”, en Alejandra Uslenghi (comp.). *Walter Benjamin: culturas de la imagen*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, pp. 75-97.
- Fernández, Juan Carlos (2002). “Fredric Jameson y el inconsciente político de la posmodernidad”. *Comunicación: Revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales*, núm. 1, Universidad de Rioja, pp. 247-264.
- Flusser, Vilém (1990). *Hacia una filosofía de la fotografía*. México: Trillas.
- Françalanci, Ernesto (2010). *Estética de los objetos*. Madrid: Machado Grupo de Distribución.
- Freud, Sigmund (1976). *La interpretación de los sueños* (primera parte), tomo IV. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Freud, Sigmund (1976a). *La interpretación de los sueños* (segunda parte), tomo V. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Gruner, Eduardo (2020). *Jamrsonismo, o la lógica contracultural del marxismo tardío*.
- Gruzinski, Serge (2019). *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a Blade Runner (1492-2019)*. México: Fondo de Cultura Económica.

- Hernández, Fernando (2005). ¿De qué hablamos cuando hablamos de cultura visual?, en *Educação e Realidade*, núm. 30 (2), julio-diciembre, pp. 9-34.
- Hetzenauer, Bernhard (2016). *Lo interior afuera. Béla Tarr, Jacques Lacan y la Mirada*. México: Dirección General de Actividades Cinematográficas de la Universidad Nacional Autónoma de México / Cineteca Nacional de México.
- Husserl, Edmund (1989). *Fenomenología de la conciencia del tiempo inmanente*. Buenos Aires: Nova.
- Ismail, Xavier (2005). *El discurso cinematográfico. La opacidad y la transparencia*. Buenos Aires: Manantial.
- Jameson, Fredric (1989). “Sobre la interpretación. La literatura como acto socialmente simbólico”, en *Documentos de cultura, documentos de barbarie. La narrativa como acto socialmente simbólico*. Madrid: Fuenlabrada, pp. 15-82.
- Jameson, Fredric (1995). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós.
- Jameson, Fredric (1995a). “Sobre el realismo mágico soviético”, en *La estética geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial*. Barcelona: Paidós, pp. 113-140.
- Jameson, Fredric (2002). *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983-1998*. Buenos Aires: Manantial.
- Jameson, Fredric (2002a). *Una modernidad singular*. Buenos Aires: Gedisa.
- Jameson, Fredric (2014). “Metacomentario (1971)”, en *Las ideologías de la teoría*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, pp. 19-36.
- Jameson, Fredric (2015). *Las variaciones de Hegel. Sobre la fenomenología del espíritu*. Madrid: Akal.
- Jameson, Fredric (2018). *Las antinomias del realismo*. Madrid: Akal.
- Jameson, Fredric (2018a). *Estética Geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial*. Buenos Aires: El Cuenco de plata.
- Jameson, Fredric (2018b). “Sobre el realismo mágico soviético”, en *La estética geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial*. Barcelona: Paidós, pp. 113-140.
- Jappé, Anselm (2010). *Espectáculo: fase suprema de la abstracción*. Buenos Aires: Mariposas del Caos.
- Jiménez, Gema (2001). “Servicio doméstico y desigualdad”. *GénEros*, vol. 8, núm. 24, México, pp. 72-80.
- Konersman, Ralf (1996). *Magritte. La reproducción prohibida. Sobre la visibilidad del pensamiento*. Buenos Aires: Siglo XXI.



- Kevin, Malcolm (2016). “Exploraciones del inconsciente político/ideológico: Fredric Jameson y Pedro Rodríguez”. *Pensar desde abajo*, núm. 5, pp. 193-224.
- Kracauer, Siegfried (1997). *Theory of Filme. The Redemption of physical Reality*. Nueva York: Princeton University Press.
- Lacan, Jacques (1995). *El Seminario. Libro 3. Las Psicosis (1956-1957)*. Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, Jacques (1995a). *El Seminario. Libro 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis (1964)*. Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, Jacques (2014). *El Seminario. Libro 6. El deseo y su interpretación (1958-1959)*. Buenos Aires: Paidós.
- León, Christian (2012). “Imagen, medios y telecolonialidad: hacia una crítica decolonial de los estudios visuales”. *AISTHESIS*, núm. 51, Instituto de Estética de la Pontificia Universidad Católica de Chile, pp. 109-123.
- Lombardi, Gabriel (2015). *El sujeto del deseo. De la resistencia a la transferencia*. Buenos Aires: Letra Viva.
- López Mills, Tedi (2006). *La noche en blanco de Mallarmé*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Magalhães, Vítor (2008). *Poéticas de la interrupción. La dialéctica entre movimiento e inmovilidad en la imagen contemporánea*. Madrid: Trama editorial.
- Mandel, Ernst (1979). *El capitalismo tardío*. México: Era.
- Mannoni, Octave (1990). *Relectura de Mallarmé, en La otra escena. Claves de lo imaginario*. Buenos Aires: Amorrortu, pp. 181-196.
- Merleau-Ponty, Maurice (1979). *La fenomenología y las ciencias del hombre*. Buenos Aires: Nova.
- Merleau-Ponty, Maurice (2000). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Península.
- Mertins, Detlef (2010). “Walter Benjamin y el inconsciente tectónico”, en Alejandra Uslenghi (compiladora), *Walter Benjamin. Culturas de la imagen*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, pp. 179-206.
- Mignolo, Walter (2000). “Postoccidentalismo: el argumento desde América Latina”, *Teorías sin disciplina (Latinoamericanismo, postcolonialidad y globalización a debate)*. México: Porrúa.
- Mirzoeff, Nicholas (2016). *Cómo ver el mundo. Una nueva introducción a la cultura visual*. México: Paidós.
- Mitchell, W. J. T. (2003). “Mostrando el ver: una crítica de la cultura visual”, en *Estudios Visuales*, núm. 1, noviembre, Asociación Acción Paralela, pp. 17-40.

- Mitchell, W. J. T. (1995). *Interdisciplinarity and Visual Culture. Art Bulletin*, vol. LXXVII, núm. 4, diciembre, Colleague Arte Association, pp. 541-544.
- Murcia, Inmaculada (2009). “La estética del pastiche posmoderno. Una lectura crítica de la teoría de Fredric Jameson”. *Contrastes. Revista Internacional de Filosofía*, vol. XV, Universidad de Málaga, pp. 223-241.
- Pasolini, Pier Paolo (1983). *Escritos corsarios*. Barcelona: Planeta.
- Pezzella, Mario (2004). “El gesto y el montaje”, en *Estética del cine*. Madrid: Gráficas Rógar, pp. 105-141.
- Pommier, Gérard (2005). *Qué es lo “real”*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Rodríguez, Corina (2007). “Economía del cuidado, equidad de género y nuevo orden internacional”, en Alicia Girón y Eugenia Correa (2007). *Del sur hacia el norte: economía política del orden económico internacional emergente*. Buenos Aires: Clacso, pp. 229-240.
- Rodríguez, Romina (2014). “El proceso de alegorización de Walter Benjamin: límites y potencialidades”. *Eikasía: revista de filosofía*, núm. 56, mayo, pp. 53-73.
- Rollins, Judith (1990). *Between Women, Domesticity and Their Employers*. Philadelphia: Temple University Press.
- Todorov, Tzvetan (1981). *Simbolismo e interpretación*. Venezuela: Monte Ávila Editores, A.C.
- Vargas Llosa, Mario (2013). *La civilización del espectáculo*. México: Punto de Lectura.
- Vedda, Miguel (2014). “La gran grieta del mundo. Siegfried Kracauer, Walter Benjamin y los debates sobre la figura del intelectual”. *Pandaemonium*, vol. 17, núm. 2, junio, pp. 182-204.
- Véliz, Claudio (2013). “De relámpagos y fantasmas. Crítica y deconstrucción en Benjamin y Derrida”, en Ana Paula Penchaszadeh y Emmanuel Biset (compiladores) (2013). *Derrida político*. Buenos Aires: Colihue, pp. 261-274.
- Vital de Brito, Jorge (2019). “Cine e ideología en la película Roma”. *Rebelión*. Disponible en: <https://rebellion.org/cine-e-ideologia-en-la-pelicula-roma/>
- Zavala, Iris M. (coord.) (1992). “El nominalismo imperial y sus monstruos en el Nuevo Mundo”. *Discursos sobre la “invención” de América*. Ámsterdam / Atlanta: Rodopi.
- Zizek, Slavoj (2019). “Roma is Being Celebrated for All the Wrong Reasons”. *The Spectator*, 13 de enero, Disponible en: <https://www.spectator.co.uk/article/roma-is-being-celebrated-for-all-the-wrong-reasons-writes-slavoj-i-ek>
- Zizek, Slavoj (2000). *Mirando al sesgo*. Buenos Aires: Paidós.
- Zizek, Slavoj (2007). *El sublime objeto de la ideología*. México: Siglo XXI.
- Zizek, Slavoj (2013). *El acoso de las fantasías*. México: Siglo XXI.

# LA IMPORTANCIA DE FREDRIC JAMESON Y LAS ETAPAS DE LA MIRADA PARA LOS ESTUDIOS VISUALES EN AMÉRICA LATINA

*José María Aranda Sánchez*

## INTRODUCCIÓN

Después de que teóricos influyentes como Hal Foster (1996), Mieke Bal (2004) y Anna Maria Guasch (2003) postularan a la visualidad como objeto de estudio de los estudios visuales, hubo de ser W. J. T. Mitchell quien puso en duda su pertinencia al considerar que no podría ser más que un tema capcioso, con en el cual sería imposible una delimitación sistemática (Mitchell, 2003). Por ello, si los estudios visuales (Brea, 2005) no han de constituirse en un “suplemento peligroso”,<sup>1</sup> para la historia del arte y la estética es importante no incurrir en romanticismo alguno ni subestimar ese riesgo. Entonces se impone una aclaración: hay que distinguir entre el estudio visual y la cultura visual. Los estudios visuales son el campo de estudio, mientras que la cultura visual es su objeto de estudio (Depes, 2017; Hernández, 2005; Dikovitskaya, 2006).

Mitchell considera que la cultura visual es un objeto de estudio menos neutral que los estudios visuales, además de aceptar la hipótesis —a examinar— de que la visión es una construcción cultural, aprendida y cultivada, que cuenta con una historia, relacionada con la historia de las artes, las tecnologías, los *media* y las prácticas sociales de representación y recepción, así como está entrecruzada con las sociedades actuales, según éticas y políticas, incluso estéticas y epistemológicas del ver y el ser visto. Hasta antes del surgimiento de los estudios visuales, la teoría de la experiencia visual era tema de la estética, y la historia de las imágenes y las formas visuales lo era de la historia del arte. Entonces, ¿los estudios visuales serán innecesarios? Y una pregunta medular, ¿qué síntoma presentan los estudios visuales? ¿Por qué están puestos en duda?

Mitchell no duda en responder que lo perteneciente a los estudios visuales no es la historia del arte ni la estética, ni su método para analizarlos. En lugar de ello —y sin

---

<sup>1</sup> En referencia al concepto que planteó Derrida sobre la escritura en relación con la fonología y que Mitchell aplica para los estudios visuales y sus posibles nexos con la estética y la historia del arte.

dejar de reconocer que existe un excedente inefable en la imagen— afirma que dentro de lo efectivamente perteneciente a los estudios visuales están:

la imagen técnica y científica, la televisión y los medios digitales, investigaciones filosóficas sobre el fenómeno de la visión, los estudios semióticos de la imagen y los signos visuales, la investigación psicoanalítica de la conducción escópica, los estudios cognitivos, fisiológicos y fenomenológicos de la representación y la recepción, la antropología visual, la óptica física y la visión animal (Mitchell, 2003: 20-21).

Esta perspectiva —aunque pueda ser bien intencionada— no le hace favor alguno a los estudios visuales en la medida que no les reconoce capacidad o diversidad de enfoque para analizar el arte o la estética. Desde luego que los campos que incluye son importantes en sí mismos, pero al marginarlos —quizás en aras de que no resulten ese “suplemento peligroso” comentado líneas arriba— no solo los deja atados de manos para abordar las creaciones artísticas y sus prácticas, sino que cancela la posibilidad de referenciar las resignificaciones semióticas y simbólicas de esos productos. Y pretende así que el arte es un campo autónomo, únicamente tratable por la historia del arte, además de que condena a los estudios visuales a centrarse en los medios técnicos, el psicoanálisis y la antropología visual, que de suyo ya es una de las áreas en que se ha trabajado la imagen en América Latina.

Para Mitchell, la concepción dialéctica de la cultura visual no está completa en la definición de su objeto de estudio como resultado de la construcción social del campo visual, sino que debería hacer énfasis en la exploración del reverso quiasmático<sup>2</sup> de esta proposición. Esto es, la construcción visual del campo social. Y dando un paso más en su tesis dialéctica, se pregunta si no se requiere una disciplina o al menos un objeto de estudio —la cultura visual— para ofrecer una opción crítica a los regímenes escópicos<sup>3</sup> (Jay, 2003), o si es preferible encomendar esa crítica a la estética y la historia del arte, más preparadas históricamente por la proximidad inminente en los valores humanos y en los estudios mediáticos, además de su énfasis en lo institucional y la habilidad técnica. Por ello, insiste en que el llamado *giro visual* (Moxey, 2015) no deja de ser un tropo,<sup>4</sup> una figura narrativa repetida que adquiere forma específica. En

<sup>2</sup> Se refiere al reverso complementario.

<sup>3</sup> Regímenes de la visualidad.

<sup>4</sup> Un sentido alegórico, sin un significado fijo o único.

todo caso —subraya Mitchell—, la tarea importante es trazar las relaciones específicas de la visión<sup>5</sup> con las prácticas culturales particulares; más aún, “sobre la construcción cultural de la experiencia visual en la vida cotidiana, así como en los medios de comunicación masivos, las representaciones y las artes visuales” (Mitchell, 1995: 540).

Lo que importa destacar aquí es que el término *cultura* varía en su definición según los campos de resonancia en los que se inserte para designar un conjunto de manifestaciones simbólicas y expresivas que rebasan el marco de racionalidad productiva de lo económico. Por lo que habría al menos tres dimensiones aplicables al objeto de estudio denominado *cultura visual*. La primera es una dimensión ampliada que incluye el conjunto de los intercambios de signos y de valores a través de los cuales los diversos grupos se representan a sí mismos y para otros a fin de comunicar sus identidades y diferencias particulares. La segunda dimensión, más acotada, incluye lo cultural en el campo profesional, artístico e intelectual de una producción de formas y sentidos regidos por instituciones y reglas de discurso especializadas que se expresan por medio del arte, la literatura o debates de ideas que giran alrededor de las batallas críticas de lo estético y lo ideológico. La tercera es una dimensión que se desplaza a través de las redes de transmisión industrial del mercado de los bienes simbólicos, es un sinónimo de las políticas culturales y se centra principalmente en las dinámicas de distribución y recepción de la cultura, como un producto para ser administrado a través de las diversas agencias de coordinación de recursos, medios y agentes que articulan el mercado cultural (Richard, 1998: 185-186).

Desde la posición de Fredric Jameson, el peligro que se corre con estas concepciones es que parecen presuponer cierto espacio apartado y semiautónomo en la totalidad social, que puede analizarse por sí mismo para reconectarlo después de algún modo con otros espacios, como el económico, o incluso con el propio espacio. Y aunque reconoce las dificultades de utilizar el concepto totalizador de *modo de producción*, la ventaja radica en que todas las tematizaciones serán aspectos o enfoques diversos y alternativos de una totalidad social que nunca se podrá representar plenamente o, mejor aún, cuya descripción y análisis tiene que ir siempre acompañada por una observación de los dilemas de la representación como tal<sup>6</sup> (Jameson, 2015).

---

<sup>5</sup> Que se diferencian de la mirada, en tanto que se impone la ezquizia de ésta, es decir, una desviación condicionada por el deseo, mientras que la visión se asocia con el ojo.

<sup>6</sup> Si la representación es una imagen o una idea como imagen dentro del sujeto o a él dirigida, sería una afección del sujeto en la forma de relación con el objeto que está en aquel, en tanto que duplicado, cuadro o escena.

En una de las obras más importantes del primer periodo productivo de Jameson —*Documentos de cultura, documentos de barbarie. La narrativa como acto socialmente simbólico*— advierte que los dilemas del estudio de la cultura no pueden estar al margen de dos extremos.

Una incómoda lucha por la prioridad entre los modelos y la historia, entre la especulación teórica y el análisis textual, donde la primera trata de transformar al segundo en otros tantos simples ejemplos, aducidos para apoyar sus proposiciones abstractas, mientras que el segundo sigue implicando insistentemente que la teoría misma no era sino un andamiaje metodológico que puede dismantelarse sin dificultad una vez que empieza la cuestión seria de la crítica práctica (Jameson, 1989).

Desde su perspectiva, la distinción provisional conveniente entre textos culturales sociales y políticos, y los que no lo son, se presenta como algo peor que un error. Se vuelve un síntoma y un reforzamiento de la cosificación y privatización de la vida contemporánea. Asimismo, tal distinción confirma nuevamente la brecha estructural, experiencial y conceptual entre lo público y lo privado, lo social y lo psicológico, lo político y lo poético, entre sociedad e individuo, lo cual —“ley tendencial de la vida social bajo el capitalismo”— cercena nuestra existencia como sujetos individuales y frena nuestro pensamiento acerca del tiempo y el cambio, tan seguramente como nos enajena de nuestro propio discurso.

Imaginar que, a salvo de la omnipresencia de la historia y la implacable influencia de lo social, existe ya un reino de la libertad —ya se trata de la experiencia microscópica de las palabras en un texto o el de los éxtasis e intensidades de las varias religiones privadas— no es más que reforzar la tenaza de la necesidad en esas zonas ciegas donde el sujeto individual busca refugio, persiguiendo un proyecto de salvación puramente individual, meramente psicológico. La única liberación efectiva de semejante constricción empieza con el reconocimiento de que no hay nada que no sea social e histórico; de hecho, que todo es, en último análisis, político (Jameson, 1989: 19).

Por ello, ante todo, Jameson se sitúa más en una crítica de la cultura que en una aceptación de cierta neutralidad de la misma, y plantea que se trata de una cuestión de límites. Y esto es lo que, desde mi punto de vista, hace falta a los estudios visuales en

América Latina; es decir, establecer y generar un universo discursivo que se transforme en el horizonte de una época, rebasando los avatares y contingencias inmediatas del “nombre del autor”. Puede concebirse como el síntoma de la sustitución de un intento de puesta en crisis de las hegemonías culturales en su conjunto por la observación etnográfica de las dispersiones y fragmentaciones político-sociales y discursivas producidas por el capitalismo tardío y expresadas en su “lógica cultural”, como ha nombrado Jameson al “posmodernismo” (Jameson y Zizek, 1998: 25).

Ahora bien, para Jameson, el hecho de partir de la reflexión estética y de la cultura para acceder a los entresijos estructurales del sistema no es una lección azarosa ni frívola, a fin de mostrar algunos efectos de la posmodernidad, sino se trata de radicalizar una situación, darla a conocer a partir de lo más inesperado. Frente a la idea de una cultura final, desapegada de la historia, propone una cultura que es el resultado lógico de la historia, de una coyuntura determinada y una serie de intereses definidos. Pero más allá de proponer al posmodernismo como un periodo histórico en el que por lo regular se evitan las diferencias y se proyecta la idea de una homogeneidad compacta, opta por la idea del posmodernismo como una pauta cultural. Esto es, una concepción que admite la coexistencia de una serie de rasgos diferenciados e, incluso, jerarquizados entre sí (Jameson, 1995).

Se trata de plantear e incluso problematizar una lógica cultural que aparece como reacción posmodernista contra todo lo que signifique moderno, con sus propios rasgos ofensivos, desde la obscuridad y el material sexualmente explícito hasta la obscenidad psicológica y las expresiones de abierta provocación social y política “que trascienden todo lo imaginable en los momentos más extremos del modernismo, pero que ya no escandalizan a nadie, y que no solamente se reciben con la mayor complacencia, sino que ellos mismos se han institucionalizado e incorporado a la cultura oficial de la sociedad occidental” (Jameson, 1995: 17). Y lo que está sucediendo es que la producción estética actual se ha incorporado en la producción de mercancías en general: la exaltada urgencia económica de producir continuamente nuevos oleajes refrescantes de géneros de apariencia más novedosa, con cifras crecientes de negocios, destina una función de estructura que exige constantemente renovación y experimentación estéticas.

Por tanto, reflexiono en torno a los planteamientos del crítico norteamericano en lo relativo a su perspectiva de la mirada, considerando que puede aportar al desarrollo de los estudios visuales desde América Latina, sobre todo porque ha consolidado una

aproximación compleja y articulada de la cultura, en sus relaciones con la economía y lo político, pero profundizando en las expresiones artísticas, en especial la literatura y el cine, bajo una concepción que desde la posmodernidad ofrece un horizonte de sentido que no se advierte en nuestro campo de estudio latinoamericano.

En tal sentido, el capítulo se ha dividido en dos puntos, la historicidad y los principales rasgos de la posmodernidad como periodo vigente, destacando los aspectos que resultan importantes para los estudios visuales en América Latina, y un breve recorrido por las tres etapas de la mirada que propone Jameson para comprender la sociedad actual y el imperio de las imágenes, también aquí subrayando los aspectos que más nos incumben, así como proponiendo algunos desarrollos en función de su pertinencia para el abordaje crítico que se intenta ofrecer.

#### HISTORICIDAD/POSMODERNIDAD

Un primer tema en la trascendente aportación de Fredric Jameson al pensamiento contemporáneo y al estudio de la cultura<sup>7</sup> es el criterio teórico-metodológico de historizar, como el principal imperativo de todo pensamiento crítico. Es decir, hacer historia, narrarla, y recuperar el discurso perdido, teniendo en cuenta que en la época de la posmodernidad que habitamos —también la crisis de la historia— no se desarrolla fuera de la lógica histórica, sino que forma parte de ella.

Desde su imponente libro de 1989, *Documentos de cultura, documentos de barbarie*, Jameson insistía en el hecho de que todos los textos de cultura —se trate de literatura o de imágenes— pueden recobrar para nosotros una *urgencia original* (Benjamin, 2012) a condición de que se los vuelva a relatar dentro de la unidad de una única historia colectiva. Esto es, participando de un solo tema principal: la lucha por alcanzar un reino de libertad al reino de la necesidad (Hegel, 1982). Solo si se los aprehende como episodios vitales en una vasta trama inconclusa, en el rastreo de las huellas de ese relato ininterrumpido, en la restauración en la superficie del texto de la realidad reprimida y enterrada en esa historia fundamental, es ahí donde la propuesta de un *inconsciente político*<sup>8</sup> encuentra su cargo y exigencia (Jameson, 1989).

<sup>7</sup> De manera preponderante, el espacio de mediación entre sociedad o la vida cotidiana y el arte propiamente dicho.

<sup>8</sup> Concepto central en el pensamiento de Jameson y tema que se tratará más adelante, cuando se aborde su crítica de la cultura.



Hablamos de la historicidad como la conciencia de la historia y de nuestro ser histórico, pues es la historia la que permite una nueva actitud hacia el presente y, por tanto, pensar en el juicio del futuro sobre el presente, ya que este último no puede aspirar a ser un periodo histórico por derecho propio sin esa mirada desde el futuro “que lo sella y lo expulsa tan vigorosamente del tiempo por venir como él mismo fue capaz de hacerlo con sus precedentes inmediatos” (Jameson, 2004: 33).

Pero la reivindicación de Jameson del discurso histórico tiene la finalidad de poner un freno al relativismo,<sup>9</sup> sin duda atizado por Fukuyama (1989), a quien Jameson no dejó de cuestionar y recordarlo como funcionario del Departamento de Estado de los Estados Unidos durante el gobierno de George H. W. Bush (1989-1993) (Jameson, 2016), además de ser uno de los principales impulsores del movimiento neoconservador en las últimas décadas, dentro del Partido Republicano. Jameson destaca que su intervención se dio a medida que los regímenes estalinistas comenzaron a caer, proclamando un “fin de la historia” con el triunfo del capitalismo liberal. Entonces, el capitalismo de libre mercado sería el fin de la historia, en tanto meta hacia donde se dirige.

Aunque ya pasaron varias décadas desde el importante debate en torno a la posmodernidad (Lyotard, 1990; Anderson, 1998; Berman, 1995; Eagleton, 1997; Habermas, 1993; Vattimo, 2011), sigue siendo una categoría vigente. Así lo demuestran los hechos que, paradójicamente, señala uno de los autores que más se ha dedicado a su esclarecimiento, Fredric Jameson, marxista no ortodoxo,<sup>10</sup> quien desde una perspectiva transdisciplinar<sup>11</sup> aborda la problemática con base en una serie de referencias de una diversidad de autores y artefactos culturales que tienen como denominador común la política en tanto horizonte de toda interpretación (Vidal, 2007). A continuación se presenta un breve resumen de las características esenciales de la posmodernidad, como la historización del periodo.

---

<sup>9</sup> Que resurge con la posmodernidad y conlleva un peligro como orientación epistemológica, basada en el supuesto de que el conocimiento solo se sostiene en determinados vínculos entre los fenómenos y niega o restringe la posibilidad de acceder a conocimientos válidos, ya que interviene el contexto.

<sup>10</sup> Una de las figuras más destacadas de la crítica literaria norteamericana contemporánea, aunque su campo de estudio se extiende a la teoría de la cultura en general. Considerado neomarxista porque amalgama legados disímiles del más radical pensamiento crítico, no solo marxista, del siglo XX: de Lukács a Sartre, de Merleau-Ponty a Althusser, de Gramsci a Bloch, de Lévi-Strauss a Bataille, de Heidegger a Foucault, de Adorno a Benjamin, de Freud a Lacan, y antes de todos ellos, Hegel y Marx.

<sup>11</sup> Ya que en sus análisis articula la filosofía, la historia, la economía y, como ejes, la crítica literaria, el psicoanálisis freudiano y lacaniano, además del análisis cinematográfico y arquitectónico, entre otros campos.

- La civilización ha entrado en un nuevo periodo histórico asociado a la etapa del capitalismo tardío<sup>12</sup> o multinacional, concebido como la forma más pura del capitalismo que haya existido, puesto que, a diferencia de las dos etapas anteriores (capitalismo mercantil e imperialismo monopolista), este coloniza la integridad del mundo, volviéndose indistinguible de la vida misma, sin dejar resquicio alguno que no quede subsumido a su dominio, operando así la mercantilización absoluta; incluida por supuesto la mercantilización de la cultura, antes parcialmente “al margen” de la economía y actualmente captada y cooptada por el mercado global.<sup>13</sup> Y paralelamente, la desintegración de la naturaleza como otredad, es decir, en cuanto esfera no mercantilizada/culturalizada del capitalismo (Jameson, 2002).
- Se identifica con un fuerte poder hegemónico —el estadounidense— y con un espacio —el posmoderno— engendrado a partir de los parámetros de la dominación capitalista que ha generado un sinfín de heterogeneidades y desigualdades a su interior (Espinoza, 2011).
- De ahí que la antinomia y a la vez paradoja desde la cual debemos abordarla es contrastar la “equivalencia” entre un índice de cambios sin paralelo en todos los niveles de la vida social, de la mano de una estandarización sin precedentes de todo, desde sentimientos y bienes de consumo, hasta lenguaje y espacios edificados, lo que parece incompatible con una gran mutabilidad (Jameson, 2002).
- Como forma de pensamiento que incide en las acciones se destaca por una desconfianza en las ideas clásicas de la verdad, razón, identidad y objetividad, así como de las nociones de progreso (mundial) o de emancipación; cuestionamiento de los grandes relatos o de cualquier sistema definitivo de explicación.

Contrario a tales ideologías de la ilustración, pondera el mundo como contingente, inexplicado, diverso, inestable, indeterminado, de hecho, un conjunto de culturas aisladas o bien de interpretaciones que produce un alto grado de escepticismo acerca de

---

<sup>12</sup> El mismo Mandel dudaba de usar el adjetivo *tardío*, pero lo hizo a falta de otro.

<sup>13</sup> Es el sistema mundial de distribución e intercambio económico que controla los flujos monetarios para y desde las vinculaciones mercantiles y financieras entre estados, enlazados por la división internacional del trabajo, por lo que también hay asimetrías.

la objetividad y las verdades últimas, tampoco se cree en la historia, ni en lo “dado” de las naturalezas y la coherencia de las identidades (Eagleton, 1997: 11).

- Por ello, como afirma Miguel Ángel Sanz, lo verdadero como reciprocidad de la realidad se volvió dudoso. Incluso, tampoco persiste el canon de autoridad a partir del cual se evidenciaría en un referente exterior sin presente: el ayer. Toda vez que el documento no es el pasado sino un texto más sobre un pasado cualquiera. Y la historiografía, como actividad formalista, corre una suerte semejante, confirmándola como una “disciplina autorreferencial” (Sanz, 2011: 224).
- Desde el plano intelectual se presentaron una amalgama de discursos que asumían el nuevo estadio histórico mediante diversas orientaciones teóricas e imágenes culturales, en su mayoría, con una dosis de utopía.<sup>14</sup> Se revivió el diagnóstico de Daniel Bell de los años 60, cuando caracterizó a la posmodernidad como “el momento del fin de las ideologías” y donde la tecnocratización daría solución a muchas tensiones sociales y políticas (Bell, 1977). También se habló ampliamente de la sociedad de la información (Masuda, 1984) y la disminución de la distancia entre el presente y el futuro, en donde los procesos de informatización serían fundamentales. Asimismo, se planteó la llegada a la *sociedad del conocimiento* (Drucker, 1993), debido a la expansión de los *media*, a la vez que se generó un discurso de posibles cambios que tocaban el momento del capitalismo avanzado y fueron anunciadas por Fukuyama.
- Se trata de paradojas hoy vigentes en los medios de comunicación, resultantes de la velocidad (Virilio, 1989) y del tiempo del proceso crítico, así como de la forma en que todas las posiciones ideológicas y filosóficas se han transformado en sus propias representaciones en el universo mediático, es decir, en imágenes de sí mismas y en caricaturas en donde las consignas identificables sustituyen a las creencias tradicionales, las cuales, en efecto, fueron “obligadas” a transformarse justamente en esas posiciones ideológicas reconocibles con el propósito de operar en el mercado de los medios (Jameson, 2002). Pareciera que en esta condición que impone la posmodernidad, la lógica de la moda —acompañando la intempestiva y múltiple penetración

---

<sup>14</sup> Tema ampliamente trabajado por Jameson, sobre todo en su libro *Arqueologías del futuro*.

de sus imágenes omnipresentes— hubiera empezado a trabarse e identificarse con el tejido social y psíquico que tiende a convertirla en la lógica misma de nuestro sistema en su conjunto.

La experiencia y el valor de cambio perpetuo llegan con ello a gobernar el lenguaje y los sentimientos, por lo menos, tanto como los edificios y la ropa de esta sociedad en particular, al extremo de que ni siquiera el significado relativo permitido por el desarrollo desigual es ya comprensible y el valor supremo de lo nuevo y la innovación, tal como lo comprendieron tanto el modernismo como la modernización, se desvanece frente a una corriente constante de ímpetu y variación que en algún límite exterior parece estable y móvil (Jameson, 2002: 79).

- En palabras de Jameson, lo que empezamos a sentir en consecuencia y lo que surge como una continuación más profunda y fundamental de la posmodernidad misma —en su dimensión temporal, cuando todo se somete al cambio perpetuo de la moda y la imagen mediática— es que ya nada puede cambiar, esto es, la persistencia de lo mismo a través de la diferencia absoluta; eso desacredita el cambio, ya que la única transformación radical imaginable sería poner fin al cambio mismo: tenemos, con la posmodernidad, un mundo sin tiempo o historia.
- Para Vattimo, la posmodernidad vendría a ser no solo una crisis más entre todas las que han marcado el devenir de la modernidad, sino un sobreponerse en los lindes de esta última (Vattimo, 1987). Tampoco sería el episodio más reciente de la rebelión del modernismo contra sí mismo, ya que más bien se presenta como el desenlace de la epopeya moderna, la toma de conciencia de que “el proyecto moderno” será siempre algo inacabado (Habermas, 1993). Sin embargo, la imitación y la originalidad, que ya no otorga la preeminencia por principio al segundo término. Por lo que la conciencia posmoderna favorece así reinterpretar la tradición moderna, ya sin ver en ella una alfombra voladora ni la gran aventura de lo nuevo. Y en tanto el mesianismo pierde vigencia se revelan las contradicciones: todos los azares y las resistencias del modernismo en su marcha hacia adelante. En todo caso, nos hemos recuperado de la visión teleológica del modernismo, lo cual no supone que nos encontremos en un estadio donde todo se vale, sino, con más

prudencia, que ya no es posible rechazar una obra con el argumento de que sea retrógrada o superada (Jameson, 2004).

- El planteamiento de la posmodernidad que Jameson sostiene en *La estética de la singularidad* establece que toda ontología del presente tiene que ser a la vez un análisis ideológico y una descripción fenomenológica de su tiempo, sin dejar de lado el acercamiento a la lógica cultural como un modo de producción o la formación económico-social como una de sus etapas. Actualmente, el capitalismo multinacional también tiene que ser histórico y por tanto económicamente comparatista (Jameson, 2015). Como no es posible desarrollarla aquí por falta de espacio y por la complejidad que conlleva, me limitaré a mencionar lo que no debería ser un enfoque así, como una indicación metodológica para su aplicación en los estudios visuales desde América Latina. Lo primero es que, con base en los criterios de Koselleck (2004), tal encuadre no debería ser estructural o filosóficamente neutro en cuanto a las temporalidades históricas: hablamos de la historicidad del concepto de *posmodernidad*. Tampoco debiera ser psicológico, a partir de la crítica de la cultura, a fin de evitar promover juicios moralizantes en torno al diagnóstico de nuestra era, como en las denuncias sobre la llamada cultura del narcisismo (Lipovetsky, 2010), la generación x, el “hombre empresario” de una fase anterior a la burocratización capitalista, o la cultura del consumo y el mismo consumismo de nuestra época, tan estigmatizado como si fuera una adicción o bien una bulimia (Jameson, 2015).

## METAMORFOSIS DE LA IMAGEN

A diferencia de la modernidad que giró sobre todo alrededor del lenguaje, la posmodernidad desplaza el foco sensorial de lo verbal a lo visual. Aunque Jameson ha dedicado varios libros a tratar directamente el tema de la imagen (*Arqueologías del futuro; Estética geopolítica; Los antiguos y los posmodernos*), es en *El giro cultural* donde examina la cuestión de la visión y lo visible en la época contemporánea, la cual divide en tres etapas: la *mirada* como dominación, la *mirada* como instrumento de medición-vigilancia y la *sociedad de la imagen* (Jameson, 2002). Esta última etapa corresponde a la posmodernidad y el capitalismo tardío, mientras que las

primeras dos están asociadas con las dos previas fases del capitalismo: el capitalismo liberal y el imperialismo.

Para abordar la cuestión de las imágenes y la mirada, Jameson propone una aproximación fundamentalmente política o sociopolítica, que no solo tiene en cuenta el acto de la visión, sino que cala más hondo para encontrar la articulación entre lo económico y lo cultural a partir de asociar cada una de las etapas con los momentos o fases del capitalismo. La *mirada colonial* corresponderá con el capitalismo liberal o de libre competencia; la *mirada burocrática o de medición* se asocia con el imperialismo y lo que llama *sociedad de la imagen* se vincula directamente con el capitalismo tardío, mundial y de las multinacionales capitalistas.

La *mirada*, según Jameson, ya era un tema de la filosofía<sup>15</sup> que se presenta con un aire renovado en la trascendente obra de Jean-Paul Sartre, *El ser y la nada*. Se trata de una aportación del filósofo francés, quien asume que la *mirada* es la prueba de nuestra relación directa con los otros, pero a través de una sorprendente conversión en la cual se antepone como determinante la experiencia de ser mirado, mientras que la mirada propia resulta posterior y consecuencia de aquella. Es un orden inverso al causal: el fin por alcanzar organiza todos los momentos que lo preceden (Sartre, 2008).

Pero la *mirada* es también reversible, de tal manera que al regresarla puedo intentar colocar al otro en similar condición. Por ello, puede convertirse en la vía por medio de la cual se libra la lucha por el reconocimiento, por *el puro prestigio*, en términos de Hegel (1982). Se abren así las posiciones del amo y del esclavo (ser mirado e inscrito en y por la libertad ajena) como posibles relaciones con los otros, pero donde únicamente es factible modificar la alternancia perpetua en un pasaje dialéctico al nivel colectivo (Jameson, 2002). De ahí que, en Sartre, la cuestión de la *mirada* se encuentra sólidamente unida al problema de la cosificación de quien es mirado, en tanto devenir objeto, que es la conversión de lo visible, incluso del sujeto visible, en no más que un objeto de la mirada; por ello, Jameson la define como la *mirada de la dominación o mirada colonizadora*.

Jameson considera que diversas orientaciones políticas y estéticas tienen allí su origen, en tanto que una nueva política de la descolonización y la raza encuentran su asidero. Menciona, por tanto, la importante presencia de Frantz Fanon<sup>16</sup> y su

<sup>15</sup> Hay que resaltar el carácter imprescindible que tiene la formación filosófica de Jameson y cómo la emplea en sus análisis, que no quedan en momento alguno cerrados a una significación, pero tampoco abiertos a ciertas interpretaciones.

<sup>16</sup> Recordamos que Fanon ha sido una figura querida y respetada tanto en las Antillas como en Asia y África.

estratégica obra *Piel negra, máscaras blancas* (1973). Hablamos de una mirada básicamente asimétrica, puesto que es la mirada del colonizador externo pero también del colonialismo interno<sup>17</sup> la que completaba la operación represiva, es decir, la visibilidad como colonización.

Afirmo que para los estudios visuales en América Latina es relevante recuperar el planteamiento de Jameson, sobre todo por dos razones: primero, porque la perspectiva de la *mirada de la dominación* abre todo un cauce para comprender la importancia de los acontecimientos revolucionarios de las poblaciones de América Latina, como fue la revolución haitiana, la primera en América en contra de la colonización, y por ende la necesidad de incluir en las reflexiones sobre la mirada el tema del colonialismo. Y segundo, en la medida que de ahí podemos avanzar para pensar el concepto de *colonialidad del ver* y su vigencia hasta la actualidad.

En efecto, el concepto de *colonialidad del ver*, aportado por Joaquín Barriendos y Christian León, tiene que ver con un dispositivo de poder, que no expresa un centro absoluto; pero que sí está presente en todo el desarrollo del capitalismo, describe un conjunto de traslapes, incidencias y reacomodos heterárquicos, que alcanzan una ruptura de la continuidad, a la vez que interconexión desde el siglo XVI hasta el XXI (Barriendos, 2011), por lo cual, frente a la invención del carácter universalizante y presumiblemente ‘abierto’ de la modernidad, el concepto de *colonialidad del ver* favorece un esclarecimiento y a la vez una perspectiva de la mirada, en tanto poder de mirar; en una doble tensión que el mismo Grosfoguel acepta, al analizar las interrelaciones de la *geopolítica del conocimiento* y lo que llama la “corpopolítica del conocimiento”(León, 2012; Grosfoguel, 2003).

Asimismo Cristian León, recuperando la categoría de *colonialidad del ver*, que Barriendos trabaja en su importante mención al “canibalismo de Indias”, tiene que ver con la primera modernidad a la vez que exige una revisión conceptual en torno a las ‘tecnologías neocoloniales’, derivadas del dispositivo del poder, en donde encuentra apropiado recuperar “la época de la reproductibilidad técnica de la imagen” (León, 2011: 116), en referencia al texto histórico de Benjamín (Benjamín, 2003). En otro punto abundaré sobre la tesis central de León; de momento continuaré la revisión de la categoría de *colonialidad del ver*, en la medida que se requiere persistir en la crítica de la trasposición de la visualidad y las escalas, tanto geográficas, como étnicas, lingüísticas y espirituales, sin dejar de lado lo racial, genérico, sexual y clasista. Por

---

<sup>17</sup> Proceso ya denunciado por Aimé Césaire en *Discurso sobre el colonialismo*.

ello, y a partir de la reflexión en torno al vínculo entre dispositivos visuales y la *colonialidad del poder*, sustentada elocuentemente por Aníbal Quijano (Quijano, 1991), el influyente trabajo de Maldonado (Maldonado-Torres, 2007), con otros autores cercanos a él, insiste en que, aunque negada por el eurocentrismo y el occidentalismo descubiertos por Mignolo (1998), es factible captar las diversas clasificaciones producidas en la llamada *telecolonialidad visual* en tanto estrategia de colonización del imaginario (social) y aún la memoria histórica relativa a la particular manipulación de las imágenes generadas automáticamente.

El punto es que, en tanto que se trata de un dispositivo cuyo arreglo incide cual armazón asimétrico histórico-estructural de la así llamada *visualidad trasatlántica*, supone una mirada dominante de raíz colonial (Zavala, 1992). Esto implica la necesidad de la deconstrucción de la invención del Nuevo Mundo, a fin de re-considerarlo y poder superar esa “descolonización de las imágenes-archivo relativas al vínculo caníbal” (Barriendos, 2011: 35). Esta reflexión aplica cual soporte de una geopolítica del conocimiento, pero también de los diversos regímenes de visualidad de la modernidad/colonialidad, así como de todas las retóricas visuales acerca del canibalismo de Indias; de la función geoepistémica de las categorías imperantes, incluyendo las ‘economías simbólicas’ trasatlánticas emanadas en el siglo XVI, y los diferentes regímenes heterárquicos de racialización epistémica de la otredad, puesto que, por sus antecedentes, permite la articulación de las matrices binarias de género, clase, sexo y raza; al tiempo que se reproducen las estructuras biopolíticas patriarcales, las del capitalismo, junto al mito del desarrollismo; la simulación del multiculturalismo, la interrelación cultural y la desdibujada globalidad, como un ámbito de multiplicidades no ajenas al modo de producción dominante (Barriendos, 2013).

Agrego solamente que, para este análisis, el *canibalismo de Indias* sí puede pensarse como lo propone Barriendos, es decir, como *imagen-archivo*, ya que favorece y subraya la fuerza sintetizadora y de fermento de ciertas imágenes, con el propósito de remarcar su rol semiótico y de filtrado, en tanto sedimentación de otras imágenes y representaciones, lo cual conlleva a una diversidad de éstas, asimiladas unas sobre otras, a partir de las que se configura una integridad hermenéutica y fusión icónica. Es decir, hablamos de mecanismos semiótico-sociales de articulación, toda vez que funcionan como signos ‘detonantes’ de múltiples imaginarios confluyentes o iconicidades suplementarias. Su relevancia para el análisis de la cultura visual global apunta, a través de su reflexión, a favorecer una aproximación a la construcción



transdisciplinaria de una suerte de arqueología decolonial de la misma *colonialidad del ver* (Gruzinski, 2019: 17-39).

Interesa también remarcar el hecho de que, para Jameson, la mirada colonizadora no puede ofrecer al tercer mundo la posibilidad de una apropiación productiva, sino que, en todo caso, habría que invertirla radicalmente. Como sucede con Alejo Carpentier, quien al examinar el surrealismo europeo (Breton, 2006; Mahon, 2009) decreta que su equivalente tercermundista (lo real maravilloso) es el fenómeno original del que aquel es algo más que una realización de deseos o bien una forma de envidia cultural (Carpentier, 1977). En *El reino de este mundo*, Carpentier presenta ese mundo de lo real maravilloso donde un personaje llamado Mackandal es quemado vivo, pero la multitud de esclavos que lo rodea asegura ver que logra escapar convertido en animal (Travieso, 2008). Por tanto, el realismo mágico fue primero, mientras que el surrealismo se reelabora como un tibio intento europeo de otorgar una forma a su propia versión en un sistema social en que la realidad en duda debe seguir siendo imaginaria.

Se trataría, entonces, del momento en que el tercer mundo, visto por el primer mundo, asume y decide esa identidad para sí mismo. A pesar de ello, Jameson insiste en que tal afirmación agresiva de la visibilidad continúa siendo reactiva. Esto es, que no tiene posibilidad de superar la contradicción delatada debido a que la identidad elegida en la “vergüenza y el orgullo” de Sartre es aún la otorgada a Calibán por Próspero,<sup>18</sup> por el primer mundo colonizador, por la misma cultura europea.<sup>19</sup> La potencia de la réplica, entonces, no logra mellar los términos del problema y la situación de la que surge. Europa sigue siendo el lugar de lo universal, en tanto que el arte de Calibán solo afirma una variedad de especificidades a escala local.

También como derivaciones o bifurcaciones del pensamiento sartreano y ese momento de la mirada, Jameson reconoce la influencia en el pensamiento y acción de Simone de Beauvoir (2011; 2011a; 2011b), sobre todo en su concepción de la mujer como la otra, y donde muestra que más allá de las disciplinas o campos de estudio acerca de la imagen es menester definir una posición clara en torno a la colonización de las mujeres y la oposición contundente que hay que asumir al respecto. De acuerdo con Nelly Richard, lo femenino o lo feminista debe ser leído como una estrategia de

---

<sup>18</sup> Personajes de *La tempestad*, obra de William Shakespeare, que podrían representar respectivamente a los colonizados de América Latina y al colonizador occidental.

<sup>19</sup> Confrontar la versión de José Enrique Rodó, *Ariel*, particularmente para América Latina.

enunciación que se articula en torno al feminismo como vector de acción política en lo social, como fuerza de intervención teórica que cuestiona la organización simbólica dominante y como fuerza estética que altera las codificaciones sociales. La pregunta es, ¿cuál es el lugar de las mujeres en la literatura? En la mayoría de las veces el margen, el descalce, el exceso respecto a la simbólica cultural dominante. Sin embargo, a partir de Beauvoir y otras mujeres atrevidas, esta ubicación limítrofe reconfigura su escritura como transgresión y desobediencia, que no sería excluyente a las mujeres, sino posible también para los hombres, con el propósito voluntarioso de desarticular los signos *hombre/mujer* y afirmar las identidades como mutables, en transformación, y no sujetas a una condición o determinación exclusivamente biológico-sexual.

En una palabra, Jameson reconoce y subraya la función desestabilizadora de lo femenino que resiste las oposiciones binarias *masculino/femenino*, *identidad/diferencia*, *sexo/género*, *sexo/escritura*, entre muchas otras, con lo cual dota a su perspectiva de la mirada de una dimensión que, si bien no es nueva, la posibilita para mostrar otra forma de dominación individual y social. En todo caso vislumbrada por Bryson (2005) en el campo del arte visual, pero que con este abordaje le otorga un despliegue social sin alejarse del ámbito visual que está analizando.

Una segunda etapa o momento de la mirada o lo visible, para Jameson, se asocia con la obra de Michel Foucault, especialmente cuando aborda los temas de la otredad y la reificación, iniciados con su impactante *Historia de la locura en la época clásica* (2004 y 2004a) y después en *El nacimiento de la clínica* (2006). Al traducir el enfoque epistemológico en una política de la dominación y fusionar conocimiento y poder tan sólidamente hasta hacerlos inseparables, convierte la mirada en un verdadero instrumento de medición. “Ha sido también menester abrir el lenguaje a todo un dominio nuevo: el de una correlación perpetua y objetivamente fundada de lo visible y lo enunciable... Decir lo que se ve y dar a ver al decir lo que se ve” (Foucault, 2006: 275). Así, lo visible asume la forma de mirada burocrática, que persigue a toda costa la mensurabilidad del otro y su mundo, sin duda reificados (Jameson, 2002). Por ello, subraya que se trata de un cambio de fondo en relación al anterior modelo de Sartre, puesto que ahora se generaliza el hecho de ser visible ante una mirada desde siempre ausente. Es la situación de la auténtica vulnerabilidad de la mirada y las formas de su medición, hasta el punto de que no es necesario el acto personal de mirar. “Ser mirado se convierte en un estado de sujeción universal

que puede separarse de la ocurrencia de cualquier mirada individual específica” (Foucault, 2002: 144). Y agregó este otro extracto del texto que expone claramente la idea.

Lo que debe ser visto —en este nuevo mundo disciplinario— son los súbditos del poder. Su iluminación garantiza la autoridad del poder ejercido sobre ellos. El hecho de ser visto ininterrumpidamente, de poder ser visto siempre, mantiene al individuo disciplinario en su sometimiento. El examen y la observación son entonces la técnica con que el poder, en vez de emitir el signo de su fuerza, en vez de imponer su marca a sus súbditos, los atrapa en un mecanismo objetivante. El examen (médico) se erige como la ceremonia de esta objetivación (Foucault, 1986: 189).

Ahora bien, no obstante que Jameson le reconoce a Foucault su relevancia en contra de las políticas autoritarias y los dispositivos de vigilancia y control disciplinarios, no deja de criticarle sus ambigüedades y esa carencia de un anclaje económico (y político) a su noción de *dominación*. De ahí el adjetivo *visión burocrática*, ya que, si todo es poder y por tanto político, esto último pierde su especificidad y, paradójicamente, se torna menos política; comparada con el momento sartreano, que efectivamente planteó dramáticamente un momento de liberación, por utópico que fuera. La dominación pierde su sustrato político una vez que se identifican conocimiento con poder y lo epistemológico con la política.

Bajo este enfoque, se pierde la posibilidad de una mirada rebelde o la del hombre rebelde (Camus, 2017) que pueda interpelar la colonización como dominación, en la cual —a diferencia de lo que con tanta frecuencia sucede en la política interna o de clase— casi no se requiere dar pruebas de la existencia del aparato de dominación colonial o de los mismos colonizadores, así como cuando la guerra de liberación se imponía como una necesidad autoevidente y una “solución inevitable”. Se trata de un posible, aunque dramático, acto utópico, ya no concebible en la heterotopía de Foucault, cuyos rincones y pliegues inconexos y drásticamente distintos surgen de una espacialidad generalizada, aunque inaccesible (Jameson, 2002).

En este punto, Jameson hace una referencia importante para los estudios visuales en América Latina, al señalar que cuando la psique abstracta parece incapaz de encontrar su nicho o función dentro de esa inesperada supremacía antes subordinado a ella se llega a un momento del devenir general de la visibilidad. Y afirma que el arte

conceptual<sup>20</sup> —ubicado hacia el límite de la segunda etapa de la mirada, al poner en primer plano la significación del objeto mismo (Juanes, 2010)— lo postula como un enigma más que un mediador, como lugar de tránsito entre una visibilidad impersonal y las fuerzas igualmente impersonales y desencarnadas de una racionalización y burocratización universales. En este punto es imprescindible mencionar el importante desarrollo particular que tuvo el conceptualismo en América Latina, encabezado por Luis Camnitzer y su contundencia académica y compromiso político.

Pero lo que para Jameson marcó un verdadero punto de ruptura en esa segunda etapa —que además sentará las bases y posibilitará una diferencia radical— puede generarse cuando el mismo objeto “enigmático” es sustituido por uno tecnológico, en particular por la tecnología de los medios de comunicación (Sartori, 2000). Vemos cómo el objeto mudo puede volver a hablar de nuevo y hasta la visibilidad se transfigurará en un nuevo discurso,<sup>21</sup> de consecuencias irreversibles para los medios anteriores. Es una transformación potencial cuyas dimensiones pueden leerse en las ambigüedades mismas de la palabra *imagen*, la cual todavía no había parecido apropiada para los actos de visión celebrados en Sartre o Foucault, pero que ahora se impone repentinamente por doquier, Como los influyentes libros de Guy Debord, *La sociedad del espectáculo* (2002) y *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo* (1992), donde se anuncia que “la imagen es la forma final de la reificación de la mercancía, al mismo tiempo que comienza a designar con insistencia un origen tecnológico” (Jameson, 2002: 148-149).

Y es que lo pondera como el desenlace paradójico del momento foucaultiano del ojo omnipotente y burocrático, que al tiempo mismo de revelar la indivisible conexión entre la mirada y la medición o el conocimiento, identifica los medios como tales y a la inversa, el ya familiar emblema foucaultiano del panóptico (Miranda, 1979) se declara asimismo como su forma primera. Y apunta otra afirmación de gran potencia al argumentar que en nuestro tiempo los verdaderos portadores de la función epistemológica son la tecnología y los medios. Es más, de allí una mutación en la producción cultural en la cual las formas tradicionales dan entrada a experimentos mediáticos mixtos y la fotografía, el cine y la

---

<sup>20</sup> Movimiento artístico en el cual las ideas y conceptos son lo más importante de una obra, incluso más que el objeto mismo o el sentido de la creación. Normalmente desarrolla temas dedicados a explorar, atestiguar, cuestionar, criticar o denunciar la realidad del entorno social, político o económico.

<sup>21</sup> El de la sociedad del espectáculo, detalladamente construido por Debord en el marco del movimiento situacionista.

televisión comienzan a filtrarse en la obra de arte visual —así como en otras artes— y a colonizarla, generando toda clase de híbridos de alta tecnología, desde instalaciones hasta arte por computadora (Jameson, 2002).

Aquí procede una pausa con el propósito de precisar y ahondar en algunos de los planteamientos de Debord acerca de la sociedad del espectáculo, pertinentes para los estudios visuales en América Latina. Lo primero es asimilar que el espectáculo no debe considerarse como un conjunto de imágenes sino como una relación social entre personas, mediatizada por imágenes. Asimismo, concibe al espectáculo, más que como un abuso de la tecnología o del mundo visual, como una *visión del mundo* que se ha hecho efectiva, se ha traducido materialmente, esto es, una *visión del mundo objetivada*. Y algo que le compete en especial a Jameson, el espectáculo —en su totalidad—, resultado y a la vez proyecto del modo de producción existente, lo que implica directamente a la institución del Estado como garante del funcionamiento del mismo modo de producción, a la vez que como representante de la clase social en el poder; aunque para efectos de su legitimación social aparezca como el “regulador” de los conflictos de clase. Pero su decoración añadida no es un suplemento del mundo real. En palabras de Debord, “es el corazón del irrealismo de una sociedad real” (Debord, 2002: 4).

Pero, además, el espectáculo es presencia permanente de esta justificación de las condiciones y los fines del sistema en tanto ocupación de la parte principal del tiempo vivido fuera de la producción moderna (el tiempo de ocio). Esto aclara el ámbito de las imágenes, puesto que el lenguaje espectacular está constituido por signos de la producción reinante que son a la vez la finalidad última de esta producción (dinero, capital, deseos). Así, el espectáculo es la afirmación de la apariencia y de toda vida humana y, por ello, social, como simple apariencia.

Pero la crítica que alcanza la verdad del espectáculo lo descubre como la negación visible de la vida, como una negación de la vida que se ha hecho visible. En una palabra, en el mundo realmente invertido de lo verdadero es un momento de lo falso. Aun así no hay que perder de vista que el espectáculo no es más que un sentido de la práctica total de una formación socioeconómica,<sup>22</sup> su empleo del tiempo. Es el momento histórico que nos contiene y el carácter fundamentalmente tautológico del espectáculo se deriva del simple hecho de que sus medios son a la vez sus fines. Es el

---

<sup>22</sup> Indica las condiciones particulares en que funciona cierto modo de producción en una sociedad históricamente determinada.

sol que no se pone nunca sobre el imperio de la pasividad moderna. Recubre toda la superficie del mundo y se baña indefinidamente en su propia gloria (Debord, 2002).

Pero “el problema, no obstante, no es solo la imagen, ni la representación en cuanto tal, sino la sociedad que tiene necesidad de esas imágenes” (Jappé, 2014: 5). Y si bien es cierto que el espectáculo se apoya sobre todo en la vista —que es el sentido más abstracto y el más mistificable (Jay, 2006)—, la cuestión reside en la independencia que han conquistado esas representaciones que se sustraen al control de los hombres y les hablan en forma de monólogos, desterrando todo diálogo. Y aunque tales representaciones nacen de la práctica social colectiva se comportan como seres autónomos.

Se trata de la separación que se ha producido entre la actividad real de la sociedad y su representación, lo que es consecuencia no tanto de la tecnología sino de las separaciones que se han generado en el seno mismo de la sociedad. La separación más antigua es la del poder, y es ella la que ha provocado todas las demás. Pero únicamente en la época moderna el poder ha podido acumular los medios suficientes no solo para instaurar un dominio definitivo sobre todos los aspectos de la vida, sino incluso para modelar activamente la sociedad con base a las propias exigencias. Y lo hace básicamente a través de la producción material que tiende a recrear constantemente todo aquello que produce aislamiento y separación, desde el automóvil hasta la televisión.

Este estadio espectacular del desarrollo capitalista ha venido imponiéndose desde los años veinte y con mayor fuerza desde la Segunda Guerra Mundial. Tal evolución está sujeta a una aceleración constante. En 1967, cuando Debord caracterizaba el espectáculo como “el autorretrato del poder en la época de su gestión totalitaria de las condiciones de existencia”, parece convencido de que ha alcanzado su estadio casi insuperable. Sin embargo, en 1988 se ve obligado a aceptar que en aquel 1967 el dominio del espectáculo sobre la sociedad era aún incompleto en relación con la situación veinte años después (Jappé, 2014: 6).

Ahora bien, el espectáculo somete a los hombres vivos en tanto que la economía les ha sometido totalmente. No es más que la economía desarrollándose por sí misma. Es el reflejo fiel de la producción de las cosas y la objetivación infiel de los productores: solo se permite aparecer a aquello que no existe. Más que servir a los deseos humanos, la economía —en su fase espectacular— genera y manipula incesantemente necesidades que se resumen a fin de cuentas en una sola pseudonecesidad: la del mantenimiento

de su reino mercantil. Este es un punto nodal que los estudios visuales en general y los que se producen en América Latina en particular no toman en cuenta, es decir, la relación entre el espectáculo y la economía, donde se ha de entenderla como una parte de la actividad humana global que domina todo el resto.

El espectáculo no es otra cosa que ese dominio autocrático de la economía mercantil. La economía automatizada es ya de por sí una alienación; la producción económica se basa en la alienación; la alienación se ha convertido en su producto principal, y el dominio de la economía sobre la sociedad entera entraña esa difusión máxima de la alienación que constituye precisamente el espectáculo. La economía transforma el mundo, pero lo transforma solamente en mundo de la economía (Jappé, 2014: 4).

Como punto final de este argumento hay que insistir en el hecho de que el espectáculo incorpora todas las anteriores alienaciones: es la reconstrucción material de la ilusión religiosa, el dinero que se mira inseparable del Estado moderno. Es la ideología materializada y por tanto queda establecido que se trata de algo así como el final de esa etapa de la mirada, donde el momento foucaultiano empieza a ceder paso a una tercera etapa.

### *La sociedad de la imagen*

La siguiente etapa está asociada a la posmodernidad en su plena expresión. Todo lo que era paranoico en el sistema “total” de Foucault pierde centralidad para dejar su sitio a una euforia abierta por la alta tecnología en su máximo despliegue, una declaración celebratoria de cierta visión McLuhanista<sup>23</sup> de la cultura (McLuhan y Powers, 1995) “mágicamente transformada por las computadoras y el ciberespacio” (Jameson, 2002: 149). Surge, como de una moda, una visibilidad universal hasta entonces no bien vista que parecía intolerante ante alguna alternativa utópica y en la que todos se deleitan. Es ese el verdadero momento de la sociedad de la imagen, donde los sujetos humanos estarán expuestos a bombardeos de hasta mil imágenes por día en tanto que sus exvidas privadas se observan, escrutan, pormenorizan, miden

---

<sup>23</sup> Para una reflexión interesante acerca de las principales ideas de McLuhan que hoy son relevantes, consultar el artículo de Teresa Ayala, “Marshall McLuhan, las redes sociales y la aldea global”.

y enumeran exhaustivamente en bancos de datos, y comienzan a vivir una relación muy diferente con el espacio y el tiempo, la experiencia existencial y el consumo cultural (Jameson, 2002).

Sin duda el espacio social se encuentra sobradamente atiborrado con la cultura de la imagen. Se trata de observar y reflexionar el hecho de que en esta nueva etapa la propia esfera de la cultura se ha extendido para hacerse de tal forma coextensiva con la sociedad de mercado,<sup>24</sup> además de que lo cultural ya no se reduce a sus formas tradicionales o experimentales anteriores, sino que se lo consume a lo largo de la vida ordinaria, al ir de compras, en las actividades profesionales, incluso en las diversas formas, con frecuencia televisivas, de tiempo libre, la producción para el mercado y el consumo de lo producido y, también, en los pliegues y rincones más invisibles del día a día.

Como consecuencia, el espacio antes acotado de lo estético igual se abre a su contexto, totalmente culturizado, y cuando el ámbito de la cultura se expande de tal manera que todo queda asimilado a ella en diferentes grados, aquella distinción de lo “específico” de la estética y, más aún, lo cultural, se desvanece o queda eliminado como tal. En esta cuestión, Jameson no duda en señalar que eran de esperarse las críticas de los posmodernistas contra las obsoletas posiciones de la “autonomía de la obra de arte”, así como la “autonomía de lo estético”, y es cuando sostiene que se advertían ya los cambios en el arte o en la obra de arte. “No se trata de una recuperación del cuerpo de una manera activa e independiente, sino más bien de su transformación en un campo pasivo y móvil de ‘registración’ en que se recogen y vuelven a dejarse caer porciones tangibles del mundo en la inconsistencia permanente de su sensorio hipnotizador” (Jameson, 2002: 151).

Enfatiza, por tanto, una *nueva vida* de la sensación posmoderna —carente de afectos— a la cual se ha requerido como prueba de una renovación de lo estético pero que para él es una ficción o mención conceptual después transferida otra vez a descripciones de obras más nuevas que funcionan óptimamente como pretextos para su juego y ejercicio levemente brillantes. Es decir, que se festeja lo estético en términos de una intensificación y exaltación, hacia arriba o hacia abajo, de la experiencia perceptiva.

---

<sup>24</sup> La lógica del mercado se extiende a las relaciones sociales, los individuos y la cultura. Se busca esclarecer hasta dónde el mercado ha dejado de ser una racionalidad exclusivamente económica para convertirse también en social, política y hasta cultural dominante en las posmodernas sociedades de mercado, donde también el Estado sería parte del mercado.



Y aquí se incluyen especulaciones sugestivas sobre lo sublime —muy diferente a lo que se dio en el modernismo—, así como del simulacro y lo siniestro (Baudrillard, 1994), considerados menos como expresiones estéticas que como intensidades locales, es decir, “accidentes” en el continuo de la vida poscontemporánea. Hablamos de rupturas y grietas en el sistema perceptivo propio del capitalismo tardío, sin embargo, de nueva cuenta, no es el caso de rechazar tal nuevo sistema de experiencia, ni catapultar moralmente en un retorno al pasado; en todo caso, aceptarlo sin ilusiones y clarificar a fin de enfrentarlo mejor. Con Baudrillard puede hablarse incluso de un complot del arte para comprender la dialéctica que lo explica, sobre todo en el paso de la ilusión a la desilusión en la estética (Baudrillard, 2007: 9-12).

## CONCLUSIONES

Al ofrecer una lógica para analizar la mirada —diferente al de los regímenes escópicos aceptados aunque no claramente utilizados por los estudios visuales—, Jameson abrió la reflexión a una forma distinta de enfocar la visualidad, que toma en cuenta lo arbitrario de pretender aislar esos regímenes de los factores socioculturales y económico políticos de las sociedades en que surgen. En especial, el planteamiento de Jameson en torno a la *sociedad de la imagen* como la etapa correspondiente a la posmodernidad y, por ende, al capitalismo multinacional, produce una ruptura epistemológica que posibilita ir más allá de la imagen como objeto, para una comprensión holística y compleja de nuestra sociedad, como una forma que promueve no solo el aislamiento, sino permanecer atrapados en la fetichización mercantil y de las imágenes, pero donde ellas, como parte de las relaciones subsumidas y actuantes en el espectáculo, arrasan como todas las formas de reflexión y crítica social, mirando a futuro.

Se trata de percibir que el eterno presente al que nos lleva el imperio de las imágenes como parte sustantiva de las relaciones interpersonales nos retrotrae en el espectáculo mismo, haciendo que se pierda el sentido de la historia y la preocupación por el devenir. Con esta tendencia, la sociedad de la imagen absorberá los mínimos resquicios de cuestionamiento político en aras de la “presencia” y la “transparencia” de nuestra presencia fugaz, que ya no cuenta más que para ser parte del espectáculo o bien para únicamente testimoniar que el destino es imposible de alterar.

REFERENCIAS

- Anderson, Perry (1998). *Los orígenes de la posmodernidad*. Barcelona: Anagrama.
- Ayala, Teresa (2012). “Marshall McLuhan, las redes sociales y la aldea global”. *Revista Educación y Tecnología*, núm. 2, Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, pp. 8-20.
- Bal, Mieke (2004). “El esencialismo visual y el objeto de los estudios visuales”. *Estudios Visuales. Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, núm. 2, Asociación Acción Paralela, pp. 11-45.
- Barriendos, Joaquín (2011). “La colonialidad del ver. Hacia un nuevo diálogo visual interepistémico”. *Nómadas*, núm. 35, octubre, Universidad Central de Colombia, pp. 13-29.
- Barriendos, Joaquín (2013). *La idea del arte latinoamericano. Estudios globales del arte, geografías subalternas, regionalismos críticos*. Barcelona: Universidad de Barcelona. Memoria de tesis doctoral.
- Baudrillard, Jean (1994). *Simulacra and Simulation*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Baudrillard, Jean (2007). *El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Beauvoir, Simone (2011). *El segundo sexo*. Madrid: Cátedra.
- Beauvoir, Simone (2011a). *Las transgresoras*. México: Lectorum.
- Beauvoir, Simone (2011b). *La mujer rota*. México: Debolsillo.
- Bell, Daniel (1977). *Las contradicciones culturales del capitalismo*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Alianza Editorial Mexicana.
- Benjamin, Walter (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Ítaca.
- Benjamin, Walter (2012). *El origen del Trauerspiel alemán*. Buenos Aires: Gorla.
- Berman, Marshall (1995). *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. México: Siglo XXI.
- Brea, José Luis (2005). *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal.
- Breton, André (2006). *Manifiestos del surrealismo*. Buenos Aires: Caronte Estética.
- Bryson, Norman (2005). *Volver a mirar. Cuatro ensayos sobre la pintura de naturalezas muertas*, Madrid: Alianza.
- Camus, Albert (2017). *El hombre rebelde*. México: Mirlo Pocket.
- Carpentier, Alejo (1977). *El reino de este mundo*. Buenos Aires: Quetzal.

- Debord, Guy (2002). *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pretextos.
- Debord, Guy (1992). *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*. París: Gallimard.
- Depes, Danusa (2017). “La cultura visual en paralaje. Frenesí de lo visible”. *Octante*, núm. 2, Universidad Nacional de la Plata, pp. 14-25.
- Dikovitskaya, Margaret (2006). *Visual Culture. The Study of the Visual After The Cultural Turn*. Cambridge: The MIT Press.
- Drucker, Peter F. (1993). *La sociedad poscapitalista*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Eagleton, Terry (1997). *Las ilusiones del posmodernismo*. México: Paidós.
- Espinoza, Mario (2011). “Fredric Jameson: la persistencia de la crítica”, en *Pasajes. Revista de pensamiento contemporáneo*, núm. 34, Universidad de Valencia, pp. 87-97.
- Fanon, Frantz (1973). *Piel negra, máscaras blancas*. Buenos Aires: Abraxas.
- Foster, Hal (1996). The Archive Without Museums. *October*, vol. 77, The MIT Press, pp. 97-119.
- Foucault, Michel (1986). *Vigilar y castigar. El nacimiento de la prisión*. México: Siglo XXI.
- Foucault, Michel (2002). *Las palabras y las cosas*. México: Siglo XXI.
- Foucault, Michel (2004). *Historia de la locura en la época clásica I*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Foucault, Michel (2004a). *Historia de la locura en la época clásica II*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Foucault, Michel (2006). *El nacimiento de la clínica. Una arqueología de la mirada médica*. México: Siglo XXI.
- Fukuyama, Francis (1989). ¿El fin de la historia? *The National Interest*, Verano.
- Grosfoguel, Ramón (2003). *Colonial Subjects*. Berkeley: University of California Press.
- Gruzinski, Serge (2019). *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a Blade Runner (1492-2019)*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Guasch, Anna Maria (2003). “Los estudios visuales. Un estado de la cuestión”. *Estudios Visuales*, núm. 1, pp. 8-16.
- Habermas, Jürgen (1993). *El discurso filosófico de la modernidad*. Madrid: Taurus.
- Hegel, Georg (1982). *Fenomenología del espíritu*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Hernández, Fernando (2005). “¿De qué hablamos cuando hablamos de cultura visual?”. *Educación e Realidade*, núm. 30 (2), julio-diciembre, pp. 9-34.
- Jameson, Fredric (1989). *Documentos de cultura, documentos de barbarie*. Madrid: Fuenlabrada.
- Jameson, Fredric (1995). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Buenos Aires: Paidós.

- Jameson, Fredric (2002). *El giro cultural*. Buenos Aires: Manantial.
- Jameson, Fredric (2004). *Una modernidad singular. Ensayo sobre la ontología del presente*. Buenos Aires: Gedisa.
- Jameson, Fredric (2015). “La estética de la singularidad”. *New Left Review*, núm. 92, pp. 109-141.
- Jameson, Fredric (2016). *Marxismo y forma*. Madrid: Akal.
- Jameson, Fredric y Slavoj Žižek (1998). *Estudios culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*. Buenos Aires: Paidós.
- Jappé, Anselm (2014). “El espectáculo: fase suprema de la abstracción”. En <http://metiendoruido.com/>
- Jay, Martin (2003). Regímenes escópicos de la modernidad. *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*. Buenos Aires: Paidós.
- Jay, Martin (2006). *Ojos abatidos en el pensamiento francés del siglo xx*. Madrid: Akal.
- Juanes, Jorge (2010). “La abstracción pospictórica. El minimalismo. El arte conceptual”. *Territorios del arte contemporáneo. Del arte cristiano al arte sin fronteras*. México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla/Ítaca.
- Koselleck, Reinhart (2004). “Historia de los conceptos y conceptos de la historia”. *Revista Ayer*, núm. 53, (1), pp. 27-45.
- León, Christian (2012). “Imagen, medios y telecolonialidad: hacia una crítica decolonial de los estudios visuales”. *AISTHESIS*, núm. 51, Instituto de Estética de la Pontificia Universidad Católica de Chile, pp. 109-123.
- Lipovetsky, Gilles (2010). *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona: Anagrama.
- Liotard, Jean François (1990). *La condición posmoderna*. México: REL.
- Mahon, Alyce (2009). *Surrealismo, eros y política, 1938-1968*. Madrid: Alianza.
- Maldonado-Torres, Nelson (2007). “Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto”. *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores.
- Masuda, Yoneji (1984). *La sociedad informatizada como sociedad postindustrial*. Santiago de Chile: Editorial Fundesco.
- McLuhan, Marshall y Bruce R. Powers (1995). *La aldea global. Transformaciones en la vida y los medios de comunicación mundiales en el siglo XXI*. Madrid: Gedisa.
- Mignolo, Walter (1998). “Postcolonialismo: el argumento desde América Latina”, en Castro Gómez, Santiago y Eduardo Mendieta (coordinadores) (1998). *Teorías sin disciplina (latinoamericanismo, postcolonialidad y globalización en debate)*. México: Porrúa.

- Miranda, María Jesús (1979). *El panóptico (Jeremías Bentham). El ojo del poder (Michel Foucault)*. Madrid: Tracia.
- Mitchell, W. J. T. (2003). “Mostrando el ver: una crítica de la cultura visual”. *Estudios Visuales*, núm. 1, noviembre, Asociación Acción Paralela, pp. 17-40.
- Mitchell, W. J. T. (1995). “Interdisciplinarity and Visual Culture”. *Art Bulletin*, vol. LXXVII, núm. 4, diciembre, College Arte Association, pp. 541-544.
- Moxey, Keith (2015). *El tiempo de lo visual. La imagen en la historia*. Barcelona: Sans Soleil Ediciones.
- Quijano, Aníbal (1991). “Colonialidad y modernidad/racionalidad”. *Perú Indígena*, núm. 29, (13), pp. 11-20.
- Richard, Nelly (2008). *Feminismo, género y diferencia(s)*. Santiago de Chile: Palinodia.
- Sanz, Miguel Ángel (2011). “Memoria y posmodernidad: espacio, tiempo y sujeto”. *Reevaluaciones: historias locales y miradas globales. Actas del VII Congreso de Historia Local de Aragón*, pp. 219-230.
- Sartori, Giovanni (2000). *Homo videns. La sociedad teledirigida*. Madrid: Taurus.
- Sartre, Jean-Paul (2008). *El ser y la nada*. Buenos Aires / Madrid: Ediciones de la Piqueta.
- Travieso, Julio (2008). Estudio preliminar, en Alejo Carpentier (2008). *Los pasos perdidos. Narrativa completa III*. Madrid: Akal.
- Vattimo, Gianni (2011). *En torno a la posmodernidad*. Barcelona: Anthropos.
- Vattimo, Gianni (1987). *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. Barcelona: Gedisa.
- Vidal, Felip (2007). “Fredric Jameson o la singularidad dialéctica de la teoría”. *Daimon, Revista de Filosofía*, núm. 40, pp. 173-180.
- Virilio, Paul (1989). *La máquina de la visión*. Madrid: Cátedra.
- Zavala, Iris M. (coord.) (1992). “El nominalismo imperial y sus monstruos en el Nuevo Mundo”. *Discursos sobre la “invención” de América*. Ámsterdam / Atlanta: Rodopi.