



Tipo de documento: Tesis de Maestría

Título del documento: ¿Hacia una biopolítica "estética"? : la construcción de los cuerpos "bellos" en la actualidad: discursos e imágenes

Autores (en el caso de tesis y directores):

Jorge Couto

Felisa Santos, dir.

Datos de edición (fecha, editorial, lugar,

fecha de defensa para el caso de tesis: 2017

Documento disponible para su consulta y descarga en el Repositorio Digital Institucional de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.
Para más información consulte: <http://repositorio.sociales.uba.ar/>

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Argentina.
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 4.0 (CC BY 4.0 AR)



La imagen se puede sacar de aca: https://creativecommons.org/choose/?lang=es_AR



Autor: Lic. Jorge Couto.

¿Hacia una biopolítica “estética”?

La construcción de los cuerpos “bellos” en la
actualidad. Discursos e imágenes.

Tesis de maestría en comunicación y cultura

Directora: Felisa Santos.

Buenos Aires

2016

Índice

Introducción	pág. 4
Itinerario	pág. 7
I. La imagen fotográfica	
A. Érase una vez la fotografía “analógica	pág. 9
B. Revolución y expansión digital	pág. 13
C. Imagen digital y cultura postmoderna	pág. 22
D. Exasperaciones de los posibles en la imagen digital	pág. 27
E. Pasolini y su amor por los cinemas, un caso que nos ayuda	pág. 35
F. Universos de lo posibles	pág. 39
II. Las industrias culturales, ¿dónde circulan las imágenes?	
A. Escuela de Frankfurt, Teoría Crítica	pág. 42
B. <i>Kulturindustrie</i> (1ª parte)	pág. 45
C. <i>Kulturindustrie</i> (2ª parte)	pág. 50
D. Luces de Marcuse	pág. 53
E. Secretos	pág. 54
F. Una posible respuesta a cargo de Bartleby	pág. 56
G. “Rasgar el velo de la razón lógica y contemplar el abismo” ----	pág.58
III. ¿Hacia una biopolítica con implicancias estéticas?	
A. Apertura	pág. 60
B. Cirujanos plásticos e imágenes digitales	pág. 62
C. Volver a Foucault y a su concepto de biopolítica para dar un salto	pág. 64
D. Las prótesis y la aceleración, una mirada de Paul Virilio	pág. 74
E. La destrucción como goce estético de primer orden	pág. 77
F. Biopolítica estética-imagen digital-prácticas de cirujanos plásticos	pág.81
G. Una pequeña luz aportada por Deleuze	pág. 89
H. Ordenemos un poco	pág. 90
I. Peligros virtuales	pág. 92
IV. Futuros posibles, acercándonos a la conclusión que es una apertura	
A. Lo postorgánico y lo posthumano	pág. 95
B. Un paso más	pág. 101

C. Implicaciones	-----	pág. 102
V. Conclusión, falso cierre y apertura infinita	-----	pág. 105
VI. Bibliografía	-----	pág. 107

Introducción

“Nunca, al parecer, se ha impuesto la imagen con tanta fuerza en nuestro universo estético, técnico, cotidiano, político, histórico. Nunca ha mostrado tantas verdades tan crudas; nunca, sin embargo, nos ha mentado tanto solicitando nuestra credulidad; nunca ha proliferado tanto y nunca ha sufrido tanta censura y destrucción” (Didi-Huberman, G: 2007).

En un pequeño pero intenso artículo de Didi- Huberman llamado “Cuando las imágenes tocan lo real”, se plantea que la imagen necesariamente debe ser pensada en la acción de arder, la imagen se prende fuego con mayor o menor intensidad, con momentos donde sus flamas se consumen y otros en los que se reavivan. Por ende, también debe ser conceptualizada en relación a sus cenizas, que también son cenizas de otros fuegos previos. Para entender una imagen hay que comprender por dónde arde, con qué intensidad y qué cenizas de incendios anteriores se encuentran en sus brasas. “Para saberlo, para sentirlo, hay que atreverse, hay que acercarse el rostro a la ceniza. Y soplar suavemente para que la brasa, debajo, vuelva a emitir su calor, su resplandor, su peligro” (Didi-Huberman, G: 2007). El hilo conductor de la investigación fue precisamente ese, soplar el universo de las imágenes digitales de las revistas y entender por dónde arden, cómo son sus fuegos, cómo flamean, y a su vez adentrarnos en sus cenizas y entramados de cenizas de diferentes incendios. Por último, también comprender su **peligro**, las ráfagas de viento construidas por las relaciones de poder que oxigenan este fuego, lo orientan y lo animan.

La presente tesis se propuso, originariamente, dar cuenta del canon de belleza en las tapas de determinadas revistas: *Paparazzi*, *Caras*, *Susana*, *Rolling Stone*, *Playboy*, *Maxim* y *Hombres*; para hacerlo nos centraríamos en la proliferación y dispersión visual de las imágenes de los cuerpos de los últimos diez años. Una vez armado ese vasto *corpus*, algo nos golpeó la cabeza: había una *presencia* en los sustratos de las imágenes que las atravesaba y sustentaba. Había claramente relaciones de poder que las avivaba y clínicas y actores privados que se montaban a ese canon propuesto para prometer la trasposición de esa belleza del plano de las imágenes digitales a la carne. Ampliaremos un poco esta

cuestión: hay una clara disparidad entre el plano de la *exasperación de los posibles* que se plasma en la imagen fotográfica digital (y sus intervenciones) y el plano de los *cuerpos propios*. En el intersticio de esa disparidad y grieta interviene una biopolítica (*estética*) que incita a la población a tratar de autogestionarse un viaje constante e interminable hacia una belleza *espectral* inalcanzable.

A partir de esta reconfiguración, la tesis se ha estructurado sobre algunos ejes medulares que aparecieron con una fuerte impronta. Fue necesario comenzar las argumentaciones con una revisión de las nociones tradicionales de la fotografía “analógica” y luego dar lugar a las actualizaciones, con las fracturas y continuidades que generó la imagen digital y la *exacerbación de los posibles* que trajo consigo, sin dejar de lado tampoco, algunas nuevas configuraciones que se produjeron en el campo de la subjetividad.

El segundo eje intenta dar cuenta de estas imágenes a partir de las publicaciones en las que se exponen, lo cual nos motivó a intentar comprender el medio donde aparecen, realizando una revisión de la noción de industria cultural y las conceptualizaciones a este respecto de los miembros de la llamada Escuela de Frankfurt o *teoría crítica*.

En el siguiente eje la reflexión gira en torno al concepto foucaultiano de biopolítica y su apertura a regiones no tematizadas por Foucault, es decir el ejercicio de ese poder por parte de sectores privados (desplazando a la antigua primacía del Estado). A partir de allí pudimos diagramar el concepto de *biopolítica “estética”* y sus derivas.

En el último eje, el más pequeño en extensión, tratamos de abrir una nueva lectura del debate acerca de lo *posthumano* para comprender en qué medida las prácticas futuras se posicionarán sobre los cimientos de la biopolítica “estética” actual.

A partir de lo trabajado podemos afirmar que las imágenes no pueden ser pensadas de forma aislada sino que es menester tener una mirada más global y abarcadora para poder dar cuenta, en términos de Didi-Huberman, de cómo y qué las hace arder.

Para cerrar, queríamos agradecer la guía de Felisa Santos en la tesis, como diría Aby Warburg “Permítame expresarle mi más sentido agradecimiento por los servicios de partero

que me ha brindado durante la procreación de esta criatura monstruosa” (Warburg, A: 2008).

Itinerario

A grandes rasgos el problema de investigación giró en torno a dos conceptos, la imagen fotográfica y la biopolítica.

En cuanto a la fotografía nos parece muy importante rescatar tres autores de la época “analógica”, por un lado Susan Sontag (2006 y 2010), que reflexiona sobre la autoridad de esa imagen y la suerte de certificación del “algo ocurrió” que se da en ella. El otro autor es Roland Barthes (2009) con su último ensayo publicado en vida, donde se permite analizar la fotografía en un plano similar a Sontag, y pensar la imagen desde su confirmación de que algo *ha estado allí* en un tiempo y espacio delante de la cámara, además de su relevante concepto de lo punzante de las imágenes. Pier Paolo Pasolini (2005), si bien se adentra en pensar la práctica del cineasta, se encuentra en el mismo camino de Barthes y Sontag, ya que él entiende que los directores *pescan verticalmente* sus imágenes del *caos de la realidad* y su material para trabajar son esas meras posibilidades que se encuentran en la realidad.

Con la apertura en el campo de lo visual que significó el arribo de la imagen digital y sus tecnologías asociadas se produjo una fractura en los que algunos “clásicos” catalogaban como “lo propio de la fotografía” y la ruptura fue tan profunda que algunos clasifican a estas nuevas formas como **postfotografía**, algunos exponentes de esta corriente son: Hans Belting (2009), Román Gubern (2000), Guillermo Yáñez Tapia (2008) o José Luis Brea (2010); retomando a este último, para él la postfotografía se ha hecho más narrativa porque deja de lado el instante de la captura y construye algo por fuera de ella. La imagen digital comienza a distanciarse de lo fotografiado para hablar sobre sí misma.

El otro concepto que rondará la tesis, que para nosotros no puede ser pensado de forma desarticulada con las imágenes digitales de lo “bello”, es la biopolítica. Para Foucault son las relaciones de poder que se adentran en los procesos de la vida de la especie, es un poder masificador que actúa sobre la población. Su objetivo es potenciar la vida y hacerla más saludable. Según Foucault desde su nacimiento en los finales del siglo XVIII su ejercicio fue generado y profundizado por parte de los Estados tratando de marcar los destinos

biológicos de los ciudadanos en su conjunto. La noción de biopolítica está unida a otros conceptos que constituyen su deriva post-foucaultiana en el campo académico. No ampliaremos aquí porque lo desarrollaremos más adelante, sí nos interesa ver sólo algunas lecturas a las que ha dado lugar. Para Giorgio Agamben en sus libros *Homo Sacer* (I, II y III) existe una vida biológica llamada *zoé* (que compartimos con los animales y que constituye la vida informe, la vida en tanto vida) y un poder que genera **identidades** y **existencias políticas** a la población que denomina *bíos*; el ejercicio del poder tiene la capacidad de producir y retirar *existencias políticas*; una vez que se genera este tipo de sustracción los cuerpos se reducen a la *nuda vida* o *vida desnuda* y esa población es abandonada a la mera vida biológica o *zoé*, una figura de esa vida informe sería la del “musulmán” que se detalla en *Homo Sacer III*. Agamben da cuenta con su distinción entre *bíos* y *zoé* de una concepción de vida que es más abarcadora que la de Foucault y hace hincapié en sus dos caras: el poder da existencias políticas y también las puede quitar dando lugar en el caso más extremo al exterminio, por ejemplo el efectuado por los nazis (aquí toda la población del campo se habría convertido en *nuda vida* o *mera vida biológica*). Sin embargo ese proceso de reducción a la *nuda vida* no es una excepción de la década del 40 sino que pareciera ser la regla de las relaciones de poder.

Por su parte Roberto Esposito plantea una relación siempre dinámica entre *vida* y *poder*, y cómo el poder se adentra constantemente en el *continuum biológico*. Esposito piensa el biopoder desde un **paradigma inmunitario**, en donde para “salvar” o potenciar lo que se considera *la vida* se debe identificar lo que le es perjudicial y aislarlo como algo exterior al organismo y por ende patológico y a partir de ahí se lo puede atacar en salvaguarda de la vida. En este sentido Esposito, alineado con Agamben, entiende que el dispositivo tanatopolítico desarrollado por el nazismo brinda claves centrales para reflexionar sobre la noción y el accionar de la biopolítica en general.

Hasta aquí son algunas lecturas de la biopolítica, pero el concepto también tuvo reformulaciones porque el poder tuvo virajes, Paula Sibilia (2009) y Nikolas Rose (2012) plantean una “privatización” de la biopolítica y esa nueva participación trajo consigo el papel decisivo de la lógica comercial y de mercado.

I. La imagen fotográfica

A – Érase una vez la fotografía “analógica”

Nos sustentaremos en los desarrollos de Roland Barthes para entender la comprensión clásica de la fotografía en la época “analógica” para de esa manera subrayar las rupturas y continuidades que trajo consigo la imagen digital. Para iniciar este apartado tomaremos el último y emblemático ensayo publicado en vida de Barthes titulado *La cámara lúcida*. Entre todas las líneas de análisis que abre el autor, hay una que nos llama la atención: el texto hace hincapié en que la relación entre el referente (lo fotografiado) y la imagen fotográfica es muy estrecha, de hecho para él están “pegados”. Barthes entiende que no se puede reflexionar sobre la fotografía sin dar cuenta de la relación que tiene con su referente, porque la fotografía muestra *algo* de la “cosa real” que estuvo delante del objetivo de la cámara. El nacimiento de la cámara y sus características técnicas (una máquina que generaba la imagen una vez que el operario la disparaba frente a lo que quería retratar) junto con el devenir de la sociedad generaron un imaginario social de “cuasi-transparencia”¹. Al ser una imagen técnica, la/el modelo o “la cosa” tuvo que estar delante de la cámara, según Barthes esta relación no puede ser negada y por eso “el nombre del noema de la Fotografía será pues: “esto ha sido”” (Barthes, R: 2009). La “cosa” representada en la imagen ha estado, en un tiempo y espacio específico delante de la cámara que la retrató, entonces en la fotografía descrita por Barthes el noema es “esto ha sido” y también “esto ha estado ahí”. Así se produce una estrecha relación entre el aparato técnico y el referente que es captado, generando así una especie de mutua dependencia.

A esa “cosa” hecha imagen Barthes prefiere denominarla *spectrum*, ya que es un concepto que denota una relación con el espectáculo y con lo que se ve. Al momento de pensar sobre el cuerpo fotografiado, Barthes indica que “no soy ni sujeto ni objeto, sino más bien un

¹ La aclaración puede ser obvia pero nos encontramos en la obligación de hacerla, la cámara nunca fue neutral, no reviste esas características de cuasi-transparencia, es solo una construcción en el imaginario de la sociedad occidental. Ya que detrás de la técnica se encuentra un cuerpo humano que la genera y dispara el aparato.

sujeto que se siente devenir objeto: vivo entonces una microexperiencia de la muerte (del paréntesis): me convierto verdaderamente en espectro” (Barthes, R: 2009). Aquí nos detendremos un poco por la intensidad que genera esa afirmación, por la ventana abierta que significa la calificación de la fotografía como *espectro*. Precisamente, Barthes utiliza la noción del *espectro* para indicar que la imagen fotográfica genera siempre una relación espectral y difusa con los cuerpos carnales “retratados”. Podríamos entender también que la fotografía es inherentemente *una-distancia* con el referente, es una figura que se escapa, que es vaga, una especie de humo que “parece” un cuerpo pero que en realidad siempre es un *espectro*. También nos está diciendo que la fotografía, por más *distanciada* que esté, exhibe *algo* del referente, no lo muestra en todas sus dimensiones porque eso sería entenderla como una “transparencia total” y que la foto estaría presentando completamente al cuerpo (mejor dicho, sería un cuerpo). Las fotos muestran *algo* siempre motivado por el fotógrafo y la técnica (un plano específico, un ángulo sentido intencionado, una luz en particular buscada <o no>, etc).

Barthes no desarrolla en demasía la noción de espectro, sin embargo creemos que tiene un enorme potencial para explorar las diferencias entre la fotografía “clásica/ analógica” y la digital. El *spectrum* es una palabra de origen latino que designa a la imagen y que, a su vez, proviene del verbo *specere* que significa observar o mirar. Evidentemente desde centurias el concepto del *spectrum* y su deriva en el *espectro* actual han estado íntimamente relacionados con el mundo de las imágenes, por eso, Barthes aclara que lo usa por su relación con el espectáculo por ende, con la exhibición. De esa forma, al disparar la fotografía el *Operator* construye una imagen que deviene en *espectro*, se construye una distancia; como ya dijimos, no captura *el-todo* de la cosa o de la carne, sin embargo retrata *algo*, es difícil aclarar qué, pero el autor afirma que contiene alguna dimensión de lo captado, así se deviene en un *espectro-distanciado* de la carne. Para clarificar qué entendemos cuando decimos que “capta *algo* de lo fotografiado”, podríamos ver el siguiente ejemplo simple: cuando un grupo de personas está viendo fotos y alguien se identifica con una y dice “ese soy yo”, es manifiesto que esa persona se ha identificado con la imagen, aunque el yo de la fotografía sea muy distinto de aquel que la reconoce. En

referencia a este punto Barthes nos muestra otro ejemplo clarificador; después de la muerte de su madre, él comienza a buscar fotos para recordarla, así describe: “según van apareciendo esas fotografías reconozco a veces una parte de su rostro, tal similitud de la nariz y de la frente, el movimiento de sus brazos, de sus manos. Sólo la reconocía por fragmentos, es decir, dejaba escapar su ser y, por consiguiente, dejaba escapar su totalidad. No era ella, y sin embargo tampoco era otra persona” (Barthes, R, 2009). En esa escena casi teatral del ensayo, Barthes tenía en sus manos un conjunto de *espectros* de su madre y a partir de ellos iba identificando fragmentos de ella. En la cita comprendemos que la fotografía construye en algún punto *algo* del referente y eso permite la identificación, de hecho, Barthes claramente indica que nunca encuentra a su madre de forma completa, pero sí en algunos *espectros* puede rastrear índices que le permiten, de alguna manera volverse a vincular con ella. Sin embargo, también hay que aclarar que a veces el *espectro* construido está tan distanciado que ni siquiera el referente se reconoce y aparecen expresiones como: “¿ese soy yo?” o “¿esa foto es mía?”

Si quisiéramos entender el *espectro* desde una metáfora visual podríamos decir que sería un cuadro barroco, con una figura que está *en-carnada* en medio de un denso *chiaro-oscuro* (podría ser de Caravaggio o Rembrandt), entre las sombras, y que sin embargo exhibe *algo* de ella por más mínimo que sea.

Quedar claro que la realidad de la carne o de las cosas siempre *excede* a cualquier captura, tiene tanta densidad que está más allá de cualquier imagen por más definición que tenga el dispositivo que busca retratarla. Para ser más claros, ninguna fotografía puede mostrar la densidad de los campos de exterminios nazis, muestran *algo* del horror pero jamás *todo*. La profundidad de la demencia, la criminalidad y el estupor que generó el nazismo, (que produjo un quiebre en la historia de la humanidad y puntualmente del siglo XX) no pudo jamás ser captado por un dispositivo técnico, lo que sí se hizo, vía las fotografías y el cine, fue dar testimonio de *partes* importantísimas del horror que contribuyeron a la memoria y a dar una idea de la matriz de poder ejercida por el nazismo (ver *Homo Sacer I, II y III* de Giorgio Agamben) pero jamás captaron *todas* las dimensiones de ese horror, precisamente porque la realidad o los referentes *exceden* cualquier “dispositivo de captura”.

Las imágenes hacen un recorte del *continuum temporal* y de los cuerpos, estableciendo una experiencia cuasi mortuoria; a su vez, la fotografía detiene la vida produciendo una negación de lo precedido; de esta forma, se encuentran en el umbral entre la vida y la muerte, y así las fotografías pueden mostrar personas fallecidas cuando vivían y el observador se encuentra ante presencias en imagen de quienes no están presentes.

Por su parte, Susan Sontag describía, un tiempo antes del escrito de Barthes, que “una fotografía pasa por prueba incontrovertible de que sucedió algo determinado. La imagen quizás distorsiona, pero siempre queda la suposición de que existe o que existió algo semejante a lo que está en la imagen” (Sontag, S: 2007). La fotografía disfrutaba en ese entonces de una significación ligada a la veracidad y era un “certificado” de que algo había ocurrido. En relación a esto, para ella, la fotografía es una construcción y una interpretación de la *realidad* pero que posee vestigios y rastros de ella. Sontag y Barthes dan cuenta de que la imagen fotográfica gozaba de una “autoridad” y una “cuasi transparencia” (esta afirmación, como hemos propuesto, hay que matizarla) con respecto la *cosa* mostrada. Lo que la cámara exhibe puede ser distorsionado, pero el *spectrum* continúa fuertemente relacionado con el referente. Según Sontag la autoridad que tiene la imagen fotográfica reside en las características técnicas de la cámara que imprimen situaciones y muestra vestigios directos de los objetos, sin embargo en la cita anterior vemos que aclara que “existió algo semejante” a lo que se muestra en la fotografía. Hay que tener en cuenta que esa “autoridad” forma parte de un imaginario social, debido a que no existe objetividad en la técnica, ya que hay un operador que selecciona con su dedo la detención del *continuum temporal*, los enfoques y los planos, pero si debemos rescatar que la noción del *espectro* reviste utilidad para reflexionar sobre la *imagen-de-la-carne* y el *propio cuerpo*. Vale aclarar que Barthes detalla que la mera cámara *en sí* genera situaciones, por ejemplo con el simple hecho de que alguien saque la cámara de fotos los demás contorsionan sus cuerpos y se ponen en “pose”, el aparato técnico ya genera situaciones aunque todavía no haya sido gatillado.

Con respecto a las fotos de las/los modelos en la época “analógica” sus cuerpos tenían un trabajo de luz y poses, pero a grandes rasgos, sin modificaciones de las imágenes *en sí*.

Susana Giménez en la revista *Gente* de los años setenta o Moria Casán se mostraban con maquillajes e iluminación especial pero el *spectrum* estaba presente con una relación de “cuasi-transparencia” entre imagen y referente o dicho de otro modo el *espectro* no poseía una *distancia* abismal.

Con el advenimiento de las nuevas tecnologías digitales todas estas nociones comienzan a estructurarse de otra forma, es un momento de crisis y de fuertes tensiones.

B – Revolución y expansión digital

El objetivo de estos capítulos es explorar los cambios que produjeron los avances digitales en los medios gráficos. Se indagará en las tapas de las revistas del género “actualidad” y subgénero “interés general” (*Rollingstone, Paparazzi, Maxim, Hombres y Playboy y Gente*) y la catalogada bajo el género “mujer y hogar”² (*Susana*) y a su vez, haremos hincapié en los impactos que estas innovaciones tecnológicas tuvieron en la subjetividad. Por otro lado, no es al azar que se ha hecho la selección de las tapas de revista como unidades de análisis, de hecho en este tipo de revistas las tapas son exhibidas sin cobertor ni folio que censure los cuerpos expuestos, por lo cual la tapa de revista funciona como una publicidad de “vía pública”, y como tal alcanza a todos los que la observan (mayores y menores de edad, sin segmentar en el sexo) basta con detenerse en cualquier kiosco de revista para darnos cuenta de su hiperexhibición. La población entera (salvo los que tengan impedimentos visuales) es convertida en *voyeuse* en el momento en que el kiosquero pone el número correspondiente de dichas revista en sus aparadores. Es interesante recordar que hace un poco más de quince años algunas de esas tapas y su composición eran identificadas como las de una revista pornográfica, por lo cual debían tener un folio que tapara la imagen y hoy es una imagen más como la de un magazine de autos o una revista de cocina, esto es un síntoma de que la sexualidad y la sexualización de la población (incluido los menores)

² La fuente es el **Instituto Verificador de Circulaciones (IVC)**.

ha cambiado y se ha convertido en algo más masivo, por ende aquí hay un riquísimo cambio en la subjetividad y en cómo se vive la sexualidad actualmente. Es una sexualización de la que todos tenemos que participar, en este caso impulsada por empresas privadas, o en última instancia, por la industria cultural.

En la década del 90' la imagen digital comienza a avanzar en nuestro mundo perceptivo, se expande en las películas y en las fotografías (tanto de revistas como en publicidades de vía pública, ambas con un alcance masivo). La imagen digital inunda a toda la población con su seducción, volcándose en los productos de la *industria cultural* y particularmente en la publicidad.

Los cuerpos de las/os modelos comienzan a ser modificados por el diseño de un operador, los rostros devienen lisos y sin arrugas, las nalgas se redondean a niveles extremos, los pechos son levantados y también redondeados y los abdómenes masculinos se *(re)marcan* digitalmente. Las nuevas herramientas tecnológicas se abren paso: *el Photoshop, el Illustrator, el Corel draw*, tienen el objetivo de modificar la “imagen” de una persona, es decir, la percepción que de ella tiene el público. Al llegar al 2016 es casi imposible encontrar una imagen difundida por la *industria cultural* que no haya sido “retocada” de forma digital. Si nos centramos en la tapa de la revista *Susana* del número aniversario de septiembre del 2009 (imagen 1) veremos el cuerpo de Susana Giménez exhibido, ella está sentada en la parte lateral de una estrella. Se encuentra vestida con una pollera muy corta que deja visible sus piernas, el vestido no tiene mangas pero ella usa guantes dejando al desnudo sus hombros. Su rostro presenta facciones uniformes con la ausencia absoluta de arrugas. Las piernas no tienen un gramo de grasa, al igual que sus brazos y parecen los de una veinteañera. En la tapa de la misma revista pero de septiembre del 2010 (imagen 2), observamos a Susana parada en una pierna con un gesto de felicidad, allí la vemos totalmente juvenil con las mismas piernas esbeltas, sus diminutos brazos y su cara totalmente lisa. En estas dos tapas Susana interpela al observador con una belleza que no

tiene un referente “material”³ ya que no es la de su cuerpo sino que ha sido retocado digitalmente, entonces el referente de la imagen es la misma imagen virtual y no su cuerpo material. Pero, a la vez, Susana “es” la de la imagen y no la de la realidad, convicción que se apoya para los observadores en que toda aparición de la diva está retocada.

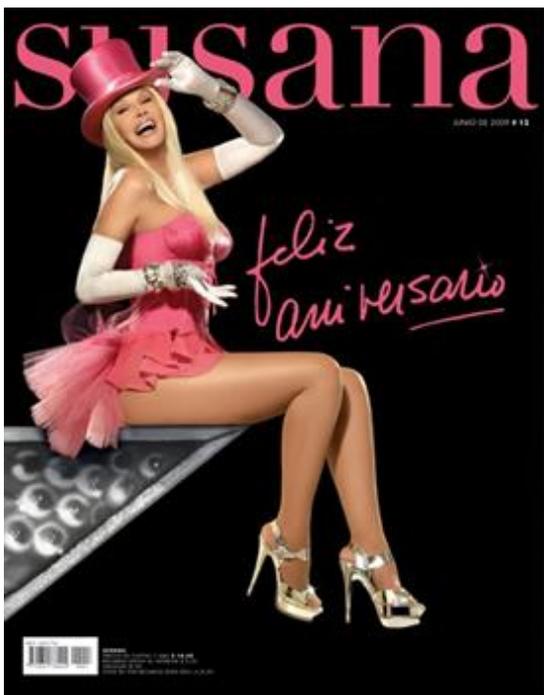


Imagen 1



Imagen 2

Según Hans Belting, en la actualidad hay una *crisis de la referencialidad*: con el advenimiento de la tecnología digital el referente material (la cosa fotografiada) tiene un trabajo o un diseño y por consiguiente, la imagen pierde la “autoridad” en términos de verdad que supo tener. Las tapas de revistas exhiben cuerpos que poco tienen que ver con el “verdadero” referente, la cara de Susana está casi cómicamente modificada, y es tan marcada la metamorfosis que tiene una vaga relación con la conductora “material”. Estos ejemplos de las imágenes de Susana son un poco extremos pero también funciona con las

³ Uso este término para no decir cuerpos “reales”, debido a que es un concepto muy complejo después de las concepciones psicológicas y por no encontrar un significante más adecuado.

Afroditas o Adonis de turno. Si nos centramos en tapas de revistas como *Maxim*, *Playboy*, *Hombres*, *Paparazzi* o *Caras* veremos cuerpos sin celulitis y rostros tan lisos que casi “no son humanos”. De esta forma la relación que supo tener la imagen fotográfica y su referente se empezó a desdibujar e hizo tambalear bruscamente la autoridad de la cámara y así el noema que describió Barthes: “esto ha sido”, comienza a ser arcaico. Así pareciera que la fotografía actual muestra un cuerpo que indica: “esto no ha sido, esto puede no haber sido o esto no ha ocurrido jamás”, pero sin embargo nos sigue exhibiendo un *espectro*. Sontag explicó que en la sociedad moderna parecía que la fotografía tenía una “autoridad virtualmente ilimitada” (Sontag, S: 2007), con la digitalización esta autoridad comienza a convulsionar porque los cuerpos no son “tomados” por un artefacto y exhibidos, sino que son fotografiados y son (*re*)creados por los retoques digitales.

En la tapa de la revista *Gente* de septiembre del 2008 (imagen 3) veremos un plano medio de Luis Miguel, exhibe un traje negro; su rostro no es sólo una presencia sino más bien una *ausencia*, no tiene ninguna marca en su frente, si bien se intervino quirúrgicamente el rostro, podemos ver de forma clara un alisamiento con un programa de diseño en la post-producción de la captura de la imagen. Se está riendo pero casi no hay marcas naturales del fruncimiento de rostro. La “autoridad” de esa imagen comienza a desdibujarse precisamente porque es muy distante a la toma original.

Así damos cuenta que la **revolución digital** marca un cambio en la subjetividad, muchos espectadores no tienen en claro que las imágenes contemporáneas son modificadas (aunque por ley se debe detallar en toda publicidad con la leyenda “la figura humana ha sido retocada digitalmente”) y que su relación con el referente se distancia y así adquiere una fisonomía mucho más espectral que antes. Las imágenes corporales son diseñadas y generan un canon “estético” que no es pasible de ser perseguido o traducido en los cuerpos. Así el *spectrum* de la imagen digital es más lejano y confuso. El *spectrum* se convirtió en más espectral que nunca, por ende si bien la imagen fotográfica es casi por definición una construcción *en-distancia* o *distanciada-de* su referente, en el cosmos de la imagen digital el *espectro* es más difuso y la distancia entre ésta y el referente es por momentos abismal.

“La llamada post-fotografía quebranta en la actualidad el sentido establecido del medio. En lugar de crear imágenes análogas al mundo, amplía el poder de disposición sobre las imágenes al campo de lo virtual” (Hans Belting: 2009). Hans Belting es consciente que las modificaciones digitales dejan casi sin efecto las nociones sobre la fotografía de las cuales se valían Sontag y Barthes, por eso se ve motivado a pensar el concepto de *post-fotografía*. El ingreso digital a las imágenes y las modificaciones que se hacen en las revistas abren los *posibles* de lo *visual* y así se va más allá de la posibilidades de los cuerpos; ahí mismo radica el peligro, ya que la industria cultural interpela a sus observadores con una estética imposible para la *carne* y que sólo puede existir en la imagen. Las nuevas tecnologías digitales de diseño dan lugar a lo que “no ha sido” pero en su intervención lo hacen parecer como asible, abren el plano de los posibles y las virtualidades. Lo que “ha sido” es cambiado, por lo tanto lo que “no fue, puede ser imagen” y por consiguiente, esta nueva posibilidad de la fotografía trae consigo mutaciones en la subjetividad, a una subjetividad para la cual se ha ampliado el campo de lo posible.

Si nos centramos en las revistas, nos damos cuenta de que exhiben imágenes acordes a los nuevos cánones de belleza. Por ejemplo, en la tapa de *Playboy* de julio del 2011 se encuentra a Florencia Tesouro (imagen 4) con su cuerpo casi totalmente desnudo, solo tapa su parte baja con un guante de cocina; podemos ver sus pechos redondos que buscan los ojos de los observadores, toda la piel de su abdomen, brazos y rostros es totalmente lisa debido a las modificaciones digitales y sus dientes son uniformemente blancos y brillosos.



Imagen 3



Imagen 4

En la tapa de la revista *Hombres* de Julio del 2013 vemos a Andrea Rincón (imagen 5) desnuda arriba de una cama tapándose parte de sus pechos. Todo su cuerpo tiene un amplio trabajo de alisamiento de la piel, generando una superficie totalmente homogénea, no existe ningún pliegue de piel, ni siquiera los inevitables en la postura que adopta. Si nos detenemos en lo que se ve de sus glúteos, nos daremos cuenta de que están *(re)marcados* para que parezcan totalmente redondos, y su pierna está de una forma “desprolija” y es evidente que se hizo desaparecer algún rastro de adiposidad. En este mismo sentido, si hacemos *zoom* cerca de la zona de su axila veremos otro alisamiento brusco hecho con programas de diseño.

Al igual que en la mayoría de las imágenes que usa la industria cultural, aquí damos cuenta de la ausencia de la celulitis, las varices, la adiposidad, las arrugas, entre otras cosas. Esta deriva imaginal contemporánea genera umbrales o cánones de belleza para que, a través de la seducción, sean seguidos (en parte imaginariamente, en parte de forma material, es decir,

quirúrgicamente) por los espectadores pero con la limitación de que son inalcanzables. Es un fenómeno por medio del cual las imágenes interpelan a los sujetos a desear las figuras virtuales, son cuerpos diseñados para ser vistos pero no pueden ser traducidos en el *propio cuerpo de nadie*. Esa belleza es diseñada para los ojos pero no para ser carne y de esta forma se exhibe lo que no puede ser copiado más allá del mundo virtual. Debemos hacer hincapié y recordar que desde su nacimiento la fotografía estableció una “autoridad”, que con el surgimiento de las tecnologías digitales entró en un profundo conflicto. Si bien hace varias décadas que hay fotógrafos que juegan con la posibilidad de un abismo entre la imagen y el referente, usando imágenes engañosas que “trucan la realidad”, pero con las nuevas técnicas de diseño las fotografías difundidas por la industria cultural son “retocadas” masivamente y el abismo entre la imagen y el referente creció considerablemente. Entonces, en las fotografías digitales “sus retratos son ficticios no sólo porque establecen que son copia de una ficción, sino porque demuestran que el sujeto es una ficción, luego de que la imagen ha sido desprovista de referencias” (Hans Belting, 2009). En esta cita Hans Belting nos indica que la actual imagen fotográfica posee una gran ficcionalidad porque está muy distanciada de la/ el modelo. Tomando como partida nuevamente los conceptos de Barthes, la imagen fotográfica construye una relación siempre-*spectral* con su referente, ese espectro está, tal como lo explicamos anteriormente, *en-distancia* o *distanciado-de* la cosa o la/el modelo. El punto importante aquí es que con la generación de la tecnología digital se empieza a producir una *exasperación* de la distancia con el espectro producido. En los casos en que nos hemos detenidos tratamos de rastrear un poco ese canon del cuerpo bello de la actualidad en de las tapas de revistas y las posibilidades de la imagen que son abismalmente diferentes que las del mundo de los cuerpos propios.



Imagen 5



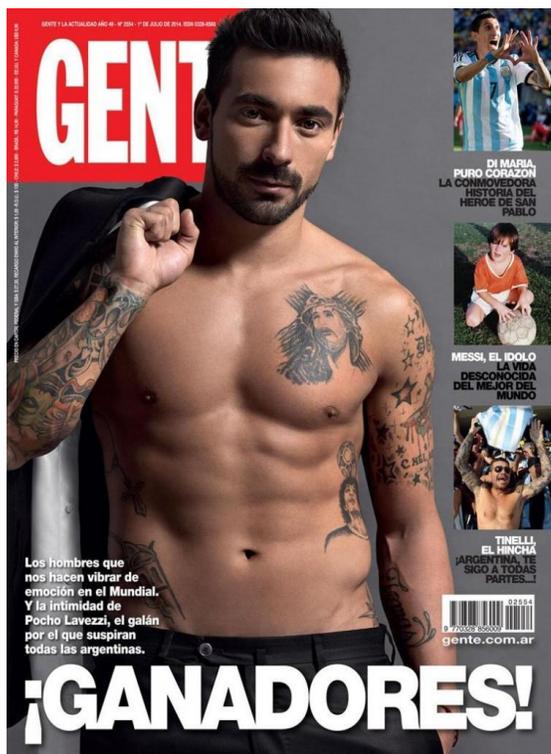
Imagen 6

Si observamos la tapa de noviembre del 2009 de *Rolling Stone* nos toparemos con Bono y “the Edge” de U2 (imagen 6), sus rostros no son los de hombres de más de cincuenta años sino que gracias a los retoques digitales parecen de treinta; nos topamos con arrugas borradas y superficies lisas. Básicamente la tapa de esta revista nos *con-mueve* o nos *mueve-con* una imagen con figuras tan *espectrales* que son totalmente u-tópicas (entendemos al concepto utópico como la negación del lugar, es decir algo que no tiene lugar). Aquí anticiparemos una parte medular para nuestra tesis, lo “bello” en el magma digital es posible de ser perseguido por los cuerpos (de hecho la industria médica, los laboratorios construyen un discurso que incita a poder transformarse y evitar, por ejemplo, las arrugas) pero jamás es alcanzable ya que es de por sí inasible. Así la “belleza” del diseño digital de las revistas no tiene lugar en los cuerpos porque de hecho es un *espectro* que sólo tiene una *topía* en tanto imagen, para decirlo un poco más burdamente, ninguna persona de 50 años puede tener el rostro del *espectro* de Bono o “The edge” o tener los rasgos que aparecen en las imágenes de *Susana*.

Por otro lado, en la tapa de la revista *Gente* de julio del 2014 encontramos al jugador de fútbol Ezequiel Lavezzi (imagen 7), en un plano casi americano y sin remera, la imagen exhibe un cuerpo muy ejercitado *marcado* por su profesión y *(re)marcado* de forma digital para hinchar aún más sus abdominales y pectorales. Toda su epidermis es uniforme sin ninguna marca (cosa rara porque su profesión es precisamente un deporte de contacto) o venas.

Los *posibles* de la imagen digital crean un **canon inaprensible** y que no se puede aprehender. Por consiguiente la “belleza” en lo digital está en fuga y ningún *cuerpo propio* la presenta *encarnada*, ni siquiera la/el supuesto portador que es “captado” en la fotografía digital, por ende, es un canon que vive en las imágenes. Sin embargo, esto hay que decirlo, mientras la industria cultural produce una imagen u-tópica para la carne, la industria médica seduce a tratar de alcanzar lo que por definición es imposible, trata de asir lo que siempre se nos aleja y escapa. Un cirujano se encuentra imposibilitado de borrar todas las arrugas, marcar al extremo la musculatura o borrar del cuerpo todas las adiposidades.

Imagen 7



Solo anticiparemos un concepto que hemos dejado ver entre líneas. En la web de la clínica del Dr. Juri, en su parte institucional que define sus objetivos, dice “nosotros priorizamos el sentimiento de belleza, su búsqueda”. Es interesante cómo desde la institución aclaran que lo que priorizan es el recorrido de la **búsqueda** y no la llegada o el arribo a un estado de “belleza”, precisamente porque tienen en claro que es un viaje que nunca termina, es algo que les conviene después de todo. Ampliaremos esto más adelante, sin embargo es explícito que proponen un disfrute en el recorrido de una distancia cuyo fin está siempre distante, de una cercanía que siempre es lejana y de un *espectro* nunca alcanzable y sin embargo, “lo bello” reside en correr detrás desesperadamente o, en palabras de ellos, en el **sentimiento** de estar acercándose a lo lejano.

Antes de seguir creemos prudente ampliar algunas de las direcciones apuntadas en el trabajo. La imagen digital produce un canon de lo “bello” que es inasible, está *en fuga o fugado* hacia las posibilidades y lo digital. Nos ofrece *im-posibles* pero con un guiño a ser perseguidos, así ese canon de lo bello es visible pero nunca alcanzable; las imágenes de las tapas de revistas exhiben una “belleza” sólo para los ojos y las pupilas de la sociedad, para todos los *voyeurs*, a fin de cuentas la Población completa. Si bien en los planteos de Barthes la imagen fotográfica siempre fue un *espectro* por la distancia con el referente, en el contexto digital la distancia entre la imagen y lo fotografiado se hace abismal, y el *espectro* construido se hace más difuso, aunque aparezca con más definición. Quizás, para *(re)pensar*, deberíamos decir que la industria cultural (concepto de Adorno y Horkheimer) actualmente *con-mueve* o *mueve-con* un *espectro* creado y nacido por la tecnología de diseño digital, en co-producción con un operador, y no ya en relación con el referente.

C – Imagen digital y cultura postmoderna

Yáñez Tapia en su ensayo titulado “Imagen digital: la “suspensión” de la distancia categorial moderna <o cómo operar desde los Estudios Visuales desde la postmodernidad>” reflexiona sobre la imagen digital y su estrecha relación con la Postmodernidad. El autor comprende que en la Modernidad los dispositivos técnicos producían imágenes

“analógicas” del mundo, haciendo hincapié en que el operario era impulsado por una **obsesión por el referente**. Los autores construían imágenes con sus cámaras de fotos pero en búsqueda de presentar *algo* del referente, una parte de su *verdad*, (esto se hace muy claro en el fotoperiodismo de guerra). La obsesión de los fotógrafos de los campos de concentración y exterminio nazis era movida, en parte, por dejar constancia del horror ocurrido allí, eran conscientes que no podían presentar *todo* el horror, que el recorte del tiempo y espacio de la fotografía era sólo eso, un recorte y un *espectro* de algo que tenía tanta densidad que no podía ser presentado en su *totalidad*. Sin embargo hubo un sano impulso obsesionado de exhibir *algo* del horror y contribuir así a la memoria de lo acaecido para la posteridad.

Si nos corremos para al horizonte del cine encontraremos a un Pier Paolo Pasolini (más adelante nos tomaremos un espacio para sus reflexiones) en los años sesenta declarando su amor por los *cinemas* (personas u objetos reales que podía captar las cámaras de filmación) debido a que el cine se construye en base ellos y que forman parte de la realidad. Sus *monemas* (encuadres) pescan de la realidad los *cinemas* para poder narrar una historia, y sólo pueden pescar de forma vertical en la realidad, por eso, para él, el cine puede construir *un cierto realismo*. En él creemos que se puede ver un impulso obsesionado de amor a los referentes que tomaban sus cámaras, de hecho no usaba actores profesionales sino que los “reclutaba” en la calle generando sus castings en el polvo de las ciudades y lugares marginales para Hollywood (ver *Apuntes para una Orestíada africana*).

Para volver a nuestros argumentos centrales, en la postmodernidad se construye una distancia abismal con los referentes y esto no tiene precedentes en la historia de la fotografía. De hecho los referentes son tomados como trampolines de diseño; por ejemplo, se captura de la fotografía *algo* de la/el modelo y luego con los programas de diseño se anexan prótesis visuales: se marcan más la musculatura, se hinchan los bíceps, se borran las arrugas, la celulitis, las estrías, los vellos, las sombras, a fin de cuentas para construir un *espectro* de “manual” que es similar a muchos otros. Pasamos de un Bert Stern fotógrafo que tomó las icónicas imágenes de Marilyn Monroe con poca ropa, quien declaró que la sesión la realizó con luz natural y casi sin maquillaje y que se sintió directamente

enamorado por la modelo, a algunos fotógrafos contemporáneos que capturan imágenes para que luego sean editadas y “corregidas” por un diseñador que borra muchos elementos que forman parte de la “subjetividad” de lo fotografiado para crear así una *objetividad tiránica* que ya detallamos y potenciar lo “bello”. Pasamos del *dejarse sorprender* por los cuerpos y construir un diálogo más *poiético*, a una relación postmoderna de diseño e intervención de los cuerpos bajo el lema “adecuación a la belleza”.

Guillermo Yáñez Tapia indica que la imagen digital postmoderna “alcanza una superficie capaz de olvidar el objeto por exceso de representación” (Yáñez Tapia, G: 2008) la imagen tiene un gran trabajo *en-toma* y posterior a ella de diseño, esto se ha acelerado en los últimos años, haciendo que la imagen *hable más de sí misma* que del referente, debido a que la/el modelo exhibido “casi” nada tiene del/ la que posó delante de la cámara. Según él la distancia creada es tan amplia que en realidad la imagen digital ha construido una autosuficiencia ontológica. Si bien casi todo es posible de ser imagen, desde lo más minúsculo a lo más enorme, “la estética de este tipo de imágenes deviene distinta; más abierta, en apariencia, pero también más cerrada en sí misma” (Yáñez Tapia, G: 2008), de hecho está tan cerrada en sí que parece olvidar *casi* a los referentes, a fin de cuentas exhibe *algo* que es propio del mundo de la imagen y no de la *carne*.

En este punto ingresa a los gritos una de las características de la cultura posmoderna. Para Murillo es en este momento que “desaparece la moral con sentido universal concreto y el centro se lo lleva el “cuidado de sí”” (Murillo, S: 2012). La cultura postmoderna huye de las totalizaciones y de las aglutinaciones sociales para reivindicar a los sujetos-individuales generando un impulso del culto del “cuidado de sí”, entendiendo por esto una primacía de los individuos por sobre cualquier noción colectiva. En este mismo sentido una de las características centrales de la postmodernidad es también “la *recaída en la inmediatez*, el borramiento de la historia y de la proyección hacia el futuro: el predominio de la vivencia del *ahora, del ya, de la urgencia*” (Murillo, S: 2012). Dichas características de la cultura postmoderna atraviesan nuestras imágenes digitales cotidianas, sus fotos que exhiben cuerpos que se centran en el “*cuidado de sí*” *corporal* y lo promueven, con la diferencia de que promueven además el “*cuidado de sí*” *espectral*. Se cuida que los *espectros* que se

muestran sean potenciados digitalmente en su “belleza”. Por otro lado, borran literalmente (con Photoshop) rastros del paso del tiempo: arrugas, marcas en la piel, adiposidades, “patas de gallo”, ojeras, etc. para exhibir un relato espectral lleno de diseño *superficial*.



Imagen 8



Imagen 9

Si nos detenemos en la tapa de la revista *Hombre* de diciembre del 2014, veremos a Victoria Xipolitakis (imagen 8) de frente a la cámara con *corset* negro transparente, su parte baja está cubierta con una figura del rostro de Mickey Mouse. Si bien es un cuerpo que tiene muchas intervenciones protésicas y plásticas la imagen presenta un gran trabajo de edición: por ejemplo su piel fue cuidadosamente homogenizada con los pinceles de Photoshop, de hecho han suavizado la diferencia de tonos producido por el quemado del sol. En cuanto a su rostro, no se presenta ninguna marca o arruga, por ejemplo la que se hace debajo de los ojos.

En la tapa de la revista *Gente* de octubre del 2012 vemos a Lola Ponce (imagen 9) embarazada en traje de baño parada de costado mostrando su panza. Enlazado a su pierna se encuentra un hombre con el torso semidesnudo. En cuanto a ella, hay un trabajo no tan

marcado de alisamiento de la piel propio del embarazo, su rostro está “trabajado” quitando cualquier tipo de pliegue de la piel, las únicas líneas que se ven corresponden al cuello porque ella lo está girando. En cuanto a su compañero vemos una frente muy alisada y cierta remarcación en lo que se deja ver de su torso, específicamente sus pectorales.



Imagen 10



Imagen 11

Así, las revistas buscan con-mover con imágenes que muestran *espectros* tan distantes de los referentes que presentan un borramiento de muchos procesos históricos de las/los modelos, enfrascándolos en un presente u-tópico que nunca existió por fuera de la imagen. Son fotografías que construyen una distancia como nunca se ha hecho, por lo tanto el *espectro* más vago y confuso que antes pero, a la vez, con un nivel mayor de nitidez superficial (a nivel de píxeles). En este punto, no importa “ser bello” (con lo que eso significaría ya que son meras implicancias culturales) sino parecerlo en las fotografías. Esa obstinación creciente del *cuidado de sí*, no focaliza sólo en el *cuerpo-propio-individual-carnal*, sino también en el cuidado de sí en tanto mera imagen. Esa importancia y primacía

de la imagen de uno mismo muestra la relevancia de la imagen y el cuerpo en la cultura postmoderna. Así vemos la creación de *espectros* sin historia y sin carne, de *espectros* siempre “jóvenes” y huecos.

Si nos detenemos ahora en la tapa de la revista *Gente* de mayo del 2012 vemos a Mariana Antoniale (imagen 10) en un plano casi americano, en su parte superior está usando una especie de traje de baño, aquí podemos ver una ausencia total de marcas en la piel y una epidermis totalmente homogénea. Si bien tiene los brazos flexionados no existe ningún pliegue de la piel que forme una arruga o una articulación, la única excepción es entre su dedo índice y el pulgar donde podemos ver los pliegues lógicos.

En la tapa de *Maxim* de mayo del 2012 vemos a Victoria Irouleguy (imagen 11) ex participante del *reality* Gran hermano posando desnuda de forma lateral, ella mira a la cámara mientras toma sus pechos. Si bien su cuerpo real no se ajusta a la tiranía del modelaje 90-60-90, el editor de la imagen borra parte de su figura y alisa otras tras un fondo casi regular. De esa forma “adapta” al canon de lo “bello” a alguien que en principio no se ajustaba a él.

D – Exasperaciones de los posibles en la imagen digital

En la tapa de la *Rolling Stone* de enero del 2007 se muestra a Luisana Lopilato (imagen 12), o “algo que se desprende de ella”, hay una marcada mixtura entre los retoques digitales y la modelo. Está con el abdomen descubierto y por comer una “paleta dulce”, si nos detenemos a ver la figura del cuerpo damos cuenta que es diseñada digitalmente y casi no tiene relación con su torso “material o real”. Su *spectrum* es muy especial, alejado de la referencialidad pero al mismo tiempo también algo cercano (con esto me refiero que la “base” de la imagen sigue siendo un/ a modelo).



Imagen 12



Imagen 13

Queda claro que actualmente las fotografías no pueden ser pensadas bajo la concepción de autoridad o veracidad de las imágenes. Con el uso del *Photoshop* se anexan a las/ los modelos *prótesis visuales* y ya es anacrónico hablar del cuerpo de la/el *star* como un real material, en realidad es un cuerpo ubicado en el umbral entre lo material y lo virtual. La frontera de estos dos planos han sido transgredidas y fracturadas, y el cuerpo está construido en el pliegue de ambos. En las tapas de revista se exhibe un *spectrum* que no puede ser catalogado como un referente de una modelo, dados sus retoques digitales, y tampoco se la puede indicar como algo ficcional debido a que la imagen nace de la “base” de la modelo. Si vemos la tapa de la revista de los *Rolling Stone* de septiembre del 2004 donde aparece Florencia de la V (imagen 13). Su cuerpo está totalmente desnudo, se está tapando parte de sus pechos y exhibe una exuberante panza de embarazada. En esta imagen podemos dar cuenta de como el plano digital y de invención virtual se pliega con la imagen del “cuerpo propio”, así a la carne fotografiada se le anexan prótesis visuales en la que resalta su gran panza, en la imagen se hacen realidad los deseos de quien en ella aparece.

Aquí nos detendremos un instante en la otra dimensión de la fotografía digital, a saber la dirección a sí misma, la auto-referencialidad. Estas imágenes no *hablan* tanto de la cosa o el/la modelo sino que *hablan* de sí mismas, precisamente como ya hemos anticipado la imagen fotográfica genera una relación *en-distancia* o *distanciada-del* referente; de esta forma la *explosión de los posibles* que proponen la digitalización y el diseño, produce que estalle también el imaginario de lo visible. Volviendo un poco a Yáñez Tapia, en esa relación de distancia, la imagen comienza a *hablar* sobre sí misma y se aleja como nunca del referente, así la imagen que vemos es *casi*, por momentos, tan *espectral* que entra en una zona de indistinción, dificultando discernir cuál es una imagen de arte digital y cuál es una fotografía con diseño digital. Aquí surge la pregunta: ¿El referente existe por fuera de la imagen tal cual lo muestra ésta? En este punto todo se torna un poco más complejo y difuso y para eso nos remitimos a los desarrollos de Yáñez Tapia, “la máquina visual se sitúa como superficie que dirige la mirada hacia sí misma, la hace sentido en la apertura de esta superficie como mundo autosuficiente” (Yáñez Tapia, G: 2008). Él propone que al distanciarse cada vez más del referente y al diseñar las imágenes, éstas comienzan a entrar en una zona de *autosuficiencia*; lo que proponemos nosotros en referencia a estas reflexiones es que el canon de lo bello existe en tanto imagen y no en tanto *carne*. Por eso, volviendo a la última tapa de revista, podemos ver a Florencia de la V con un profundo embarazo de varios meses, el canon de belleza existe sólo en el plano de la imagen ya que es posible en la imagen pero imposible en el cuerpo propio Trans, es en ese sentido que el autor indica que la máquina visual digital construye un mundo más autónomo que se cierra sobre la propia imagen, por ende también se cierra excluyendo el mundo material.

Todo este proceso que hemos pintado en pocas páginas toma más fuerza y relevancia en nosotros cuando lo pensamos en dirección al canon de la “belleza” ¿Qué ocurre cuando se *con-mueve* o *mueve-con* una imagen que está cerrada sobre sí misma en su *espectralidad*? En la era “analógica” normalmente entre la fotografía y el referente existía un diálogo pero con los programas de diseño digital la imagen comenzó a producir un *monólogo* y se fue distanciando progresivamente. Como hemos visto, esto llevó a algunos autores, como por ejemplo Hans Belting, a plantear directamente que nos encontramos en el mundo de la

postfotografía. Él, al igual que otros, no pueden pensar la *fotografía-actual-digital-diseñada* bajo la categoría de fotografía “clásica” por eso decide poner el prefijo *post* para marcar la ruptura.

Proponemos pensar que el canon de lo “bello” expresado en las tapas de revistas es tan exigente que se convierte en *u-tópico*, pretende exhibir la imagen de una persona pero *en-realidad* muestra una auto-referencialidad de la propia imagen (es por eso que la concepción de la autoridad de la imagen fotográfica que supo construirse en los imaginarios sociales se encuentra en convulsión). Esa “belleza” que se propone es pasible de ser perseguida pero por su carácter espectral es imposible transponerla al cuerpo propio.

Habría que indicar que muchas veces (según algunas entrevistas en los diarios) los cirujanos plásticos tienen que aclarar que por más intervención que un paciente se realice no podrán transformar su cuerpo en la imagen sin celulitis, con desborde muscular, sin arrugas o con una uniformidad extrema en la piel. Precisamente porque los posibles de las imágenes no se condicen con los posibles para la carne. En una entrevista al cirujano José Juri, él indica en este punto que “a veces mujeres con una nariz fea o muy grande, me dicen que les gustaría tener la nariz de Fulanita, de alguna modelo bella. El cirujano tiene que tener la experiencia, el conocimiento psicológico y artístico y la habilidad quirúrgica para hacer exactamente lo que corresponde a cada rostro” (Santillán M.L: 2005). Juri nos muestra con sus palabras el hecho de que en algunos casos hay pacientes que se acercan al consultorio para una modificación corporal, debido a imágenes exhibidas produce en éstas personas un modelo a *traducir* en sus cuerpos. Ante esa situación, según Juri, el cirujano debe discernir cuáles son los *posibles* para la carne de los pacientes y en esa actitud radica su profesionalismo.

Volviendo a la reflexión sobre el rol de las imágenes, Jean-Jacques Wunenburger realiza un diagnóstico de las imágenes digitales similar en muchos puntos al de Hans Belting y al de Yáñez Tapia. Él entiende que la fotografía realizó varios cambios importantes, para comenzar indica que a **nivel técnico** muta la propia tecnología, previa a la imagen digital había una “reproducción fiel” de la realidad por medio de una captación sobre una materia foto sensible y luego comenzó a existir una construcción numérica de la imagen

conformada por *píxeles*. Además habría que tener en cuenta las nuevas velocidades de circulación de las imágenes y la capacidad de ser globalizadas al mundo por su formato digital. El formato electrónico permite “dar cuerpo a ficciones, reconstituyendo formas pasadas o por venir, o produciendo simplemente formas posibles por simples variaciones de informaciones digitales (el programa informático). La potencia de la nueva imagen procede de que no imita más lo real” (Wunenburger, J.J: 2005). Según él la imagen electrónica deviene en inteligente, comienza a referirse a sí misma, deja de lado aquello a lo que refiere y al mundo de la realidad para jugar con las posibilidades de la imaginación y las modificaciones. “La imagen tiende a desplazar al objeto a segundo plano, a banalizarlo en su “estar allí”” (Wunenburger, J.J: 2005). El autor en este punto claramente hace referencia al noema de la fotografía descrito por Barthes: “esto ha sido, esto ha estado allí” que hemos visto con anterioridad, Wunenburger comprende que en el mundo virtual de lo digital la imagen ha producido una relación dominante por sobre lo carnal, hay una especie de “victoria de la imagen sobre el objeto” ya que en algunos casos la modificación de la imagen es tan intensa que poco tienen que ver con el referente (recordar la tapa de Florencia de la V embarazada). De esta forma, el viejo “respeto”, amor, interés o fascinación por aquello que se fotografiaba, cede el lugar a una fascinación por la imagen que se puede producir o diseñar. Aquí se abre el juego a la postproducción de la imagen con sus programas de retoques. Se presenta así una relación cada vez más solipsista centrada en la imagen con una primacía de la imagen por sobre los referentes. Como ejemplo clarificador y provocador veremos el caso de Michael Oswald (imágenes 14 y 15). En una de sus series podemos ver varios humanoides en posiciones sugestivas, claramente parecen producto de un diseñador pero “en realidad” son fotografías que alcanzan un nivel tan profundo de diseño que ya no parecen fotos, aquí el *espectro* se hace tan distante que ya *casi nada* queda del referente.



Imágenes 14 y 15, ambas de Michel Oswald

En una vereda opuesta, tenemos a la dupla de diseñadores Kitto-Zutto (imágenes 16 y 17), aquí la situación es diferente, algunos de sus rostros son tan vivos que parecen fotos, aunque en realidad, son producidos totalmente por programas de diseño (íntegramente es arte digital). Ésta situación es la que Hans Belting clasifica como post-fotografía (por ejemplo el caso de Michael Oswald) y Wunenburger como la pérdida de la imitación de lo real. Por consiguiente, también presenciamos la indistinción del umbral entre el arte digital y la fotografía, de hecho en el caso que acabamos de detallar se hace clara la oscuridad de la distinción y el borramiento del límite o el umbral.



Imágenes 16 y 17 generadas por la dupla de diseñadores Kitto-Zutto

Si nos detenemos en la tapa de la revista *Susana* de febrero del 2009, veremos en un plano americano a “Susana Giménez” (imagen 18) o algo parecido. Allí está con un sombrero enorme, con gafas de sol, con un vestido negro y brazos al descubierto. Si hacemos foco en el rostro, está totalmente alisado por Photoshop y fue formado digitalmente para que sea delgado. Su torso y brazos fueron muy diseñados para construir el cuerpo de casi una veinteañera. Si vemos su rostro nos daremos cuenta que es estrechamente similar a la imagen de arte digital creada por la dupla Kitto-Zutto, con esto queremos decir que la *fotografía* de Susana está implicada con el arte digital, de hecho su distancia está borrada ya que realmente podría Susana nunca haber estado frente a la cámara y ser exclusivamente una creación de un operario. El *espectro* exhibido casi-nada tiene que ver con el *cuerpo propio* de Susana, de una imagen de veinte años a una realidad de un cuerpo de setenta.



Imagen 18

E - Pasolini y su amor por los cinemas, un caso que nos ayuda

Daremos un pequeño espacio a Pier Paolo Pasolini, si bien fue director de cine nos parece interesante para ver una especie de “espíritu de época” de los pensadores de los 60’ y 70’ en cuanto a los dispositivos técnicos de captación de imágenes y la realidad que los rodeaba.

Pasolini en uno de sus ensayos paradigmático sobre la producción audio-visual llamado *El cine de poesía*, indica que el autor cinematográfico no tiene un diccionario de imágenes listo para ser usado, debido a que las imágenes no están “encasilladas” en un significado, sino que el cineasta toma las imágenes del infinito *caos de la realidad*. De esta forma el autor debe construir un relato visual *pescando* imágenes del mundo y congelando en cada toma el *continuum temporal*. Por su parte, el escritor tiene, mayoritariamente, una tarea estética ya que se nutre de la gramática del idioma, generando así el *estilo* del autor. De esta forma, el cineasta tiene un doble trabajo, primero lingüístico, debido a que debe diseñar una especie de “sintaxis” con las imágenes por el montaje y en ese momento también genera un estilo visual de narración. Entonces, el cineasta toma sus *im-signos* del *caos de la realidad*, no tiene un diccionario donde puede extraer las imágenes de acuerdo con lo que quiere generar o el significado que desea producir. Precisamente el director debe “pescar” las cosas del caos y de las sombras de la *realidad*, hacerlas imágenes (*cinemas*) y luego plasmarlas en encuadres (*monemas*); por consiguiente, hay una articulación de cinemas en monemas y son regidos por un ritmo en el montaje (*ritmema*). Esto genera un abismo entre el escritor y el cineasta, ya que el primero usa los signos construidos históricamente y el segundo toma objetos de la realidad y tiene que diseñar una historia. Y no solo eso, como habíamos indicado, el escritor tiene a disposición una cantidad enorme de signos de su época para narrar la historia, pero director de cine tiene que producir un lenguaje propio, debe indicar monemas y cinemas para la expresión. Así “el autor cinematográfico no posee un diccionario sino una posibilidad infinita: no toma sus signos (im-signos) del estuche, del bagaje: sino del caos, donde no son más que meras posibilidades” (Pasolini P.P: 2005). A diferencia del escritor que usa los signos históricamente desarrollados, los directores de cine tiene un trabajo doble, ya que primero tienen que crearse signos y después un estilo

expresivo: no usan un diccionario de signos sino que se fabrican los signos cada vez que filman. Pero al mismo tiempo al no haber ninguna “imagen encasillada” el director tiene *infinitas posibilidades* de “establecer” momentáneamente un signo. Para Pasolini estas “falencias” muestran el carácter irracional del lenguaje cinematográfico debido a que no hay nada determinado sino todo por hacerse, y a su vez, este doble trabajo da una mayor libertad de expresión. Él establece qué *cinemas*, u objetos de la realidad servirán para lo que desea narrar visualmente y qué *monemas* o encuadres plasmará en la pantalla; de esta forma hace una apuesta lingüística diagramándose un vocabulario visual y luego hace una apuesta estética estableciendo cómo va a exhibir los im-signos (con qué monemas y ritmemas).

“El cine produce de nuevo la realidad, el espacio, el tiempo, las relaciones... y para hacerlo se sirve de la misma realidad material y física: de los cuerpos, de los gestos, de los objetos e incluso de la temporalidad que quiere reproducir” (Mariniello, S: 1999). Pasolini define al cine como el lenguaje de la realidad, precisamente porque usa fenómenos u objetos de ésta para expresarse. Estas apreciaciones lo llevan a debatir con algunos semióticos de la época (en especial Christian Metz y Umberto Eco) debido que Pasolini indica que el cine posee una “segunda articulación”, su unidad mínima no es el encuadre sino los *objetos reales* que son captados por la cámara (ésta es la segunda articulación), y los encuadres-monemas que contienen estos cinemas (sería su primera articulación). En el “primer lenguaje: las primeras informaciones de un hombre las obtengo por el lenguaje de su fisonomía, su comportamiento, de su vestimenta, de su ritualidad, de su técnica corporal, de su acción y también, finalmente, de su lengua escrita-hablada. Es así, por otra parte, que la realidad es reproducida por el cine” (Pasolini, P.P: 2005). De esta forma, el cine se *pliega* a la realidad y toma sus elementos como unidades mínimas, por eso expresa la realidad a través de ella misma. Así, la primera articulación corresponde a los *encuadres* que recortan el espacio y el tiempo y los “encapsula” en una unidad, aquí habría que aclarar que Pasolini usa el término encapsular, aunque, obviamente, es una afirmación que hay que matizar, porque precisamente sería una cápsula abierta y sin cierre posible (no como una clausura del significado), de hecho Pasolini lo reconoce cuando aclara que el lenguaje cinematográfico

es totalmente permeable a las *posibilidades infinitas* de la creación y no tiene una gramática, sino que en todo caso puede generar un estilo; todo está para hacerse en cada film y cada vez.

Retomando, lo que dijimos más arriba, ya en los 60' Pasolini plateaba que no existe un diccionario de imágenes, ya que no hay imágenes encasilladas, y aclara que si hipotéticamente imaginamos su existencia, éste sería infinito. Hay un “lenguaje” de la realidad que es sumamente primitivo, esta comunicación *visiva* es casi animal y prehumana y el cine se nutre de esa realidad, de los mecanismos de la memoria, de los sueños, de la vida en general y sus elementos. Es interesante detenernos por un momento en todas las analogías que hace Pasolini, en este caso: entre la *vida* y el *cine*, él indica que la vida es un inmenso *plano-secuencia* que obviamente finaliza con el deceso de la carne, de esta forma el cineasta se nutre de esta comunicación casi-prehumana que ocurre en la realidad, toma sus objetos, animales y personas y las hace imágenes; así el cine construye su relato a partir de la realidad.

El autor presenta, por un lado, una relación estrecha entre el cine, la realidad y sus objetos “brutales”, y por el otro, las *cualidades oníricas* y el *funcionamiento de la memoria*. Por ejemplo, si nos detenemos en éstos últimas dos, veremos que toman imágenes de la realidad y le dan formas extrañas, recortan partes, hacen planos diferentes, tienen ritmos, se orientan en ángulos, producen elipsis, saltos temporales, rupturas, flashbacks, aceleraciones y desaceleraciones. A Pasolini le interesan radicalmente dichos funcionamientos, precisamente porque el relato cinematográfico se estructura de esa forma, el cine tiene una *voracidad* insaciable que “captura” y se expresa con el lenguaje de la realidad, con elementos y funcionamientos oníricos y de la memoria. Por otro lado, si nos detenemos en el desenvolvimiento de la memoria, una persona en la vida diaria puede recordar imágenes de la realidad y dar cuenta de una historia, en un segundo se puede interrumpir y narrar otra en forma paralela o en otro tiempo; si vemos la película *La pocilga*, de Pasolini, se exhibe una familia fascista-burguesa, y en un abrir y cerrar de ojos vemos un grupo de caníbales que ataca a un grupo de soldados (en estos dos encuadres el funcionamiento es igual al de la memoria o a las estructuras de los sueños). Lo audiovisual tiene la capacidad de producir

un relato de la realidad con la realidad misma, con su código brutal y casi pre-humano y utilizando *narrativas-oníricas*, al igual que posee el despliegue de la acción de recordar.

Volviendo un poco atrás en los argumentos, al no tener un diccionario con imágenes “encasilladas” las posibilidades del cineasta son infinitas, según Pasolini *pesca verticalmente*, tira su anzuelo al *caos de la realidad* y encuadra el objeto que él desea con una intensión expresiva. Para él el cineasta se maneja en la *realidad* de los referentes, aunque esta reflexión aparentemente sea simple tiene grandes implicancias en el lenguaje audio-visual. Para poner un ejemplo: Pasolini en *Saló o 120 días en Sodoma* para expresar la violencia del fascismo italiano podía haber tomado algo más sutil, en contra partida, entiende que la crudeza, violencia y horror del fascismo debe ser nutrido de *cinemas* y *monemas* brutalmente-expresivos; la violación la presenta explícitamente al igual que la muerte, la tortura y el adueñamiento de los cuerpos y la carne de la población por el régimen. Sin embargo, la misma tónica es presentada de forma totalmente diferente en el film *El conformista* de Bernardo Bertolucci, donde en la escena en la que el filósofo conspirador va a asesinar a su mentor anti-fascista tienen una conversación acerca del régimen en una habitación con ventanas cerradas, si nos detenemos un instante los *monemas* exhiben el lugar en un gran *chiaroscuro* (claro-oscuro, al estilo barroco de la *Cena en Emaús* de Caravaggio) en donde con sus manos el entregador hace una figura con las sombras en la pared, ahí damos cuenta que en el juego de la contra-luz representa el fascismo, pero en ese momento su “maestro” abre las ventanas para que el sol destruya las sombras de Mussolini. En este film el fascismo es conspiración, persecución y sombras. Pasolini tiene las posibilidades infinitas del mundo de la realidad, y a diferencia de Bertolucci, escoge tomar su parte más brutal; la violación la *pesca* en el acto mismo, la tortura con sangre y desmembramientos, y la muerte con los cadáveres. Él presenta al fascismo con su mismo lenguaje, por eso es tan insoportable, porque “habla con sus imágenes”. Los directores se encuentran, antes de producir los encuadres, en el *caos-abismo* de la realidad, y en esa encrucijada se encuentra infinitas posibilidades representativas o expresivas.

F – Universos de lo posible

Como ya hemos indicado, Pasolini resalta las *infinitas posibilidades* que tiene el cineasta en tomar imágenes del *caos*. Sería interesante, de aquí en adelante, preguntarnos qué ocurriría si tenemos en cuenta la aparición del *diseño-digital* en el cine y todas las implicancias que acarrea. La intención de esta digresión será, ahora, pensar el cine desde la explosión de la *imagen-digital* (imagen que es diseñada sin un objeto exterior, y que, por ende, crea su propia-realidad). Teniendo en cuenta los desarrollos pasolinianos veremos que además de los objetos de la *realidad*, ahora se crean objetos desde el *mundo-virtual*, no tienen referente exterior, la imagen o mejor dicho el cinema mismo es su propio referente. Así se da lugar a un cine que en teoría podría acrecentar todavía más sus *posibilidades de (re)presentación*, ya que de esta forma libera las riendas de la imaginación sin necesidad de un objeto de la *realidad*, el infinito de la imaginación desborda, al igual que el *caos*, se hace más denso; por consiguiente el cine-digital tiene la *capacidad* (hay que ver si es aprovechada) de ser más onírico que nunca, debido que puede encuadrar objetos que no sean “pescados” de la realidad sino del *universo-virtual*.

Volviendo al nexo con nuestra tesis, el noema descrito por Barthes para la fotografía, en principio está alineado a la idea de *pescar la realidad* de la que hablaba Pasolini, de hecho él indica que “si quiero puedo cambiar el encuadre. No puedo, sin embargo, cambiar los objetos que lo componen, porque ellos son los objetos de la realidad. Puedo *excluirlos o incluirlos*, cuanto más. Pero ya sea que los incluya o los excluya, tengo con ellos una relación absolutamente particular y condicionante” (Pasolini, P. P: 2005). La *imagen-digital* con la posibilidad de diseño, es una imagen que “habla de sí misma”, deja de lado un poco la *realidad*, para crearse *su* propia realidad, la digital. En el mundo digital, siguiendo los pensamientos de Pasolini, se pesca *parte* de la realidad y *parte* directamente se crea. Por ejemplo, en el film Z 32 de Avi Mograbi (para no nombrar a casi todas las que surgen de Hollywood) hay dos jóvenes israelitas, el muchacho narra cómo formó parte del ejército de élite de Israel, su entrenamiento, su sed de sangre palestina, y finalmente cómo asesinó a dos personas por venganza. La mujer que aparece en sus diálogos, es su novia que no puede perdonarlo, ni olvidar el denso pasado de él. A lo largo del documental aparecen

conversaciones donde él busca su perdón y redención, explicando que había sido entrenado para sentir satisfacción por asesinar palestinos; sin embargo en toda la película *sus* rostros nunca son tomados de la *realidad*, sino que siempre son máscaras virtuales que van variando de formas y colores. Avi Mograbi podría haber captado el cinema de sus rostros, de hecho, en última instancia lo hizo, sin embargo en la post-producción y la edición los modificó, creando así una *realidad-alternativa-virtual*. De esta forma, la idea de que “no podemos elegir más que los *cinemas* existentes, es decir, los objetos, las formas y los actos de la realidad que nosotros captamos con los sentidos” (Pasolini, P.P: 2005) debería ser pensada nuevamente en el contexto digital. Antes, el director pescaba de la realidad sus *cinemas*, ahora los puede diseñar, entonces, además de la realidad de la que hablaba Pasolini debe agregarse la *realidad-virtual-possible-potencial* (sería la dimensión donde se puede diseñar digitalmente, dar riendas suelta a las locuras más extrañas de su imaginación). Esto puede ser muy interesante, ya que si Pasolini entendía que las posibilidades de los directores eran infinitas, debido a que no existían imágenes encasilladas a significados cerrados y que él podía y debía crear una narración usando el lenguaje de la realidad, con el *diseño-digital* las posibilidades se hacen exponencialmente más infinitas (aunque es una contradicción que el infinito lo sea aún más, nos mantendremos en su terminología). Por consiguiente, la realidad puede ser *encuadrada* o ser directamente creada al estilo de los extraterrestres de Pandora en *Avatar*. Así el director toma *cinemas* de *caos de la realidad* o los genera dentro del *caos de las posibilidades del universo-virtual*, que, a ésta altura es obvio, es pura potencialidad, “todo lo pensable puede ser creado”.

Pasolini veía una relación muy estrecha entre los mecanismos oníricos y el lenguaje cinematográfico, pero con lo digital lo onírico realmente puede ser presentado de forma visual, por ejemplo: en *El laberinto del Fauno*, de Guillermo del Toro, esa criatura mítica pudo ser exhibida de una forma que imita al detalle lo *carnal*. Pasolini rescataba las infinitas posibilidades de captar cosas de la realidad, pero con estas capacidades de diseño, a la acción de *tomar* se le suma la de *crear*, puede tomar de la realidad y también puede hacer aparecer *otra/s-realidad/es*, la del universo de lo virtual, que es limitada sólo por la

imaginación (en el caso de las revistas volvemos a recordar la tapa de Florencia de la V). El cine previo a lo digital tenía posibilidades infinitas de captar, ahora las sigue teniendo, pero se le suma la capacidad de diseñar. Por consiguiente, en la misma línea del cineasta italiano, las unidades mínimas del cine son los objetos de la realidad, “cinemas”, y en el contexto actual aparecerán también los *cinemas-digitales* que pueden no tener referente en la realidad, o mejor dicho estos cinemas mismos son sus propios referentes. Y así se encuentran en una dimensión regida por la confusión, son *parte* tomados de la realidad y *parte* producto de lo digital.

El cine desarrolla así una *potencialidad-onírica* sin precedentes, lo que no tiene lugar en la realidad puede aparecer en el monema-encuadre, lo que no nunca estuvo, se exhibe y grita su existencia. La *realidad-espectral-digital* nos excita y nos incita, nos seduce y nos aterroriza, nos fascina y nos asquea, aunque no tenemos contacto con ella más que en la propia imagen; es una realidad sólo para los ojos y todos somos *voyeurs*.

Como ya hemos anticipado, Pasolini presenta un amor y una fascinación por los cinemas (referentes carnales), de hecho trata de producir *un cierto realismo* sin usar actores profesionales, sin utilizar un set de filmación fabricado sino que se obsesionaba en la búsqueda de rastros, caras y lugares arcaicos y bárbaros (para las consideraciones de los cánones de Hollywood). De ahí la figura del pescador y su arte de capturar miradas, rostros y expresiones populares; si vemos *Notas para una Orestíada africana*, daremos cuenta de cómo Pasolini camina por diferentes ciudades africanas **pescando** posibles intérpretes de su trasposición de la Orestíada, también podremos escuchar la excitación de Pasolini cuando en medio de su fascinación y de su *dejarse-sorprender* puede encontrar muchas de las cosas que busca.

II. Las industrias culturales, ¿dónde circulan las imágenes?

A - Escuela de Frankfurt, Teoría Crítica.

Para ya adentrarnos un poco en el apartado recordaremos que la imagen digital de las revistas es “retocada” por programas informáticos generando una autosuficiencia en la imagen. De esta forma proponemos pensar que el nuevo canon de la belleza es, en parte, una construcción-*virtual*. Los diseñadores generan cuerpos “estéticos” que pueden ser faros para ser perseguidos por otras personas, es decir, son un paradigma a seguir pero siempre se encuentran en retirada, debido a que su “parte” digital no es *traducible* en la *carne* (las caras sin arrugas, los cuerpos muscularmente marcados y las colas “perfectas”, son en parte diseñadas por un “manipulador de imágenes”). De ésta forma pareciera que la *industria cultural* propaga cánones que son difíciles o imposibles de ser imitados y aquí radica un problema irresoluble de *trasposición* de lo digital a lo “material”; si profundizamos un poco, hay un ejercicio de poder de normalización sobre la población que está regido por la falla constante.

Nos encontramos en una sociedad que es predominantemente visual, donde muchos fenómenos de la comunicación “pasan por los ojos”, entonces es fundamental tratar de profundizar cómo la “industria cultural” argentina construye actualmente a los cuerpos “bellos” (en un plano protésico y otro digital) y dar cuenta qué cuerpos “tienen” que ser visibles por ser “bellos” y cuáles no poseen la posibilidad de convertirse en *imagen*; la tensión parece dividirse entre lo visible y lo invisible.

La *industria cultural* que sustenta las revistas analizadas aquí hace circular imágenes de cuerpos con *prótesis plásticas*, (colágeno, bótox, anexos siliconados, etc.) con *intervenciones* (con liposucción, rinoplastías) y con *prótesis visuales-digitales*, estas últimas con utilización del Photoshop y Corel, (entre otros) tanto para el diseño corporal masculino, femenino y trans. No hay que olvidar la injerencia de la industria de la gimnástica que a veces tiene pliegues con la farmacéutica, y seduce para auto-construirse un cuerpo de hinchazón muscular con el uso de aparatos mecánicos y con la ayuda de anabólicos. En tanto imagen, la situación se complejiza, ya que con el advenimiento de las

tecnologías digitales la industria cultural exhibe cuerpos sin adiposidades, “sin gramos de más”, con pieles absolutamente lisas, dientes homogéneamente blancos y simétricos, sin poros o “imperfecciones”, con ausencias de arrugas, celulitis, varices o vello y por último, también vemos cuerpos sin panza, salvo los músculos abdominales que en esos casos “tienen que estar” marcados, definidos e hinchados.

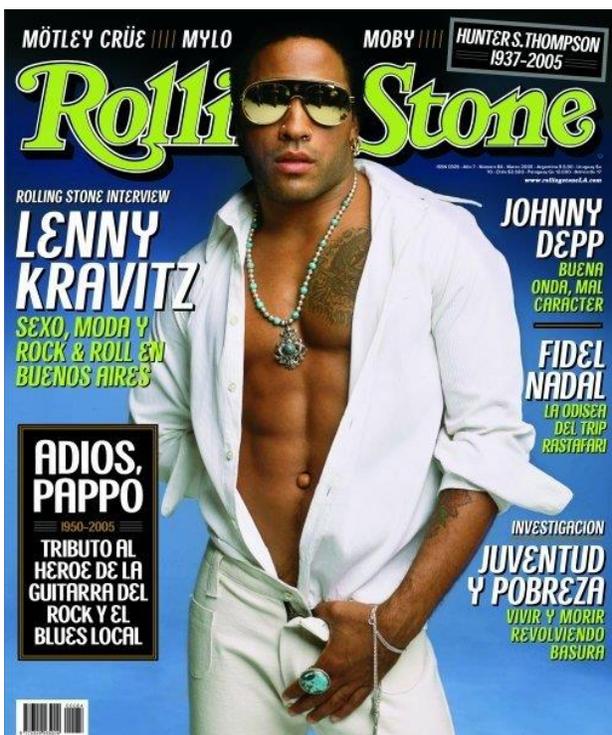


Imagen 19



Imagen 20

En éste punto es podemos detenernos en la tapa la revista *Rolling Stone* de marzo del 2005 dónde aparece Lenny Kravitz (imagen 19) con un plano americano, se lo muestra con gafas, con pantalón y camisa blanca. Su camisa se encuentra abierta y se exhiben sus abdominales hiper-marcados por ejercicio físico y por *(re)toque-digital* que ayuda a marcar sus músculos. También podemos detenernos en la tapa de la revista *Caras* de febrero del 2015, ahí encontramos a Luciana Salazar (imagen 20) con una bikini y un pulóver fino que tapa sus hombros. Está presente en la imagen una invasión del Photoshop, claramente vemos un alisamiento de sus piernas y un “trabajo” en su abdomen para resaltar su firmeza, también se busca explotar visualmente sus implantes mamarios. En su rostro se elimina cualquier marca u arruga, parece una cara de un maniquí plástico. Es un cuerpo que expone

un gran diseño digital y también, como en la mayoría de los casos analizados, un diseño médico en quirófano, debido a sus implantes plásticos e intervenciones corporales (bótox, hilos de oro en los glúteos, entre otras cosas, tratamientos ricos en plaquetas, electrodos, entre otros).



Imagen 21

En la tapa de la revista *Hombres* de mayo del año 2010, encontraremos a Paola Miranda y Pamela Sosa (imagen 21), la primera se encuentra de espalda casi totalmente desnuda y la segunda en la misma condición pero de frente. Si puntualizamos en Pamela Sosa, ella misma ha comentado que se ha puesto prótesis mamarias en tres oportunidades, dos veces lo ha hecho en los glúteos, se efectuó una liposucción, se puso pómulos y colágeno en los labios con su casi treinta años. Es una de las pocas *vedettes* que no esconde sus intervenciones médicas, sino que todo lo contrario no tiene dificultad en contarlo en diversas entrevistas. En ambas modelos damos cuenta del mix entre la *estética-protésica de intervenciones médicas* y el diseño intenso de las imágenes digitales, construyendo así un canon de belleza construido violentamente en los quirófanos y *(re) tocado* como imagen digital para “perfeccionar” los atributos de lo “bello”: pechos perfectamente redondos y

protuberante, pieles totalmente alisadas, sin manchas, arrugas o grasas, glúteos redondeados que se explotan a la mirada de los *voyeurs* virtuales y **recortes** de los excedentes de la imagen (por ejemplo: pequeñas “imperfecciones”, caderas, rebordes, etc.).

Así las tapas nos muestran imágenes fotográficas producidas y post producidas que se alejan de el/la modelo para hablar más *sobre sí mismas*. También el *espectro* simula ser más carnal por su producción microscópica y la mayor cantidad de pixeles, sin embargo se hace cada vez más remoto, se acerca *a sí misma* como imagen y abandona los cuerpos propios.

El diseño **virtual-digital-utópico** genera por medio de su circulación una *normalidad* o un proceso de normalización de **un** tipo de cuerpo (con las características que nombramos); ejerce un poder enraizado en lo virtual pero con marcados efectos en la subjetividad y en la materialidad, produciendo así posiblemente un intento de normalización ultra exigente e inasible.

Aquí es el momento de explayarnos en una aporía: a mayor definición de la imagen fotográfica digital y “similitud a la carnalidad” pareciera que se crea una mayor distancia con el referente y se profundiza la *espectralidad*. Con esto queremos decir que cuando el diseño **(re)toca** las imágenes y las convierte en *algo* que se “acerca” a la carnalidad del/la modelo en su alta definición de pixeles, sólo lo hace en superficialidad, ya que el *espectro* se hace más difuso y corre lejos, huye y se sumerge en la distancia; entonces hay más definición y a su vez es más espectral en relación con la carne.

B - Kulturindustrie (primera parte)

A través de este apartado proponemos hacer una revisión del concepto de *industria cultural* y *cultura de masas* desarrolladas por la **Teoría Crítica** de la escuela de Frankfurt. La idea de este desarrollo será reivindicar algunos puntos relevantes para empezar a analizar la industria de las revistas catalogadas como de “interés general” o de “divulgación para adultos”, que exhiben cuerpos diseñados en quirófanos, gimnasios y de forma digital. Esta

industria cultural, que se nutre de la tecnología de diseño, necesita ser pensada nuevamente usando las primeras concepciones teóricas de los filósofos de Frankfurt para dar cuenta de las rupturas y continuidades de sus desarrollos y haciendo hincapié en la construcción de los cuerpos “bellos” y la inclusión de la tecnología digital.

Si nos remontamos al texto titulado *Teoría crítica*, Horkheimer habla de la potencia de la escritura de Shakespeare, Goethe o Proust porque “evocan el recuerdo de una libertad ante la que los cánones dominantes parecen limitados y bárbaros” (Horkheimer, M: 2003). Aquí Horkheimer pone en contraposición a maestros de la escritura con la *cultura de masas*, con sus productos y con la intención de masificarlos, sin embargo por ese afán de “democratizar” sus productos culturales, la cultura de masas se centra en cánones que pretender ser racionales y presentan una profunda y violenta irracionalidad. Si nos abocamos a la industria cultural que se sostiene en las tapas de revistas detalladas, éstas presentan cuerpos tiránicos, exhiben pieles lisas y uniformes, sin arrugas, ni celulitis, con músculos hinchados y (*re*)*marcados* en exceso por el *Photoshop*. Este canon irracional desborda todas sus tapas y seduce con la *imposibilidad* y con *imágenes autosuficientes*, con características que no pueden ya asemejarse a las de los espectadores ya que son en parte producto de la labor del “dibujo” digital. Siguiendo a Horkheimer, el canon de belleza es *limitado y bárbaro* debido a que, exhiben *un* tipo de belleza en particular, que podría ser catalogada como “belleza plástica” (con implantes, colágeno en los labios, toxina botulínica, metacrilato en las nalgas entre otras intervenciones) gimnástica y la intervención digital, pero hay una ausencia absoluta de *otros* tipos de bellezas, por ejemplo: caras con arrugas, narices prominentes, panzas que no sean firmes o cicatrices, entre otras; el arte pictórico barroco español-italiano-holandés del siglo XVIII precisamente se nutría fuertemente de estos rasgos que actualmente parecen estar en las sombras hasta llegar a una invisibilidad, muchas figuras de Rubens son elocuentes en esto, por ejemplo las *Tres Gracias* o todos los “desplazados” del momento que nos muestra Velázquez.

Volviendo, si vemos el *espectro* de Agustina Keyra que aparece en la tapa de *Maxim* (imagen 22) de diciembre del 2006, ella se encuentra casi de espalda a los *voyeurs* (toda la

Población) y nos muestra una piel que nada tiene que ver con la carnalidad por fuera del universo de las imágenes ya que sólo es visible en lo digital.



Imagen 22

“Lo que hoy en día se conoce con el nombre de entretenimiento popular, responde en realidad a una necesidad creada artificialmente por la industria de la cultura, manipulada por ella y, por consiguiente, depravada” (Horkheimer, M: 2003). En este planteo de Horkheimer podemos entender como la industria de la cultura crea productos culturales para su exposición en masa y dichos productos al ser diseñados y al no ser creadas por la “espontaneidad”⁴ tiene un funcionamiento *depravado*. Teniendo en cuenta nuestro trabajo, la “depravación” tiene sede en los cuerpos ya que un puñado de miembros de la industria cultural, en el caso de las tapas de revistas, determinan (ya que los dueños y directivos de las empresas o profesionales *ad hoc*, crean las tapas) qué cuerpos son considerados “bellos”

⁴ Si es que existe algo tal.

y merecen la primera plana. En cuanto a concentración de las revistas: *Hombres y Caras* son de la Editorial Perfil S.A. que pertenece a la Familia Fontevicchia; *Maxim* y *Paparazzi* son en “última instancia” de la Editorial Televisa Argentina S.A. (aquí tenemos que hacer una aclaración, usamos el término “última instancia” porque *Paparazzi* es de la Editorial Atlántida S.A. y esta pertenece a Televisa S.A.); *Playboy* y *Susana* pertenece al Grupo Q S.A.; por último se encuentra la Revista *Rolling Stone* que es de La Nación S.A. Así el canon *diseñado* en esas revistas de circulación masiva es restringido a los cuerpos protésicos y con retoques digitales, el grupo editorial de la revista decide en cada tapa qué *Venus* de turno o qué *Adonis* formarán parte de la portada, en ese gesto y en su repetición mensual se va “proponiendo” el canon de la “perfección”. En esa repetición se propone la creación de *una-belleza* que pertenece al plano de lo digital por ende es una creación que no puede tener lugar para la carne, se produce un canon de lo bello que pertenece a la fuga constante, lo inaprehensible, la fluidez y a lo inmaterializable por fuera de la imagen misma; esto nos es interesante a fin de cuentas porque en dicho fenómeno se construye un tipo de relación de poder novedosa que reside en exhibir cuerpos que son tan *espectrales* que están sumamente *en-distancia* de la corporalidad, sin embargo esa “belleza” gobernada por la *im-posibilidad* invita a ser perseguida aunque es una intangibilidad que se filtra entre de las manos. Para no ampliar más (ya que rodearemos el tema en los capítulos que vendrán más adelante) diremos que la industria cultural en el caso de las revistas analizadas ejercen un poder biopolítico que en su construcción visual de las imágenes incita a la autointervención digital y plástica de la población en pos de rozar por un momento esa “belleza”.

En el número 39 de la *Playboy* Argentina se encuentra Eugenia Ritó (imagen 23 del anexo), hay una llamativa ausencia de arrugas y hasta una inexistencia de pliegues en la piel, también damos cuenta de un ombligo extrañamente alto. Esta imagen muestra un cuerpo intervenido con material plástico y con un gran diseño digital, así se exhibe un cuerpo que es un *espectro* de la modelo, ya que el *design* es tan marcado que la modelo se “desdibuja”. Antes del ingreso de la tecnología digital la industria de la cultura tenía una

relación más “directa” con el referente (como ya vimos en el capítulo anterior con Barthes y Sontag, entre otros).

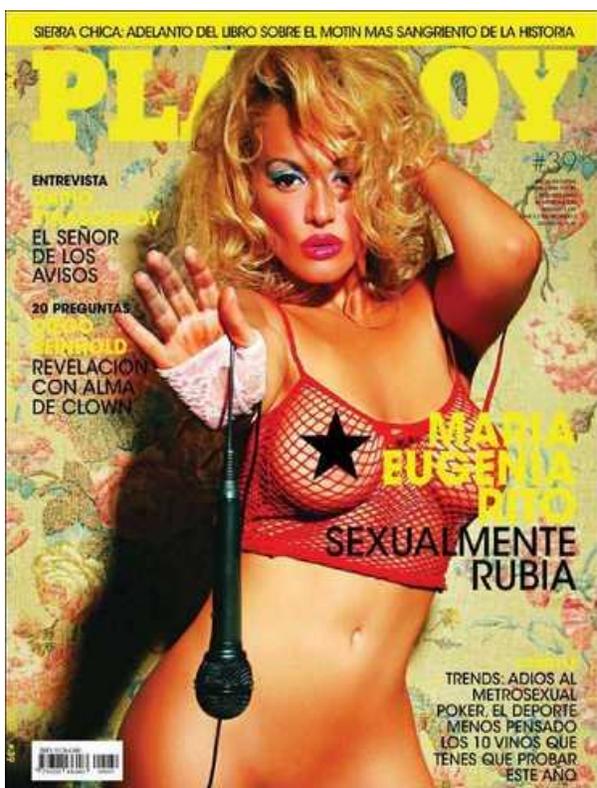


Imagen 23



Imagen 24

Si nos detendremos en algunas figuras masculinas, por ejemplo, en la tapa de *Gente* de Marzo del 2011 veremos al actor Mariano Martínez (imagen 24), él nos mira a los ojos y se levanta la remera, aquí vemos un diseño que explota en abdominales, bíceps, tríceps y cuádriceps hiper-marcados. A través del “pincel” del diseño se borró todo tipo de marcas en la epidermis (al igual que en los casos de las mujeres analizadas).

Por otro lado, en la *Paparazzi* de Septiembre del 2010 vemos a *espectro* de Ricardo Fort (imagen 25) plagado de *prótesis plásticas* y *visuales* (digitales). A su lado se encuentra Joaquín Starosta, ambos están sin remera, con músculos marcados por la utilización del eje que podríamos denominar: *gimnástico-injertos plásticos-modificación digital*, a diferencia del anterior, en estos casos hay una absoluta desaparición del vello corporal. Al igual que el

caso de las mujeres analizadas los cuerpos exhiben una homogenización pictórica de la piel, así las marcas *profundas* de la piel son cambiadas por una superficialidad ficcional.



Imagen 25

C – Kulturindustrie (segunda parte)

Para seguir explorando la fuerza de las imágenes y el funcionamiento, por momentos perverso de la industria cultural, tenemos que hacer una caracterización que se desprenderá en parte del famoso apartado de Adorno sobre la industria cultural. El autor indica que el siglo XX y el capitalismo generan una industria que se dedica a la “manufacturas” culturales para las masas o como marcaría Marcuse con intenciones “democratizadoras”. Esta producción del entretenimiento tiene la función de *aceptar* la realidad material de la vida y del mundo dado y así evitar precisamente la mirada crítica de la realidad. Estos productos unifican a la sociedad y favorecen la aceptación de las relaciones de explotación, (en lugar de problematizar la propia existencia), las relaciones de poder, la pobreza, la plusvalía, la posición de subalternidad, etc., así se genera una falta de conflicto y por ende,

una falsa armonía. Un síntoma de esto es el *star system* y la importancia que se focaliza en el culto a las “estrellas”, los amoríos de los actores, la cantidad de films que hacen y la belleza de su rostro; Adorno parece por momentos asqueado del carácter poco problematizador de la mayoría de los productos de la industria cultural y por pasajes considera casi “obsceno” el impulso que genera hacia la aceptación del estado vigente de las relaciones sociales.

Adorno indica a la *estandarización* y a la *reproducción* casi como los pilares de esta industria, en nuestro caso las tapas de las revistas, al igual que el resto de los productos culturales, impulsan un estándar de *belleza-plástica-musculosa-digital* y con poses sexuales: de cola a la cámara o con los pechos de frente en el eje de la mirada del observador/*voyeur*, y en el caso de los hombres con los bíceps, pectorales o abdominales muy definidos. Ese estándar, exigente e imposible, se va construyendo cada vez, forma parte de un proceso de repetición de imágenes que se da en el fluir de las tapas. Las variaciones de posturas, poses y la exhibición con poca ropa, forman parte de una “carrera armamentista” para exhibir una tapa más desnuda y sexual que las de la competencia. Por eso si vemos las tapas de fines de 90´ que eran catalogadas de pornográficas son muy similares a estas actuales, con la diferencia que las pornográficas de antes estaban tapadas y se “reservaban” exclusivamente al comprador, mientras que ahora la sexualidad abraza a las masas independientemente de si tienen o no dinero para “hacerse” de ellas; evidentemente han sido democratizadas y junto con ello el estándar de lo “bello”.

Por otro lado, “el concepto de estilo auténtico se evidencia en la industria cultural como equivalente estético del dominio” (Adorno, T y Horkheimer, M: 2007) en nuestras unidades de análisis la belleza se debe construir, el cuerpo es equivalente a una porción de arcilla que debe ser moldeado por un artesano con bisturí, con un lápiz óptico o mouse. Las tapas muestran a Salazar, Ritó, Farro, Tesouro, entre otras o Mariano Martínez, Fort o Cristian Sancho, todos sus cuerpos con prótesis plásticas moldeadas de diversos materiales o formados por el trabajo muscular en los gimnasios, la industria decide qué cuerpos exponer, (aunque con esto no queremos decir que existe algo así como un cuerpo en estado natural). El estilo construido está basado en la *transformación corporal y la intervención digital*,

para que alguien pueda ganar el espacio de la tapa debe entrar en ese canon violento de implantes; a su vez la repetición es tan sostenida que ha generado un *adiestramiento* en el espectador que espera que aparezcan esos cuerpos para sentir una vacía satisfacción de haberse anticipado a la previsibilidad de las revistas. El espectador, tal como lo describe Adorno cuando indica el funcionamiento del cine en el apartado de la industria cultural, anticipa en este caso, sin ver la tapa como será, y esto es gracias a que por la repetición se genera un canon: violento, imposible y tiránico, pero reconocible. Así “la ley suprema es que los individuos no alcancen de ningún modo lo que desean y justamente con ello deben reír y contentarse” (Adorno, T y Horkheimer, M: 2007). En la actualidad, en estas revistas la situación se hizo más extrema, con las herramientas digitales los cuerpos adquieren formas, uniformidad en la piel, hinchazón muscular, desaparece la celulitis, la grasa, las arrugas y marcas. Si nos detenemos en la tapa de *Maxim* de enero del 2010, por poner un ejemplo, veremos a **Silvina Escudero** (imagen 26) o un *espectro* similar a ella, desnuda y mostrando su cola al *espectador*. Si observamos su espalda y su cara daremos cuenta que su piel ha sido “esfumada” digitalmente al extremo de ser “irreal” para la *carne*, sólo es una imagen que no tiene referente por fuera de la propia imagen. En ese sentido los espectadores (que como indicamos no son sólo los compradores) son seducidos por la repetición de lo imposible y pueden tener, a grandes rasgos, dos tipos de reacciones: una sería ver la “**belleza**”-*plástica-digital* y devolverle la sonrisa por la imposibilidad de seguir el canon y la otra opción, la más trágica, sería tratar de seguir el estilo de belleza intentando traducir parte o el total del estándar aferrándose a lo que es por definición inaferrable; para lo cual un posible efecto sea la insatisfacción por la imposibilidad de la *traducción*. Así las palabras de Adorno adquieren mayor relevancia, ya que la industria cultural seduce y ofrece cuerpos que son imposibles de ser perseguidos, sólo son para ser vistos, de ahí es que quizás seamos sólo *voyeurs* y no problematicemos que algunas personas se hayan convertido en *hamsters* que corren en la rueda sin fin hacia ningún lado.



Imagen 26

D – Luces de Marcuse

Marcuse describe a la *cultura afirmativa* como un fenómeno desarrollado en la época burguesa, donde se generan valores universales que son abstractos y de carácter idealista; ejemplos de ello podrían ser: la moral, la ética (como la entiende Weber en *La ética protestante*) o la belleza. Esto formaría una especie de *aporía* que consistiría en que al generar *valores idealistas* (que sólo son ideas) a los que nos sentimos “obligados” a seguir, profundizamos una servidumbre respecto de lo que está “más allá de lo cotidiano” y así creamos una afirmación de lo materialmente existente. Con la cultura afirmativa se desarrolla el hecho de perseguir valores que no tienen lugar dentro de la vida cotidiana, material y “real” y por ende de un carácter utópico. Nos empeñamos en entregarnos a las ideas abstractas y así permitimos la *afirmación* de nuestra “vida material”.

En la actualidad, la “belleza” es entendida como un *sin-lugar*: como indicamos las figuras con retoques digitales no son posibles en los cuerpos carnales, debido a que su posibilidad reside sólo en la imagen y sin embargo es esa imagen la que seduce a ser perseguida

aunque es imposible alcanzarla por su fluidez digital. En ese sentido es idealista al estilo de la *cultura afirmativa* (porque en realidad es parte de ella), y a su vez, es idealista en el hecho en que la interpelación que hace incita a pensar que el “problema” radica en los cuerpos, por lo tanto para seguir el canon hay que intervenirlos de forma digital, plástica y gimnástica. Nos devela su “secreto”: es una “belleza” llena de *vacíos*, es perseguible pero no es alcanzable, siempre es remota, sin embargo, nos parece acercarse cada vez más y consigue que corramos esclavizados detrás de ella. Según Jameson, el producto cultural “se yergue por lo tanto como algo parecido a un imperativo de desarrollar nuevos órganos a fin de expandir nuestros sentidos y nuestros cuerpos, hasta ahora solo inimaginables y acaso, en última instancia, imposibles” (Jameson, F: 1999). Estas *nuevas dimensiones* de las que habla el autor, en nuestro análisis serían: “*lo digital, lo imposible y lo utópico*”, entonces esta *industria cultural* seduce a la **Población** a seguir y *construir(se)* el propio cuerpo como un *espectro*. Interpela desde el vacío o desde una utopía despiadada y enraizada en lo virtual y desde ese *no-lugar* “presiona” a la *carne* para generar una espacialidad. Seducen a producir una traducción siempre fallida y parcial, que busca generar en los cuerpos “materiales” lo que sólo es una posibilidad digital.

A fin de cuentas, su *carácter afirmativo* radica en que establece que lo que se puede modificar para el “progreso” es la “superficialidad del cuerpo” y no las relaciones sociales de explotación y la vida cotidiana, entonces lo propuesto es el cambio a nivel de la piel y no en la profundidad de la sociedad. La *cultura afirmativa* “habla de la dignidad del hombre sin preocuparse de una efectiva situación digna del hombre” (Marcuse, H: 1970), en este sentido, la industria cultural en las revistas habla de *una*-belleza (como ya vimos, podrían ser otras) de la mujer o el hombre sin preocuparse en que no puede concretarla.

E - Secretos

“La teoría esbozada por el pensar crítico no obra al servicio de una realidad ya existente: solo expresa su secreto” (Horkheimer, M: 1970), en el caso analizado su secreto consiste en que seduce con cuerpos imposibles que simulan una proximidad, en *la ¿?* que convoca a la

modificación superficial del cuerpo individual y no a la transformación social profunda; el estándar de la industria cultural es creado artificialmente por unos pocos actores, por ende está violentamente centralizada la exhibición de la “belleza” (el canon “tiene dueños”).

Por consiguiente, lo que escupe en la cara el pensamiento crítico es lo irracional de la razón, donde la belleza es un mero *espectro* difuso que se escabulle constantemente, y a su vez, este canon de belleza para la Población es diseñado por pocas manos concentradas.

Para ser más gráficos, si vemos a Solange Gómez en la tapa de la revista *Hombres* de diciembre del 2011 (imagen 27) daremos cuenta de que ella tiene los pechos desnudos y se encuentra casi totalmente de espalda mostrando su trasero; si nos detenemos en la superficie de piel vemos que es perfectamente lisa y con un color totalmente homogéneo, su rostro se encuentra en medio de un *claro/oscuro*, pero se puede vislumbrar que está cargado de un “exagerado” retoque digital pareciendo un rostro *superficial* (con esto queremos decir que parece que hubiese perdido la *profundidad* expresiva de las caras marcadas con rastros temporales). A su vez, vemos que tiene un gorro de navidad “dibujado” y colocado en su cabeza y un brazo, también dibujado, con una campera roja y un guante blanco que le está tocando un glúteo, obviamente trata de “jugar” con la figura de Papá Noel. Lo interesante de esta tapa es que además del cuerpo de la modelo con un amplio diseño digital se anexa a la imagen, el “dibujo animado” de un gorro y un brazo. Al moldeo gráfico “más realista” (Photoshop) se le suma la animación groseramente desprolija de los motivos navideños. Siguiendo ésta línea, veremos la tapa de *Playboy* de noviembre del 2009 (imagen 28) paradigmática para la Argentina (no para el resto del mundo en especial las revistas de Estados Unidos⁵), en ella aparece el dibujo de Marge Simpson presuntamente desnuda pero tapada con la figura de un respaldo en forma del conejo icónico de la revista. Es la primera vez que una figura totalmente animada se hace espacio en la versión argentina de la revista. No es frecuente para los ojos locales poder ver un

⁵ Ver la tapa de *Playboy* de Estados Unidos de noviembre del año 1998 dónde se encuentra un *espectro* de Laura Richmond con el mix de la imagen animada de Jessica Rabbit.

dibujo de forma erótica en la tapa de un magazine. La figura de Marge no es una foto que tenga diseño digital sino que pertenece *totalmente* al mundo de las imágenes dibujadas. Marge sería el extremo de la sexualización de la imagen, aunque si recordamos las tapas de la revista *Susana* nos daremos cuenta que está muy cerca de la mera imagen alejada de la que es fotográfica.



Imagen 27



Imagen 28

En la sexualización y erotización cada vez toma más preponderancia la construcción digital sobre la imagen fotográfica, a tal nivel que se “juega” a erotizar con el puro dibujo, en este caso Marge Simpson.

F – Una posible respuesta a cargo de Bartleby

Hasta aquí esto sería una observación *parcial* del fenómeno y es hora de profundizar más la situación. En este sentido, es interesante como Adorno y Horkheimer citan a Tocqueville:

“bajo el monopolio privado de la cultura <<la tiranía deja el cuerpo va derecha al alma. El amo ya no dice: “pensad como yo o moriréis”. Dice: “Sois libre de no pensar como yo (...) pero a partir de ese día seréis un extraño entre nosotros>>” (Adorno, T y Horkheimer T: 2007). Adorno está de acuerdo en que la industria cultural genera, en la repetición, un estándar de belleza a ser perseguida y esto mismo denuncia como *extraño* a los que no están dentro de esa “normalidad”. Esto podría ser pensado como una *aporía*: el cuerpo que no se ajusta al canon de belleza está por fuera de la “armonía” construida por quienes dominan la Industria cultural, aunque esa “armonía” es también intrínsecamente *un-vacio-en-sí-mismo*, o dicho de otro modo: lo irracional de la belleza creada denuncia que lo que no se “alinea” a ella es irracional. Pero es Adorno en el mismo texto quien indica que “el esfuerzo desesperado de esta repetición es el único signo de la esperanza de que la repetición sea inútil, de que nada podrá nunca apoderarse de los hombres” (Adorno, T y Horkheimer, M. *opus cit*), para él, al igual que para nosotros, es obvio que si hay tanta producción de la repetición estandarizada es porque la resistencia es constante o como diría Foucault si hay poder es porque hay resistencia. La producción cultural se fabrica basada en la *repetición* debido a que la concepción de belleza fluye constantemente y la industria cultural trata de encauzarla en algunas formas. La industria cultural no *impone* cánones sino que los “estabiliza” por medio de la seducción constante, sin embargo hay personas que los exceden al estilo del Bartleby de Herman Melville y su incisivo: “I would prefer not to” (preferiría no hacerlo) (Melville, H: 2002). En este cuento, cada vez que su jefe le indica que haga algo, él le contesta que preferiría no hacerlo y no lo efectúa. Algo similar describe Marcuse como el *gran rechazo*: es “la protesta contra lo que es” (Marcuse, H: 1985), él autor indica que ese rechazo despliega *otra dimensión* del pensamiento que revierte con una fuerza subversiva *lo-que-es* construido por la cultura de masas. En nuestros casos, en la deriva de las imágenes se exhiben ciertas partes del cuerpo como bellas, esto genera una dimensión con una *armonía* (siempre) *totalitaria* pero cuando alguien prefiere no seguirla “abre la puerta” más allá de esa razón autoritaria y muestra otras posibilidades, o dicho de otra forma disuelve el “falso cierre” y la “armonía”. Sin embargo, siguiendo a Marcuse, el capitalismo tardío ha adquirido un gran dinamismo y es muy versátil, por eso es que tiende a absorber estas fuerzas disruptivas. En los casos del canon de belleza que diseñan las

revistas hay personas que producen un *gran rechazo* y prefieren no seguir lo *imposible* o solo tratan de continuar ciertas partes del canon (por ejemplo el cuidado intensivo de la piel).

G – “Rasgar el velo de la razón lógica y contemplar el abismo”

A los cambios “materiales” hay que sumarle los *retoques digitales*, a un rostro intervenido quirúrgicamente se le suma la intervención digital y el rostro alcanza así un alisamiento extremo, dejando lejos sus “rastros humanos” tanto en el caso de las mujeres como de los hombres. En la tapa de *Maxim* de abril del 2010 vemos a Virginia Gallardo (imagen 29) apoyada en sus brazos con sus piernas estiradas mirando por arriba de su hombro a la *Población/voyeurs* mostrándose totalmente desnuda, aunque está en una posición que no la expone totalmente. Sus glúteos abarcan el centro de la escena, pero si nos detenemos a ver minuciosamente la imagen daremos cuenta de que su piel es lisa y uniforme por el uso del Photoshop, así toda la industria cultural de revistas seduce con una “belleza” tan exigente que su referente no es la modelo sino la propia imagen diseñada. Con esto queremos decir que la modelo tiene una metamorfosis por los *implantes visuales* que están plegados a las imágenes, que son difíciles de diferenciar, pero están allí.

Pareciera que el rechazo corporal, por ser demasiado carnal, es tan marcado que en pos de un necesidad de la “perfección” nos escurrimos hacia lo digital (con un posible paso por la mesa de un quirófano) y a sus infinitas herramientas de diseño que pueden posibles todas las ideas que se vayan asociando a lo bello. Así, en la actualidad el goce estético está regido por un “goce de la destrucción y la modificación”, con el objetivo de una nueva producción en el propio cuerpo. La contemporaneidad parece indicar que el *cuerpo no debe ser violentado* por fuerzas penitenciarias o policiales (ver los desarrollos de Foucault en *Vigilar y castigar*), pero la excepción es la laceración con un fin estético o para el cuidado de la salud. Entonces, el cuerpo de las/os modelos de las tapas de las revistas tienen un doble diseño, uno *material* (a través de los quirófanos) y otro *digital*, donde los cuerpos se acoplan a nuevos anexos virtuales que modifican lo que era una “copia” de su carne. Esta

industria cultural exhibe cuerpos que fueron intervenidos con implantes plásticos y ella se ocupa de los retoques visuales. De esta forma las/os modelos entienden su propia destrucción y modificación corporal como una experiencia estética que acarrea una mejora con el objetivo de transformarse en un cuerpo bello, aunque nunca lo consiguen debido a que la noción de belleza es muy fluida y siempre se puede intervenir el cuerpo en búsqueda de esta belleza que se aleja.



Imagen 29

A modo de palabras finales del capítulo comentaremos que cada vez más fuerte resuena la fórmula Surrealista: “rasgar el velo de la razón lógica y contemplar el abismo”. Gran parte de este escrito trata de analizar cómo la *industria cultural* seduce con un canon de belleza que superficialmente se exhibe como una “armonía racional” producida en gran parte por la imagen digital y el diseño que implica, pero cuando se *rasga ese velo* damos cuenta de todas sus contradicciones y así esa supuesta armonía muestra su rostro autoritario y tiránico.

III - ¿Hacia una *biopolítica* con implicancias *estéticas*?

A - Apertura

A modo de apertura del siguiente apartado retomaremos el cierre del ensayo *Transformaciones de la imagen* de Jameson: “En una época anterior, el arte era un reino más allá de la mercantilización, en la cual todavía existía cierta libertad; en el modernismo tardío, en el ensayo de Industria Cultural de Adorno y Horkheimer, hubo aún zonas artísticas exentas de las mercantilizaciones de la cultura comercial (para ellos Hollywood). Con seguridad, lo que caracteriza la posmodernidad en el área culturales es la sustitución de todo lo que está al margen de esa cultura comercial, su absorción de todas las formas de arte, alto y bajo, junto con la producción misma de imágenes. La imagen es la mercancía del presente, y por eso es vano esperar de ella una negación de la lógica de la producción de mercancías; (...) toda belleza es hoy engañosa y la apelación a ella hecha por el pseudoesteticismo contemporáneo es una maniobra ideológica y no un recurso creativo” (Jameson, F: 2010).

Recapitemos, en la Argentina en los últimos doce años aproximadamente se ha acrecentado notablemente la exposición masiva de nuevos cuerpos “estéticos” conformados por tres grandes modificaciones. La primera es lo que podría denominarse *procedimientos de implantación*. Las segundas están relacionadas con los músculos y la búsqueda de que estén “marcados y bien definidos”. Por último, existen las alteraciones de los cuerpos por los “*retoques*” *digitales*. Estos tres procesos se plasman en las tapas de las revistas que hemos estado analizando. Un aspecto fundamental de dichos fenómenos es que las imágenes de las tapas de revistas tipificadas como para “mayores de edad”, se muestran cuerpos casi totalmente desnudos a toda la **Población** y las ediciones no tienen ningún tipo de cobertura que las tape. Por consiguiente se construyen como imágenes aptas para todo público, ya que se exponen en todos los quioscos de revistas, en carteles de vía pública y en la televisión. Paralelamente se expandieron las intervenciones médicas bajo una concepción del cuerpo “bello”, que es similar al que impulsan las tapas de las revistas. Actualmente nos encontramos ante un aumento constante y masivo de éstos cuerpos hegemónicos, que son

los que “merecen” ser visibles y seducen a toda la población. Las imágenes de la *industria cultural* y el discurso médico, se encuentran orientados hacia una “*estética plástica-digital-utópica*” e interpelan a la población a través de la seducción buscando crear a éstos cuerpos como los únicos considerados *estéticos*⁶. “Lorena tiene 16 años. Se ve chata, cree que sus pechos son invisibles. Sufre. Y encima, desde las tapas de revistas, Pampita y Luciana Salazar parecen explotar ¿La solución? Siliconas ¿La estrategia? Primero, averiguar precios y posibilidades; segundo convencer a mamá; tercero, ir al cirujano” (Giubellino, G: 2004). Así comienza una nota del diario *Clarín*, en ella se hace hincapié en cómo los jóvenes menores de edad están ingresando a los quirófanos por un afán de belleza de implantación, guiados, en parte, por la exposición reiterada de personas intervenidas en pos de lo “bello” y que además suman un gran diseño digital.

Con la tesis buscamos la reflexión sobre la exposición masiva de los *cuerpos protésicos* en las tapas de revistas, e indagamos, sobre el rol que cumplen ciertas “partes” de los cuerpos en la búsqueda del espectador (tanto en los cuerpos femeninos como en los y masculinos). En la última década se ha acrecentado la exposición masiva de cuerpos operados “estéticamente”, se exhiben en tapas de revistas. A priori se puede vislumbrar que hay una profundización de una sociedad voyeurística, los cuerpos son operados para ser vistos por los espectadores, se convierten en “vidrieras” y buscan las miradas. Los pechos se “levantan” quirúrgicamente para que se proyecten directamente a los posibles *voyeurs* (que comprenden todas las edades y sexos), al igual que los labios y glúteos con colágeno, etc. De esta forma, son cuerpos diseñados para las pupilas de la *población* y por eso todas las transformaciones se “proyectan” hacia el horizonte donde suele estar la mirada del espectador; así la búsqueda del “otro” se hace con ciertas partes del cuerpo: pechos, colas, pómulos, labios, pectorales y músculos en general. En la historia de la iconografía se hacía con objetos puntiagudos o con la mirada de los retratados, argucias para que el espectador se implicara en la imagen.

⁶ A estos cuerpos se le asocian significados relacionados con la concepción de divinidad, por eso son llamadas/os divas/os o diosas/es.

La exposición de las tapas analizadas lleva a una convivencia, que en pos de la armonía con los cánones de belleza predominantes, implica una relación tiránica con el propio cuerpo e impulsan a un *mix* de intervenciones *quirúrgicas-estéticas-digitales-plásticas*.

En la *Paparazzi* de febrero del 2010 vemos a Ricardo Fort y Virginia Gallardo (imagen 30) abrazados, además de los *(re)toques-digitales* que presenta la imagen, vemos todas sus intervenciones quirúrgicas, en el caso de ella: prótesis mamarias, bótox y en el caso de él: mentón, bótox y lifting.



Imagen 30

B – Cirujanos plásticos e imágenes digitales.

Es interesante detenernos un momento en las webs de los cirujanos plásticos. Si focalizamos en la página de **B&S** veremos un fantástico pliegue, que es inverso a lo que trabajamos largamente, las “categorías de las intervenciones” que realizan, exhiben imágenes de cuerpos con uso de retoques digitales y así seducen desde el *pliegue de lo imposible*. Desmenucemos un poco más esta situación, la clínica seduce a la población con categorías tales como: “cirugías estéticas”, “laserlipólisis”, “medicina estética” y lo que muestran y hacen visible como íconos de estos conceptos son *espectros* con muchos

retoques digitales, *spectros* muy distanciados de lo que alguna vez posó delante de la cámara. La web trata de mostrar lo que puede ser carne gracias a su enorme cantidad de intervenciones, sin embargo exhibe la previsualización de los resultados desde imágenes que sólo son posibles en el plano de las imágenes, por lo tanto, hace la promesa falsa de adecuar un cuerpo a una imagen digital, promulga un cuerpo desde lo espectral y fugaz.

Desde la imagen digital que *explota los posibles* se diseña en las revistas una forma de comprender la “belleza”. En su producción repetida propone con fuerza un canon exigente que sólo “habla desde lo visual”, ya que en la carne no se puede moldear. Sin embargo, existe por momentos una falsa promesa desde algunos sectores de la medicina que dicen: “no lograré construir esa belleza pero puedo arrimarte” y pretenden así acortar las distancias de algo que excede cualquier acercamiento.

Este fenómeno *no-traspositivo* es descrito por muchos cirujanos plásticos, entre ellos podríamos citar a Griselda Seleme: “en general, el objetivo es tener el busto de la modelo ideal, 90, o un poquito más, 95. Llegan al consultorio decididas a tener el volumen de tal famosa o la forma de tal otra” (Giubellino, G: 2004).

De ésta forma pareciera que existe una *biopolítica* que se ejerce desde la “*estética*”, que genera cánones que son de difícil o imposible imitación y aquí radica un problema irresoluble de *trasposición* de lo digital a lo “material”.

Así el ejercicio del poder en la *biopolítica estética*, ligada a la industria cultural, interpela a la población desde lo digital y hay que destacar que aquí radica un tipo de control novedoso, debido a que establece ejes de normalidad desde lo digital y lo material. Ésta biopolítica se encuentra en el pliegue de lo material y lo digital generando un canon de belleza que es extremadamente exigente.

Tratamos de reflexionar acerca de la relación de la imagen digital con una posible biopolítica que tiene tentáculos en la visualidad de las *imágenes “bellas”-imposibles-utópicas-digitales*.

C – Volver a Foucault y a su concepto de biopolítica para dar un salto

Es momento ahora de profundizar algunos de los tentáculos de poder que penetran nuestras imágenes, para eso nos parece fundamental que ingresemos en las líneas de pensamiento de Michel Foucault, en particular nos centraremos en el concepto de biopolítica. El campo conceptual que abrió el concepto foucaultiano de la biopolítica es rico, fértil y atrae debates en los últimos años para pensar el presente y los posibles futuros.

El recorrido que se propondrá tendrá el objetivo de pensar si podríamos indicar la existencia de un ejercicio de poder centrado en la vida pero desde un plano *estético* o en pos de *“una belleza (im)posible”-plástica-digital*.

Foucault rastrea un tipo de poder que él denomina soberano, en el cual la figura del rey, por ejemplo en la Edad Media, tenía la potestad de ejercer una relación de poder cuando estaba en juego *su* territorio o su propio cuerpo, de esta forma él podía captar los cuerpos de sus súbditos y enviarlos a pelear por él (primer caso) o asesinarlos como castigo punitivo si se sentía amenazado por ellos (segunda posibilidad). Era un tipo de poder que se focalizaba en la defensa del espacio o del territorio y de su propio cuerpo y era ejercido *en y con* la muerte, debido a que el derecho Soberano captaba cuerpos para dar la muerte o exponerlos a ella. Como la forma de ejercer el poder se nutría en la posibilidad de asesinar, Foucault la sintetiza con la frase “hacer morir y dejar vivir”, precisamente porque en el hecho de exponer a los súbditos a “la Parca” el poder del soberano vivía en su plenitud (la posibilidad de dejarlos vivir también estaba en sus manos, como excepción de ese mismo poder). Para ser más gráficos veremos dos formas de este derecho: en el caso de una invasión a sus tierras, el Soberano, ejercía un poder convocatorio de los cuerpos que moraban sus campos, sus soldados, pobladores, campesinos, súbditos en general etc., los hacía formar filas en su defensa, los exponía a las cortaduras, amputaciones, agonía, dolores y a la muerte propia o el asesinato ajeno. Por otro lado, si había ladrones que robaban en el espacio del soberano poniendo en jaque sus propias reglas (por ejemplo: su ley de “no robar” o no cazar en el territorio real) y, en última instancia, cuando su figura como autoridad estaba en disputa el soberano tenía la potestad de captar nuevamente los cuerpos teniéndolos a su disposición para castigarlos públicamente y exhibirlos al resto de la población lo que ocurría con los

que ponían en duda o tensión las leyes del soberano y su figura. A fin de cuentas lo que hacía era protegerse a sí mismo, por lo tanto era una relación de poder centrada en la defensa, no buscaba potenciar derechos sino potenciar su propia autoridad que estaba en disputa, o elaborar un marco donde no pudiera ser puesta en discusión. De esta forma su poder ingresaba en la muerte, se ejercía en la capacidad de empujar a alguien a ésta o al peligro de los desmembramientos y las heridas. Era soberano del territorio, pero también de los cuerpos, la muerte, las heridas y los castigos, esos eran sus derechos y precisamente los plasmaba en la captación haciendo lo que deseaba con lo que habitaba su espacio.

Normalmente cuando él, su autoridad y su derecho se ponían en disputa, se manifestaba el poder que Foucault conceptualizó en “hacer morir y dejar vivir”.

Siguiendo a Foucault, en el devenir de las relaciones de poder comienzan dos nuevas formas de comprender y dirigirse a los súbditos: reconoce que hacia principios del siglo XVIII aparece un poder que se centra en el cuerpo individual y se adentra en sus manos, sus piernas, sus dedos, ojos, respiraciones, etc. Son relaciones de poder que se concentran en controlar y convertir al cuerpo en *dócil y útil* para el capitalismo industrial emergente. Con el advenimiento de los establecimientos industriales se comenzó a diagramar **disciplinas** individualizadoras que trataban de hacer, por ejemplo, dóciles las manos de esos primeros obreros, “corrigiendo” sus posturas para adaptarlas a las herramientas fabriles que eran distintas a la del campo, todos los cuerpos debían adaptarse a los tiempos maquínicos del reloj y a sus cuantificaciones autoritarias, trabajar hasta el horario de los talleres y no hasta sentirse cansados; por esta razón comienzan las disciplinas que buscan “domesticar” los cuerpos y adaptarlos a los movimientos de las máquinas. Era un poder que trataba de regular los cuerpos, era capaz de corregir sus movimientos y desplazamientos con la intención de moldearlos a la tarea a realizar. Estas técnicas disciplinarias Foucault las aglutinó en lo que denominó **anatomopolíticas** (se inculcaba y enseñaba en instituciones de encierro: escuelas, cuarteles, fábricas, etc.), precisamente porque era un poder que se adentraba en la carne. A ese poder que surgió a principios del siglo XVIII, indica el autor, se le suma otro para fines del mismo siglo, pero que en vez de ser individualizador apuntaba a toda la Población, y él denomina **Biopolítica** debido a que es un poder que penetra en los procesos biológicos de toda la *especie*. A diferencia del anterior, este poder

es masificado, por ende busca entrar en los procesos de la vida de la Población. La biopolítica se centra en la vida biológica de la población con la búsqueda de potenciar sus procesos, regulando así a las masas, por ejemplo a través de mecanismos de control de natalidad, campañas de vacunación, campañas de higiene, controles periódicos médicos, entre otras acciones.

Dando la palabra a Foucault: “Me parece que uno de los fenómenos fundamentales del siglo XIX fue y es lo que podríamos llamar la consideración de la vida por parte del poder (...) un ejercicio del poder sobre el hombre en cuanto ser viviente, una especie de estatización de lo biológico o, al menos una cierta tendencia conducente a lo que podría denominarse la estatización de lo biológico” (Foucault, M: 2010). Aquí hay uno de los elementos claves para nuestra postura conceptual, cuando Foucault plantea el concepto de biopolítica lo entiende como un poder ejercido mayoritariamente por el Estado, por eso habla de una estatización, una especie de lucha por el control biológico y la regulación de las masas para lograr una homeostasis o un equilibrio global.

El poder del Soberano, reclamaba cuerpos individuales para darles la muerte o exponerlos a ella y uno de sus objetivos era el suplicio público (ver el caso paradigmático de Damians descrito en el principio del libro *Vigilar y castigar*) ya que el derecho del Soberano debía encarnarse en tales ceremonias para ser visto por el resto de los pobladores, era para ser presenciado, exhibido, visible y hasta disfrutado en los espacios destinados a tales fines. Por su parte, la biopolítica es un poder que se dirige a la Población, va hacia las masas seduciendo o asustándolas para que adopten las medidas que potenciarán su vida biológica, que la hará más duraderas, menos vulnerables a las enfermedades, que conseguirán que las patologías tengan la menor duración posible, se busca aumentar el nivel de salubridad, reducir la mortalidad en ciertos rangos etarios, a fin de cuentas, se trata de fabricar una población sana y útil para el sistema productivo capitalista. Por esta razón, según Foucault, tenemos “dos series: la serie cuerpo-organismo-disciplina-instituciones y la serie población-procesos biológicos-mecanismos regularizadores-Estado” (Foucault, M: 2010), tal como ya lo comentamos el poder que comienza a funcionar en el siglo XVIII básicamente ejerce dos mecanismos: uno que es **disciplinario** que se centra en el cuerpo

individual y se produce en las instituciones de encierro que Foucault denomina **anatomopolíticas** y cuyo su objetivo es **docilizar** los cuerpos. En otro nivel (aunque articulados entre sí) se encuentra los mecanismos regularizadores del poder que se centran en la Población como una especie biológica que hay que **regularizar y normalizar** (biopolítica), este es producido mayoritariamente por el Estado, es como si este buscara estatizarlos, ya que a fin de cuentas el sistema productivo necesita fervientemente que las masas sean saludables, potenciando los procesos biológicos de la población, el Estado potencia también a los empleados del sistema capitalista y a los que todavía no los son. “Una de las transformaciones más masivas del derecho político del siglo XIX consistió, no digo exactamente en sustituir, pero sí completar ese viejo derecho de soberanía -hacer morir o dejar vivir- con un nuevo derecho, que no borraría el primero pero lo penetraría, lo atravesaría, lo modificaría y sería un derecho o, mejor, un poder exactamente inverso: poder de *hacer vivir y dejar morir*” (Foucault, M: 2010). El ejercicio del poder se asegura una fuerza productiva sana y un ejército de reserva que momentáneamente está improductivo pero saludable y preparado para ingresar a las jornadas laborales.

Foucault rastrea a la anatomopolítica en los comienzos del Siglo XVIII mientras que la biopolítica surge a finales del mismo siglo, aunque señala que pueden convivir. Ambas son tecnologías del ejercicio del poder y actúan de forma entrelazada, ya que sus “objetivos” están en diferentes niveles, la primera persigue disciplinar y hacer útiles a los cuerpos individuales para el sistema de producción capitalista y sus procesos de trabajo, mientras que la biopolítica busca regular y controlar los destinos biológicos de la población y la especie, tratando de generar una buena circulación de elementos y situaciones positivas para potenciar la vida y la salud de todos, (evitando la circulación de lo malo, lo nocivo, lo patológico). Volvamos a aclarar que ambas tecnología de poder se superponen contantemente (ver el dispositivo de sexualización que desarrolla Foucault). En los desarrollos de Foucault, el Estado es el garante del ejercicio del poder centrado en la vida poblacional y su modo de ejercerlo está investido en una relación de autoridad, por ejemplo: realiza campañas de vacunación obligatorias a todos los menores de edad; el

Estado comprende que la circulación del virus de la varicela es patológica para la sociedad en su conjunto entonces pone la vacuna en el calendario obligatorio de inoculaciones.

Aquí llegamos a un punto importante, a partir de la caracterización que hace Foucault del siglo XVIII en adelante, se necesita unas actualizaciones porque el proceso histórico ha cambiado profundamente hacia finales del siglo XX. Primero que nada queremos darle la palabra a Paula Sibilía con respecto a pensar la biopolítica y sus transformaciones post-foucaultianas. “Las compañías privadas hoy cumplen un papel fundamental en la construcción biopolítica de cuerpos y de modos de ser, desplazando la antigua primacía de los Estados y sus instituciones de secuestro, para impregnarlo todo con su contagioso “espíritu empresarial”” (Sibilía, P: 2009). Ella entiende que a partir de los años 70’ aproximadamente el Estado empieza una reconfiguración del ejercicio del biopoder (coincide con la consolidación de las políticas neoliberales) y los sectores privados comienzan a generarlo cada vez más, así éstos también se adentran en los procesos de la vida de la especie. Sibilía reconoce que se presenta así una forma de privatización del ejercicio de poder centrado en los procesos biológicos de la población; en su libro *El hombre postorgánico* da como ejemplo de puntapié inicial de este proceso el registro matriculado de algunas bacterias por parte de los científicos y laboratorios privados en los 80’. Como anticipamos, la retirada del Estado (que nunca es total, es sólo eso un retroceso) forma parte de una matriz de pensamiento de la época propia del neoliberalismo, en donde se entiende, a grandes rasgos, que el enorme Estado de bienestar (y sus intentos latinoamericanos) deben ceder lugar a la “libertad” de mercado y a la “autorregulación” de sus fuerzas. La cosmovisión neoliberal reconoce un nicho de mercado y produce intrínsecamente una forma de control, es así que los laboratorios privados, las clínicas, las farmacias, las obras sociales, entre otros actores comienzan a ejercer poder sobre la vida, por ejemplo: campañas de vacunaciones por fuera del calendario estatal, control de natalidad, acciones de fertilización, venta de medicamentos que presuntamente prolongan la vida; a su vez, con promesas de: manipulación genética, clonación, uso de células madre, escaneo genético, entre otros procedimientos.

El foco interesante del planteo de Sabilia al respecto, radica en que el ingreso al ejercicio del biopoder por parte de los sectores privados trajo consigo su **lógica del mercado**: vender productos o servicios que potencian la vida de la Población; ella en este punto “hace una pausa”, para nosotros inteligente, debido a que ya no sería la población el objetivo sino que ésta devino “los presuntos **consumidores**”, y en esa transformación de población a consumidores, en realidad, se está cercando el universo entre los que pueden llegar a comprar el servicio o el producto que viene a “mejorar la vida” y fuera de esos límites quienes no tienen la posibilidad de acceder a ellos. En ese sutil pero decisivo movimiento, el biopoder privatizado no busca impactar a *toda la especie* sino al sector que tiene el dinero necesario, así la población se dividiría entre la relevante (la que tiene el dinero) y la que no representa un nicho de mercado por no tener fondos para costearse sus tratamientos, ligado también con que el trabajo productivo ha pasado a segundo plano y que la necesidad de mantener cuerpos dóciles a determinadas tareas y un ejército de reserva no están entre las demandas del capitalismo tardío, por lo menos en los países centrales; esta parte de la Población, que es la mayoría, queda *desnuda* de sus identidades políticas (ver concepto de *nuda vida o vida desnuda* de Agamben). Un ejemplo muy claro de dicho proceso es el calendario estatal de vacunación obligatorio de los niños y todas las inoculaciones *extra* que se pueden aplicar en institutos privados los niños con planes de medicina prepagos o dinero para costearlas, en teoría esta parte de la población más pudiente *potenciaría más su vida* al evitar las *posibles* enfermedades.

En la misma línea de argumentos, Nikolas Rose aporta también una reflexión acerca del ingreso de las empresas privadas al ejercicio del poder centrado en los procesos biológicos, “necesitamos situar a la política de la medicina radicalizada en el marco de este complejo contemporáneo de poder, autoridad y subjetividad. Las disputas que he delineado ejemplifican con claridad el lugar central que ocupa el aspecto de <<hacer vivir>> del biopoder en nuestro presente, su movilización por parte de autoridades no estatales, su territorialización en colectividades que ya no son <<la población nacional>> y su relación con la redefinición de identidades individuales” (Rose, N: 2012). Los sectores privados pequeños, grandes y transnacionales ingresan con sus tentáculos en los procesos

relacionados con la *vida*, muchas veces de forma conjunta con los Estados pero también de forma autónoma.

El último punto que nos interesa de los desarrollos de Sibilía radica en cómo la *lógica del mercado* ingresa en los cálculos biopolíticos trayendo consigo la lógica del consumo, con esto queremos decir que el ejercicio del poder *biopolítico-privado* convierte a la población en *virtualmente enferma* (al mismo tiempo virtualmente expuesta al riesgo constante, por ende posible consumidora de todos los productos que reviertan esa amenaza continua), todos estamos potencialmente cerca de un peligro que atenta contra la vida por ende hay empresas que tienen la solución o el paliativo a este miedo incesante. Esa “virtualidad de la enfermedad”, también genera una nueva forma de conceptualizar la enfermedad, ya que dejan de tener peso los síntomas para dar cuenta de una enfermedad y se da lugar al espacio de las meras *posibilidades a-sintomáticas paranoides* que comienzan a regir a la población/consumidores.

Todas las biopolíticas buscan potenciar la vida de la población pero actualmente existe un fuerte ingreso de los sectores privados en su ejercicio. Se trata de potenciar los procesos biológicos de la *población-relevante (consumidores)*, mientras que la *biopolítica-Estatal* es más abarcadora.

De esta forma los sectores privados buscan nichos de mercados con una lógica de seducción que se basa en apelar a los peligros potenciales y sus miedos⁷ (esto es muy diferente, como ya lo aclaramos, de los planteos de Foucault y la biopolítica Estatal). El discurso publicitario de los sectores privados gira alrededor de los datos estadísticos y las probabilidades de las enfermedades, la población pasa a estar virtualmente enferma y lo

⁷ Para otro ejemplo, si centramos la atención en la comunicación de La Serenísima, una empresa láctea y si pensamos superficialmente podríamos decir que nada tiene que ver con la biopolítica, sin embargo hace años que sus productos prometen mejorar la vida. Los yogures Calciplus nos interpelan con frases como: “los huesos con el paso del tiempo “pueden” (acá está el potencial) debilitarse, así que si querés huesos fuertes mejor Calciplus”, a este producto habría que sumarle, Vidacol para bajar el colesterol, el Lactobacilus GG y Actimel para las fortalecer las defensas inmunológicas, entre otros productos.

hace de forma a-sintomática. El biopoder comienza a ser ejercido por fuera de lo evidente y lo visible, por fuera de los rastros y lo detectable. El horizonte de la biopolítica- privada está por fuera de la Población “efectiva” ya que se centra en los futuros probables de una especie que no es toda la Población sino sólo los que pueden costearla o logran consumirla.

Volviendo a Foucault, en uno de sus seminarios, él indica que en referencia a la biopolítica “habrá un señalamiento de lo normal y lo anormal, un señalamiento de las diferentes curvas, y la operación de normalización consistirá en hacer interactuar esas diferentes atribuciones de normalidad y procurar que las más desfavorables se asimilen a las más favorables” (Foucault, M. 2006). Si se fomenta la buena circulación de lo que se produce como curvas de “normalidad” de la especie, se llevará a potenciar la población en sus niveles de salubridad y, al mismo tiempo, se luchará para reducir lo que se considera anormal o rechazable. En referencia a esto, Foucault indica que lo importante en sí no es lo normal y lo anormal sino poder discernir cuál es la **norma** que abre esos dos ejes. Por dicha razón, siguiendo sus pasos, nosotros nos preguntamos acerca de cuál es la norma que deviene de las exposiciones del régimen de visualidad de las tapas de las revistas analizadas hasta aquí y de los discursos de la *práctica-médica-plástica*.

Como estuvimos afirmando, la imagen digitalizada y (*re*)*tocada* de las revistas proponen en su circulación masiva una canon de “belleza” que se caracteriza por ser un *espectro* muy lejano de sus referentes con modos de lo “bello” alejado de lo carnal, por ende la norma que produce ejes de normalidad/anormalidad está centrada en *una im-posibilidad*, pues implica una transposición que excede la capacidad de ser lograda.

Veamos un ejemplo de uno de los mejores cirujanos plásticos de la Argentina y su ejercicio *biopolítico-estético*. En la *homepage* del Dr. José Juri, más específicamente en la presentación de su Clínica, él indica que “nosotros priorizamos el sentimiento de belleza, su búsqueda”. Juri es consciente de que con el advenimiento de un canon de belleza que está *en-fuga* o *fugada-de-la-carne* lo único que puede hacer el cirujano es correr detrás del *espectro* que se escurre, por eso, él dice que en su clínica priorizan la “**búsqueda**”, el

perseguir lo que está siempre remoto. Además agrega que el conocer y sentir son imprescindibles para transformar un rostro “para ayudar a que se acerque al modelo de la belleza”, es interesante que de forma institucional su Clínica acepte que el canon mostrado en la sociedad es imposible de *trasponer* en el cuerpo, por ende el cirujano, desde su práctica, sólo puede hacer que alguien se **acerque** en algún aspecto a lo “bello”. Si nos detenemos en los conceptos medulares de la presentación de la Clínica, entenderemos que la posibilidad ofrecida desde la medicina es la **búsqueda**, la persecución, el acecho y el acercamiento de lo *intraducible o de lo inasible*. Sin embargo, Juri agrega: “la búsqueda de la belleza es la búsqueda de la felicidad” porque precisamente es la fórmula que él entrega de la felicidad, es la práctica del movimiento hacia la **belleza espectral digital**. La belleza y la felicidad estarían *en ese viaje* hacia lo *imposible*. Parecería que la plenitud de la vida está en el **movimiento** hacia una captura que por definición es impracticable, la felicidad se va descubriendo en esa práctica de *interés por-ser bello o capturar* algo del canon de belleza que se fuga ineluctablemente. Para su concepción de lo “bello”, que coincide notablemente con la que proponen las tapas de revistas con sus imágenes digitales, él ofrece una cantidad enorme de prácticas quirúrgicas y no- quirúrgicas para iniciar y gozar de los **viajes-interminables** con un **destino sin llegada**. Juri y la institucionalidad de su Clínica prometen esos interminables viajes y auguran el disfrute en el mero movimiento con su violencia (más o menos dolorosa) de intervenciones sobre los cuerpos. Tal como habíamos analizado en las imágenes de las tapas de revista, donde dimos cuenta de una **espectralidad distante y distanciada de la carne**, que incita a ser perseguida aunque su existencia sea sólo en el plano de las imágenes, el canon construido muestra como “bellas” las pieles perfectamente homogéneas, sin poros ni vello, en los cuerpos masculinos la explosión muscular generada desde el re-toque, con pocas arrugas en el rostro y desde lo femenino la marcación de glúteos y pechos (ver el análisis más exhaustivo que hicimos en la primera parte). En ese momento entendimos que la imagen fotográfica digital construía un **espectro** con tanta distancia de el/la modelo que cabría el concepto de postfotografía de Hans Belting, lo interesante aquí es que Juri es consciente de que el canon de “belleza” de los cuerpos digitales u-tópicos es inasible para la carne por eso propone el disfrute *en-el-ir* hacia lo inalcanzable y contentarse en el correr detrás. El cirujano y su clínica no brindan

“soluciones” sino acercamientos, movimientos, aproximaciones y tener como horizonte la *u-topía*. También construye una **aporía** que consiste en una *lejanía de la belleza por más cercana que parezca*, esta misma aporía es la que ofrece también en cierto punto la imagen digital de las revistas, con la diferencia de que la clínica y el cirujano lucran y pliegan sus prácticas a la “belleza” que ofrecen las tapas de las revistas analizadas.

Foucault comprende que la biopolítica es una búsqueda de una homeostasis que apunta a la normalidad de la población, con medidas que potencian la salubridad, con ejercicios de poder que llevaban adelante prácticas que empezaban y terminaban, pues su meta era realizable

Claramente el ejercicio biopolítico define fines y objetivos a lograr y los cumple, o establece una norma y acciona sobre la población para potenciar los procesos biológicos. Esta noción clásica del biopoder estatal plantea una partida y un arribo. En el caso de la medicina plástica **nada se termina**⁸, todo se empieza y nunca se llega a una meta ya que lo “*bello*”-*utópico-digital* excede la posibilidad de la carne y a fin de cuentas, de la especie. Volviendo a los seminarios de Foucault, la norma es perseguible (cosa que es claro para la Clínica de Juri que prioriza la búsqueda y no una llegada) pero intrínsecamente es *inalcanzable*, es por esta razón que nos parece acertada el concepto de **espectro** que hemos desarrollado, ya que también representa lo que no puede ser tocado o alcanzado por su persistencia en otro plano o dimensión. Quizás tendríamos que decir que la **norma** propiamente dicha es *a-normal* porque trata de normalizar lo que no se puede efectivizar. Su poder normalizador está por fuera de los cuerpos y de la especie, fluctúa en los *no-lugares*, la norma está basada en un poder biopolítico con implicancias “estéticas” que normaliza desde el mundo de las imágenes digitales, no tienen lugar en la materialización de la carne; de hecho, no existe ni siquiera *un* cuerpo de la población que se encuentre dentro de la norma. Por consiguiente el poder normalizador se ejerce con un canon tan imposible que nadie puede ajustarse a él. Ahora, aquí radica un punto medular para

⁸ En referencia a este punto, más adelante veremos a Deleuze y su caracterización de la sociedad de control.

nosotros, si bien no se puede realizar una transposición del canon visual a los cuerpos, esto no quiere decir que nadie lo trate de lograr, de hecho la industria de la belleza (quirúrgica o no) se pliega a esta aporía y ofrece una **panacea de productos, servicios e intervenciones** para hacer carne un espectro. De hecho, estas clínicas utilizan imágenes digitales con retoques (similares al canon construido por las revistas) para vender sus servicios. Retornando los planteos reformulatorios de Paula Sibilia, la biopolítica ejercida por sectores privados construyen a la población como *virtualmente enferma* aunque no presente síntomas patológicos. Por lo cual se generan relaciones para normalizar preventivamente sin necesidad de una enfermedad declarada. En los casos analizados la construcción es similar, solo que la **biopolítica-privada-estética-plástica** interpela a la población como *virtualmente fea*, e incita a que se realicen intervenciones constantes para evitar que se haga visible lo que considera “no desable”. Además de ofrecer una panacea enorme de intervenciones (más o menos agresivas) se puede ver un pliegue con las acciones comerciales como el *Botox day* para el día de los enamorados de la clínica Del Sur Estética de Daniel Félix que ofrece un importantísimo descuento para esa fecha o la *promoción Carnaval* de un 30% de descuento y facilidades de pago del Centro Médico B & S entre otras promociones comerciales.

D - Las prótesis y la aceleración, una mirada de Paul Virilio

Virilio (2003) cataloga a la era post- industrial como la “época de los trasplantes” y estos son de todos los tamaños posibles (hasta una escala nanotécnica). Los trasplantes no solo se colocan de forma superficial, sino que ingresan en lo más profundo del cuerpo generando una fusión con lo viviente, produciendo que las funciones vitales tengan el ritmo de la técnica. Se generan así entramados entre lo biológico y las construcciones tecnológicas. Entonces, de esta forma, la ciencia actual produce prácticas de *metadesign*, desarrollando una panacea de prótesis disponibles y un catálogo de las que vendrán, excitando a sus usos, o en términos de Virilio “sobrexcitando” a toda la Especie. Por consiguiente las tecnologías comenzaron un proceso de creatividad que se va acelerando cada vez más para generar una mayor cantidad de prótesis y mejorar sus calidades sin dejar de lado su necesidad de uso actual, futuro o posible.

El autor indica que actualmente los trasplantes están equipando a un número mayor de personas; aquí hay que aclarar que él explica que en la era industrial los implantes eran para personas que los necesitaban, por problemas o enfermedades físicas, pero en la actualidad y en el futuro las usarán los “sanos” para equiparse de trasplantes superficiales e intraorgánicos. En la era post-industrial se genera una excitación tan profunda que induce a la sociedad a la utilización de las prótesis, equipándose de estas aunque en principio “no las necesiten”.

Aquí hay que tener en cuenta que la técnica de la informática sigue una senda similar. En las revistas que estamos analizando, las/ los modelos están diseñados con prótesis visuales y digitales para los ojos de la sociedad. Estas modificaciones digitales han entrado en una fase de aceleración e inundan lo visual generando una *sobreexcitación* en los observadores y constantes modificaciones en los cuerpos mismos de los/ las *stars*. No hay que olvidar que además de las *prótesis digitales* existen las *prótesis plásticas* que son materiales, tales como: la toxina botulínica, colágeno, siliconas, entre otras variantes. La industria cultural excita a los observadores con *implantes visuales*, que son digitales (gracias a las nuevas tecnologías se efectúan modificaciones corporales por un diseñador gráfico) y también con *implantes plásticos*. Entonces la industria cultural tiene la capacidad de “interpelar” a la población en los dos planos: el de las prótesis plásticas y las alteraciones digitales de las imágenes y así sobreexcita en la población al uso protésico.

Las fotografías de las tapas de revistas exhiben cuerpos con un canon de belleza que sobreexcita a los observadores con **implantes visuales y digitales**, y tiene la característica particular de que “interpela a ser imitado pero es imposible de ser conseguido”. El devenir de la construcción del cuerpo bello, alimentado por las nuevas tecnologías informáticas genera una belleza que es en gran parte digital, diseñada por programas y que produce una imposibilidad constitutiva de traducción a lo material. Los cuerpos de las/ os modelos son “chatos”, sin ninguna arruga ni marca debido al Photoshop, pero la problemática se encuentra cuando una persona consulta con un cirujano plástico y le pide que le opere el rostro o la panza para que los deje “lisos” como en las fotografías. En esa situación hay una confusión, como hemos visto, debido a que no hay una trasposición por pertenecer a

diferentes dimensiones, y esa misma imposibilidad inherente puede generar una gran angustia por parte del espectador. Las tapas de las revistas nos convierten en *voyeurs* de algo que nunca podremos ser aunque tratemos de lograrlo. Nos obliga a un voyeurismo constante y nos hace un guiño para que vayamos a su encuentro mientras se aleja.

“Esos cuerpos se nos ofrecen al modo de espectáculo (...) es un cuerpo virtual, un cuerpo despojado de su materialidad, convertido en pura imagen; sin embargo posee poderosos efectos de verdad marcadamente materiales” (Pía López, 1997: 155). Aquellos cuerpos con “arreglos” digitales interpelan a los espectadores con una estética extremadamente exigente y que tiene dentro de su propia lógica una incitación al deseo de mirar “la perfección corporal”, y precisamente, contentarse solo con la contemplación ya que no puede ser igualada en los quirófanos o en los gimnasios. En la tapa de *Maxim* de junio del 2008 vemos a Mónica Farro (imagen 31) apoyada en una silla mostrándose totalmente desnuda, aunque está en una posición que no la expone totalmente. Sus glúteos abarcan el centro de la escena, pero si nos detenemos a ver minuciosamente la imagen daremos cuenta de que su piel es lisa y uniforme por el uso del Photoshop, así toda la industria cultural de las revistas seduce con una “belleza” tan exigente que su referente no es la modelo sino la propia imagen. Con esto queremos decir que la modelo tiene una metamorfosis por los implantes visuales que están plegados a las imágenes, que es difícil diferenciarlos pero están allí.

Con respecto a la subjetividad, la utilización de las nuevas tecnologías posibilita la existencia de un profundo malestar, que se funda en la imposibilidad de transformarse en lo que la industria cultural exhibe como “bello” y entonces las personas pueden mostrar una severa insatisfacción. Por la mano del diseñador digital el horizonte de la belleza se encuentra muy lejano y sólo se ofrecen como alternativa los desarrollos de la ciencia, la técnica y la gimnástica. Sin embargo son muchos quienes inician el itinerario que persigue esa belleza en fuga.



Imagen 31

E – Destrucción como goce estético de primer orden

En el epílogo de unos de los ensayos más emblemáticos de Walter Benjamin: **“La obra de arte en la época de la reproductividad técnica”**, el autor retoma las producciones de Marinetti (el padre del futurismo italiano) para indicar que en el fascismo la “autoalienación ha alcanzado un grado que le permite vivir su propia destrucción como un goce estético de primer orden. Este es el esteticismo de la política que el fascismo propugna” (Benjamin, W: 2002). Aquí Benjamin explica que el fascismo y algunas corrientes estéticas utilizan medios técnicos para exhibir de forma estética la destrucción, la muerte y la discriminación. La producción artística de la Alemania nazi, como todo en su gobierno, estaba regida por la exclusión, la muerte y los asesinatos pero mostradas como un valor estético; así en la cartelera callejera la guerra se mostraba como un acto divino, un destino histórico e irrechazable y un fin que sería alcanzado por la “superioridad aria”. Los afiches exhibían a los oficiales de las Waffen SS con planos que eran “ascendentes” o

“contrapicados” para crear visualmente el mito de su “superioridad“. Cada uno de estos oficiales lucía de forma luminosa la calavera en su gorro, que representaba a la muerte en sus cabezas y mentes. El caso de Marinetti es todavía más claro si nos detenemos en sus poemas sobre la guerra, los tanques o los bombardeos, en los cuales goza estéticamente de la destrucción de la vida. El “viva la muerte” de los franquistas es el colmo.

Con respecto a la tesis que aquí nos convoca vemos interesantes puntos de pliegue entre lo que Benjamin denuncia como la “*estética fascista*” y lo que nosotros denominamos “*estética plástica y digital*”. En las cirugías plásticas se desarrolla una destrucción de los cuerpos en busca de un mejor diseño y un goce estético futuro. Habría que recordar algunas intervenciones, tales como: la liposucción, en la cual una aguja de treinta centímetros “apuñala” repetidamente el tejido adiposo, o cuando se rompe a martillazos el tabique para darle otra forma, o cuando se quitan las costillas flotantes para reducir la cintura, o por último, cuando se “despelleja” el rostro para estirar la piel y reducir así las arrugas (lifting). Hay un goce que es el producto de la laceración del cuerpo con intenciones estéticas. A éstos hay que sumar: los acoplamientos plásticos dolorosos, como las prótesis de siliconas en las zonas mamarias o en el abdomen (estas últimas más frecuentes en los hombres, para parecer musculosos). En este punto Juri puede hacer un aporte interesante cuando indica que “ninguna persona quiere lo que está por fuera del canon de belleza y de juventud” (Santillán, M.L. 2005), según el canon que se produce, en parte, violentamente por unos pocos concentrados y se caracteriza por la *falla* y el *exceso* (en el sentido que excede cualquier intención de captura) plasma el deseo de toda persona y , por ende, justifica casi cualquier decisión lacerante en pos de perseguirla o, como ya vimos antes en sus declaraciones, en pos de “priorizar su búsqueda”. Con esta lectura cruzada de Walter Benjamin y el Dr. Juri no estamos diciendo que la práctica de la **cirugía-“estética”-plástica** sea fascista sino que nos parece crucial la definición de Benjamin cuando, para caracterizar un período puntual de la historia, indica que se vivía la autodestrucción como una experiencia estética del primer orden, en cierto punto no podemos dejar de ver ese paralelismo cuando damos cuenta cómo son las **intervenciones-estéticas-plásticas** contemporáneas (sin embargo somos conscientes que la práctica científica está virando a

producir el menor dolor posible). Ya indicamos que es medular para nosotros que Foucault en *Vigilar y castigar* y algunos de sus seminarios va describiendo cómo las relaciones de poder van dejando de lacerar el cuerpo de forma pública en las prácticas punitivas. Si vemos esta rama de la medicina, los actos violentos que se desprenden de las intervenciones se producen de forma voluntaria en instituciones privadas en pos de alcanzar o buscar lo “bello” aunque sea sólo un *espectro* de la imagen. Hay partes importantes de la población que aceptan el dolor corporal por un horizonte de lo “bello” y lo viven como una experiencia enriquecedora. Y de hecho algunos cirujanos van más allá, el Dr. Freschi indica en la web de su clínica: “contrario a lo que se pueda pensar, estar “fuera de circulación” luego de la cirugía, con tiempo libre para pensar, alejados de la rutina diaria y el trabajo... la mayoría de los pacientes la vive como una experiencia renovadora e incluso para algunos es un momento de un inesperado crecimiento interior” (en la “introducción” de su web). En este punto nos queremos detener un momento, según Freschi y su clínica, ya desde el momento de la intervención todo es positivo, de hecho el dolor producido por el postoperatorio o los días de reposo (según la operación) ya marcan una especie de introspección de autoconocimiento producido por el solo hecho de perseguir a lo “bello” quirúrgicamente. Cuando Juri indica que “priorizan la búsqueda” en un caminar constante a un destino sin llegada, lo que también postulan es que debe haber un gozo en ese desplazarse a ninguna parte, y en ese movimiento mismo debe plantearse el disfrute, en este sentido Freschi piensa el postoperatorio caracterizado como doloroso, con hinchazones o con heridas en vías de cicatrizar como una etapa de “meditación casi Zen” que también debe ser vivida como algo positivo; inmediatamente luego de la operación plástica, *todo* es bueno aunque esté marcado por los dolores de las prótesis intramusculares o el desgarramiento producto de un *lifting*, el dolor de esa práctica es aceptado porque es para un bien supremo, a saber: “*la/una belleza*”.

En las imágenes actuales este fenómeno descrito es más interesante. A los cambios “materiales” hay que sumarle los *retoques digitales*, a un rostro intervenido quirúrgicamente se le suma la intervención digital y el rostro alcanza así un alisamiento extremo, dejando lejos sus “rastros humanos”. Un ejemplo de este fenómeno es la tapa

número 60 de la revista *Playboy*, en la cual se ve a Claudia Fernández (imagen 32) desnuda y tapándose los pechos, a su vez su rostro está casi oculto por la visera de un gran sombrero. Por tanto retoque digital su rostro tiene un liso extremo en las mejillas y en los párpados, al punto de que parece un maniquí de plástico. Por otro lado, en la tapa de la revista *Gente* de mayo del 2013 encontraremos a Charlotte Caniggia (imagen 33) con un vestido corto negro y un escote pronunciado que exhibe sus nuevas prótesis mamarias. Su cuerpo también tiene un diseño digital tan profundo que su epidermis tiene una superficialidad *casi plástica*. Y sus piernas no parecen carnales debido a una uniformidad de la luz y color.



Imagen 32



Imagen 33

Entonces, el rechazo corporal es tan marcado que el cuerpo se “escurre” hacia lo digital para alcanzar algo que no puede darse en el mundo material. Así, en la actualidad el goce estético está regido por un “goce de la destrucción y la modificación”, con el objetivo de una nueva producción en el propio cuerpo. La contemporaneidad parece indicar que el

cuerpo no debe ser violentado por fuerzas penitenciarias (ver *Vigilar y castigar* de Michel Foucault y la mutación del poder en referencia al castigo punitivo) o policiales, pero la excepción es la laceración con un fin estético o para el cuidado de la salud. El cuerpo de las/os modelos de las tapas de las revistas tienen un doble diseño, uno material (a través de los quirófanos) y otro digital, donde los cuerpos se acoplan de nuevos anexos virtuales que modifican lo que era una “copia” de su carne. Las/os modelos entienden su propia destrucción y modificación corporal como una experiencia estética que acarrea una mejora con el objetivo de transformarse en un cuerpo *bello*, aunque nunca lo consiguen debido a que la noción de belleza es muy fluida y siempre fugaz.

F – Biopolítica estética - imagen digital - prácticas de cirujanos plásticos

Llegado a este punto se nos hace imposible no dar cuenta más extensivamente de los pliegues entre las *imágenes- digitales-de lo (im)posible* y la biopolítica ejercida por instituciones y actores sociales privados. En la página web del famoso cirujano Cristián Pérez Latorre vemos una gran cantidad de imágenes y muy poco texto. Si miramos la **imagen 34** damos cuenta de la figura del cirujano con un plano medio, él se pone las manos en su cintura y observa de frente a los espectadores. Su camisa está ligeramente abierta. A su lado se encuentra una mujer con vendajes en su papada y su cabeza; nos llama la atención que la mujer se encuentra vestida con un *look* nocturno y con una cartera en la mano. La composición de la imagen deja ver el *glamour* de las cirujías y lo *express* que pueden ser. A la fotografía le sobrevuela algo extraño o en realidad varias cosas extrañas. En las webs institucionales de los cirujanos es raro que el médico tome mucha exposición visual, sin embargo en la de Pérez Latorre es notable que en todas las fotografías se encuentra él en el mismo plano de importancia que sus “creaciones”. Es un rasgo distintivo de su comunicación visual y por cierto una referencia ególatra. Sin embargo, en realidad queremos puntualizar otra cosa, a saber: el uso intensivo del retoque digital de la imagen en quien justamente se dedica a “retocar” carnalmente a sus clientes. En la fotografía la frente

del cirujano ha sido alisada por Photoshop, al igual que el rostro, el cuello y el brazo de la modelo.

Si pasamos a la **imagen 35**, daremos cuenta de una mujer acostada en una especie de quirófano *fashion*, con un suero conectado a las venas, ella está pensativa mientras que Pérez Latorre está delante de ella vestido para la noche. En medio de ambos hay una pequeña mesa con parte del instrumental quirúrgico: prótesis mamaria, tijeras, pinzas, gasas, entre otras cosas. Aquí también se hace presente el *espectro de lo bello digital actual*, se ve un rostro del cirujano bastante *re-tocado* y a la modelo se la puede visualizar con una homogeneidad bastante marcada en su epidermis, a tal punto que si focalizamos su pierna izquierda, la encontraremos estirada, pero si a su vez nos detenemos en su rodilla entenderemos que el *photoshopeo* se le realizó para borrar las “imperfecciones” y dejaron como producto una rodilla con una terminación bastante extraña. A su vez, a su brazo derecho flexionado se le han alisado las marcas normales del pliegue del codo.



Imagen 34



Imagen 35

Por último, en la **imagen 36** aparece el rostro de la modelo en primer plano y las manos del cirujano a punto de pinchar los labios para inyectar una dosis de bótox. Aquí también hay un profundo trabajo de diseño en el rostro de la modelo, concentrando el esfuerzo en construirlo de manera homogénea y borrar cualquier diferencia de tonalidad en la piel.



Imagen 36

¿Qué queremos decir con esto? Precisamente que la *industria médica “estética”-plástica* hace uso del *canon de “belleza”-digital de lo (im)posible* y “se sube” a él para generar parte de sus promesas, es en gran parte replicada directamente para ofrecer una enorme panacea de intervenciones en pos de lo “bello”. No sólo se pliegan al imaginario de las revistas sino que usan sus técnicas de lo digital para crear, desde la imagen, ese *espectro* en fuga del que hablamos.

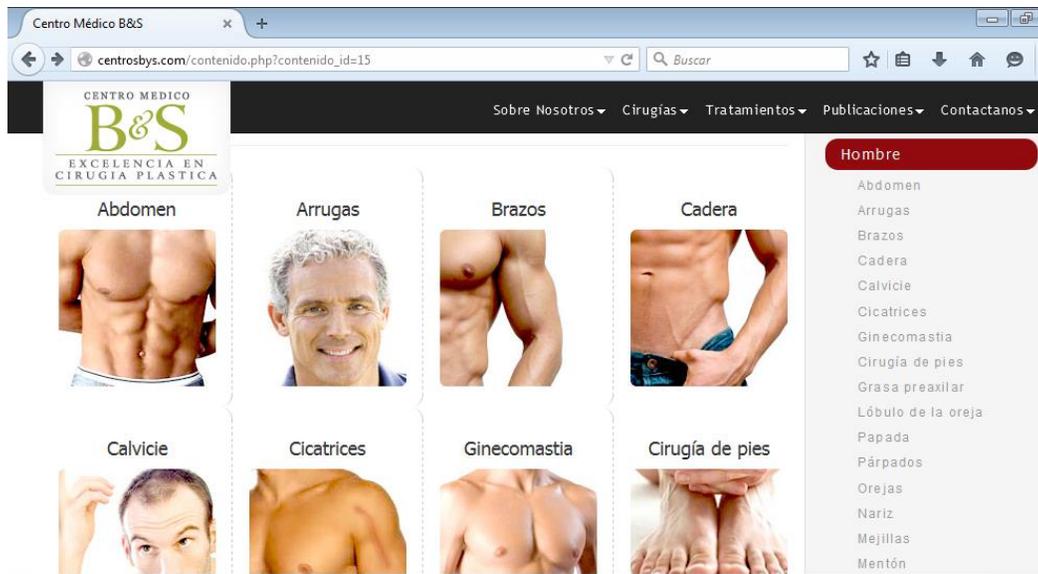


Imagen 37 A

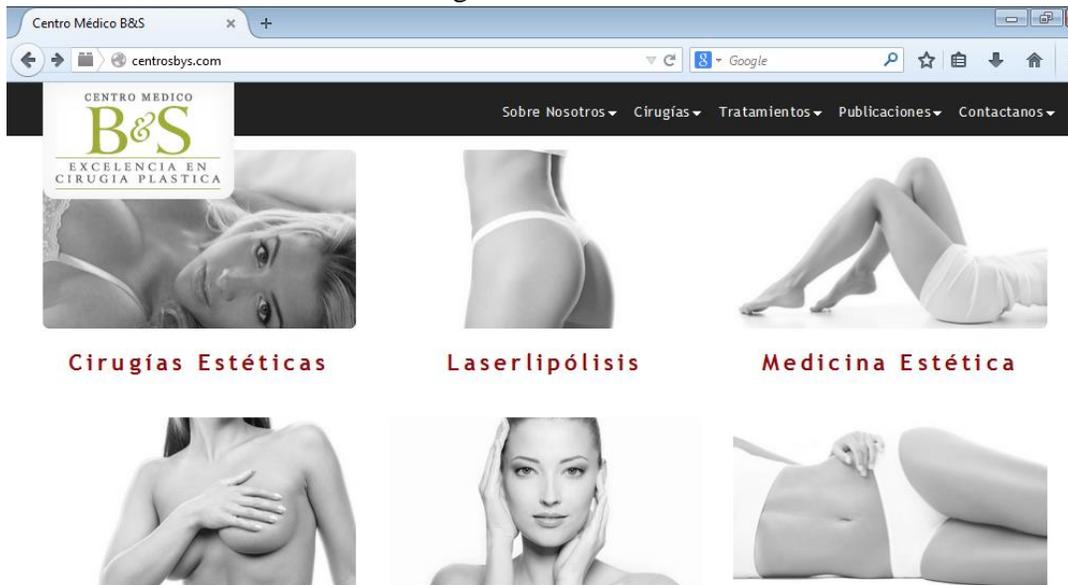


Imagen 37 B

Hay que destacar un sutil dato, la web de Pérez Latorre explota las imágenes retocadas pero sólo para generar una homogeneidad en la piel, no para marcar prótesis o musculaturas. Mientras que, cómo vimos, la *homepage* del **Centro Médico B&S** (imagen 37 A y B), en particular su catálogo de intervenciones “estéticas” daremos cuenta de que, por ejemplo, en las categorías: cirugías estéticas, laserlipólisis, medicina estética (aunque podríamos decir en todas) se ven imágenes que tienen un tremendo trabajo digital, aparecen glúteos hinchados por el Photoshop, pechos con prótesis mamarias totalmente redondeadas. Por su parte, en la categoría masculina daremos cuenta de hinchazón muscular y edición digital para marcar los bíceps, tríceps, pectorales y abdominales. Los cuerpos también tienen un borramiento casi total del vello. A lo que apuntamos con todo esto, es a una convivencia entre el ejercicio biopolítico de los sectores privados (clínicas y cirujanos plásticos) y la imagen digital con un canon *(im)posible* de lo bello, de hecho por momentos utilizan y vuelven a crear imágenes similares a las creadas por las tapas de revistas que hemos visto. Sin embargo, y esto lo hemos analizado en detalle, el canon de *belleza-espectral-(im)posible* que se diseña para las tapas de las revistas y que son observadas por la población se caracteriza por *exceder* capturas, ya que no se puede hacer una trasposición de la imagen a la carne o mejor dicho si existe algo de trasposición siempre es **efímera, parcial y fallida**. Sin embargo en la web de **Pérez Latorre** y la **Clínica B&S** utilizan los recursos de la modificación digital prometiendo en imagen lo que no pueden hacer con sus intervenciones.

Otro actor social importante en el mundo de la belleza plástica es la **Doctora Martha Mogliani**. En su *homepage* se presenta con gran euforia el **simulador 3D** (imagen 38) de operaciones, el sistema pide cargar tres fotografías y a partir de allí se simula *un* cuerpo espectral o *varios* con modificaciones virtuales asemejándose a las prótesis o alteraciones que puede hacer la doctora. Aquí también vemos a la imagen digital como soporte y argumento de las prácticas médicas privadas para convencer a los posibles pacientes de la opción quirúrgica. De esta forma los actores privados que ejercen relaciones biopolíticas, derraman sus redes a los posibles mundos virtuales que la imagen digital permite, y desde allí, el espacio de los meros posibles, ejerce poder sobre los *cueros -propios- carnales*. Este fenómeno lo hemos trabajado entre líneas anteriormente, las relaciones de poder se

adentran en las imágenes, las utilizan y las crean; con el advenimiento de las imágenes digitales y con ellas la posibilidad de las modificaciones, que a su vez con el pasar de los años se van convirtiendo en “más realistas” (con más definición y más detalladas), se producen infinitos e indeterminables posibles para la imagen.

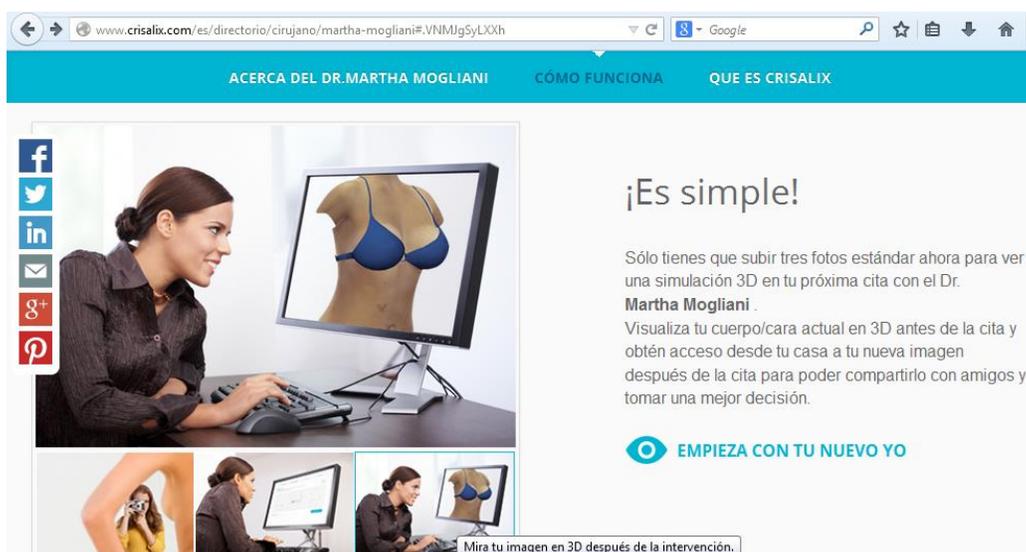


Imagen 38

Retomando un poco a los argumentos de Pasolini que ya comentamos, él ya reconocía en los años sesenta que el director de cine antes de montar una escena está frente a *infinitas posibilidades* para crear un lenguaje audiovisual, recordemos que entendía que no existía un diccionario de las imágenes y que había una creación del lenguaje visual, que se realizaba cada vez, en cada presente. Si miramos sus argumentos con el horizonte digital actual, daremos cuenta que él ya entendía las infinitas posibilidades de captura y construcción del lenguaje del director, pero si a eso se le suma la capacidad de **crear y diseñar** lo que se captura, estamos afirmando que estamos frente y ante una **exasperación de los posibles**; aparentemente más “carnales” desde lo visible pero en realidad, cada vez más “atados” al plano de las imágenes. Los posibles explotan en la posibilidad de captarlos (por ejemplo imágenes tomadas desde lo más micro a lo más macro, un ejemplo muy actual sería la posibilidad de las fotografía del tan distante Plutón tomadas por la sonda de la Nasa y las fotos de los elementos menos perceptibles de las células). A esas posibilidades de

captura tan profunda se le suma la capacidad de diseñar lo que se hace imagen post captura⁹ con programas de diseño.

Lo interesante en este punto es que a pesar de que somos *con-movidos o movidos-con* la “belleza” de lo imposible para los cuerpos propios, por ende por meras imágenes, estas tienen desde su visualidad claras influencias en los cuerpos. Para decirlo en forma directa, todos sabemos que las tapas de las revistas están abarrotadas de figuras virtuales distanciadas y distantes (aunque tengan mucha definición) con un canon tan exigente que sólo puede existir como tal en tanto imagen, sin embargo en el bombardeo constante de las industrias culturales va prediciendo en su dispersión un umbral de lo deseable que no puede saltar del plano del diseño y a pesar de todo tiene fuertes implicancias en los cuerpos propios. Tampoco hay que olvidar lo que párrafos arriba hemos focalizado, la misma industria privada de la medicina interpela con esos *posibles de la imagen* para que contraten los servicios de la *belleza-plástica*.

Aquí se hace necesario profundizar algunas unas cuestiones, la imagen, como hemos visto, comienza a participar en el horizonte de transformación de los cuerpos, si bien hemos marcado que esa imagen digital “bella” es *im-posible* para la carne hay una seducción a nivel masculino y femenino (con las diferencias que hemos detallado) que apunta a una invitación a emprender viajes en persecución de ella, la industria de la belleza-plástica ofrece una enormidad de procesos, intervenciones y tratamientos para dar lugar a ese acecho y persecución de lo inasible. También hemos detallado como la industria médica utiliza las imágenes digitales con diseño en pos de la belleza imposible para comercializar sus técnicas de transformación. Es en éste preciso momento en el que ahora nos acude una reflexión, la industria de la belleza plástica también es atraída por la atracción de las imágenes y ellos mismos plantean la capacidad de convertirse en una imagen y la importancia de ésta en la vida social. La parte institucional de la web del Dr. Claudio Pol dice: “Mediante los adelantos médicos y científicos logrados en cirugía plástica, podemos

⁹ Para ser más correctos también hay modificaciones en-captura o en el mismo momento de la captura, por ejemplo con puesta en filtros digitales en el momento de gatillar la cámara.

contribuir a proporcionar una imagen acorde con la personalidad de cada paciente. En definitiva, ayudamos a mejorar la calidad de vida de las personas” (disponible en: www.drcludiopol.com.ar). La clínica misma está diciéndonos que puede darnos una imagen y no un cuerpo (no es un dato menor) que corresponde a nuestros rasgos de personalidad; ellos nos entregan y nos transforman en una mera imagen o por lo menos se lo proponen como objetivo de sus prácticas, de hecho, ellos se construyen a sí mismos como halladores de personalidades y de las imágenes que le corresponden; nos resulta un poco extraño hablar de esta forma ya que parece que estamos explayándonos sobre un slogan de una agencia de diseño gráfico pero en realidad estamos tomando las palabras fundamentales de una clínica y un médico que la lleva adelante. Entonces, tras el fenómeno del canon de *belleza-plástico-digital-imposible* que fluye de las tapas de las revistas, la Clínica del Dr. Claudio Pol promete la traducción de la imagen en otra imagen (claro, acorde a la personalidad, con todo lo que eso pueda significar) dejando de lado el espesor del cuerpo. En esta misma senda, el Centro B&S nos dice en su presentación: “No hay dudas que cada uno es consciente de su propia imagen. Estos sentimientos están comenzando a afectar a los hombres, quienes ahora suman el 25 por ciento de todos los pacientes de las cirugías estéticas” (disponible en la www.centrobys.com). Particularmente nos interesó más que nada la primer parte de la cita donde el Centro plantea la importancia de la imagen que proyecta el cuerpo de cada uno y cómo desde la reflexión podemos dar cuenta de nuestra *(re)presentación* y proyección en imagen. Y a su vez, esto es clave, parecería que la imagen es un *espectro* de “lectura transparente y no difusa”, ya que “**todos**”, aparentemente, seríamos consciente de lo que ven los otros de nosotros mismos. Esta incoherencia deja de lado la cantidad de trastornos psicológicos y de alimentación que magnifican, por ejemplo la imagen que cada uno tiene de sí. En un presunto acto de inocencia o poca reflexión, el Centro deja de lado que la imagen siempre es una construcción y como tal puede tener muchas lecturas, por ende uno nunca es consciente de su propia imagen (como si fuese una y constante).

En éstos últimos dos casos que detallamos pudimos dar cuenta que el establecimiento del Dr. Claudio Pol propone generar una imagen que sea acorde a cada personalidad de sus

pacientes, mientras que el Centro B&S indica que todos somos conscientes de nuestra propia imagen actual y también de la que deseamos ser. No es casualidad que ambos propongan hablar de la **imagen**, ya que si la pensamos en una relación estrecha con lo **digital** ingresamos al mundo de las *posibilidades infinitas*, mientras que si se dispusieran a plantear los probables en el espacio de los cuerpos su imaginación se enfrentaría con las limitaciones de la carne y se abriría el debate restrictivo de la “realidad”. En efecto, el deseo de montarse en el *espectro* (distante y distanciado de la carne), y en el imaginario de la imagen-digital y hablar desde allí, permite proponer metas utópicas y dejar de lado el plano de los cuerpos, que a esta altura serían considerados aburridos y obstáculos.

G – Una pequeña luz aportada por Deleuze

En el ensayo **Postdata a la sociedad de control** Deleuze plantea un profundo y breve diagnóstico del poder en el capitalismo post-industrial. El autor se centra en ver los cambios que generó lo que denomina el paso de las **sociedades disciplinarias** con instituciones de encierro (fábrica, escuela, familia, ejército, entre otras) a una **sociedad de control**. Anteriormente las personas pasaban por diferentes espacios de encierros, terminaba el paso por una e iban a otras. Allí se disciplinaba y docilizaba el cuerpo de quien padecía el encierro. Sin embargo en las sociedades post-industriales el **control** hegemoniza el poder, “el control es a corto plazo y de rotación rápida, pero también continuo e ilimitado, mientras que la disciplina era de larga duración, infinita y discontinua” (Deleuze, G: 2004). Deleuze es consciente que el control es sumamente dinámico y no es producido exclusivamente en el encierro, sino que sus propias modulaciones están presentes en las diferentes esferas de la vida, se produce en instituciones pero también, y fundamentalmente, fuera de ellas. De hecho tampoco son procesos que se limitan entre sí sino que son constantes y se superponen. La tecnología que usa las sociedades de control es la informática que es flexible de la misma manera que el control.

Este ensayo, de Deleuze es relevante para nosotros ya que la **biopolítica- privada-estética de “belleza”- utópica** actual tiene claramente la caracterización que el autor hace del

control, de hecho, lo hemos visto con el ejemplo sencillo de los productos de La Serenísima, su control *de/en* la vida, los procesos biológicos y la búsqueda de su potenciación constante. No queremos explayarnos mucho más pero también está presente en la dispersión de las imágenes de “*bellezas*”-*utópicas-digitales* que producen un control del canon de lo bello y seducen a que sean perseguidas por la población que las mira, pero con la caracterización que exhibe un posible-visual remoto de la carne, sin embargo trata de ser “vendido” como pasible de ser transpuesto. Deleuze tiene bien en claro que lo central del control, es que es infinito porque nunca se alcanza nada y precisamente por eso es ejercido por el cambio y las modulaciones continuas.

Nuevamente la parte institucional de la web de Juri nos es reveladora: “la búsqueda de la belleza es la búsqueda de la felicidad” (disponible en www.clinicajuri.com.ar), aquí hay una prioridad a la búsqueda, si nos detenemos por un segundo, buscar es definido por Juri como un movimiento sin arribo, por un ir detrás y no un llegar a algo.

H – Ordenemos un poco

Nosotros creemos que la noción misma de la vida se ha asociado, con el tiempo, al imperativo de la *juventud* y la *belleza* y esto se produjo en parte por las lógicas del liberalismo y la privatización de la biopolítica.

Como marcábamos más arriba un rasgo interesante para este escrito es tratar de discernir cómo las relaciones de poder centradas en los procesos biológicos son ejercidas por los sectores privados, en este caso la industria cultural del diseño digital de las imágenes ejercen un poder que se centra en “proponer” por medio de la exposición y la repetición de los *cuerpos “bellos”-virtuales-utópicos*, un tipo de *normalidad* que se caracteriza en su propia imposibilidad de adaptarse a su normalidad propuesta. Aquí se presenta uno de los núcleos más importantes, en esta normalidad que se construye en las tapas de las revistas se ejerce un poder sobre la población que es seducida a seguir una “belleza” que excede cualquier persecución, entonces las implicancias en los procesos vitales se traducen en que

exhiben presuntos cuerpos y un canon de belleza que sólo plasma los *posibles* de las imágenes, y esto es aprovechado por otros actores privados (instituciones clínicas, laboratorios, médicos, esteticistas, entre otros) que ofrecen la panacea de productos y servicios que prometen la posibilidad de autogestionarse el cuerpo para parecerse y perseguir el canon escurridizo y a su vez utilizan la imagen digital utópica en sus webs .

La industria cultural que estuvimos analizando en los capítulos anteriores ejerce de forma seductora una propuesta de lo bello anclada en lo virtual que está gobernada por su *espectralidad*, sin embargo otros sectores privados ejercen un biopoder que promete la traducción (siempre imposible) del canon de belleza en los *cuerpos propios*. En el escrito fuimos trabajando en las implicancias biopolíticas que ejercen las tapas de las revistas seleccionadas, ya que generan imágenes de rostros y figuras que por medio de la seducción pueden generar en algunos individuos de la población la necesidad de correr detrás de esos rasgos que a fin de cuenta son píxeles. Todo lo dicho nos lleva a pensar que podemos indicar que se genera una biopolítica que es estética (de ahí el nombre de la tesis), que se manifiesta en la industria cultural de las revistas, por la publicidad, por las imágenes de consumo en general, que su materia prima es la imagen digital y es sostenida también por los cirujanos plásticos y Clínicas privadas. Entendemos que lo novedoso de este poder es que tienen sus raíces en la *virtualidad* de la imagen intervenida digitalmente ya que propone un canon de normalidad y normalización que está gobernada por su imposibilidad intrínseca, es una especie de normalización que se puede perseguir pero jamás alcanzar, en ese sentido el poder normalizador (de ajustarse a la norma que se propone como “bello”) está signado por el *espectro* y la fuga, esto es por la imposibilidad de generar la normalización que se propone visualmente. A fin de cuentas sólo el plano económico es el ganador cuando el consumo es “necesario” y nunca es colmado.

I – Peligros virtuales

Retomando a Sibilía, los “*sectores privados*” comienzan a ejercer un poder centrado en la vida de la *especie*, pero con la diferencia de que entienden a la *Población* como consumidores y por ende tienen toda una lógica comercial detrás (con las implicancias que esto acarrea). Un claro ejemplo de esto es cómo los laboratorios comienzan a ejercer relaciones de poder para construir a la población en consumidores *virtualmente enfermos*. Si bien hay personas en la actualidad que no tienen síntomas de una enfermedad *podrían* estar enfermos, aquí se puede observar todo un “juego” que ejercitan constantemente estos sectores privados en el uso de los potenciales, la estructura de la “interpelación” sería: “usted no sabe que está enfermo ahora pero podría estarlo y no saberlo”, así la población es un portador a-sintomático de las enfermedades virtuales y debido a esto se ofrece una cartilla de productos dinámica para luchar contra esa *posibilidad*. De esta forma se tiene que combatir contra la posibilidad y los cuerpos deben ser intervenidos “por si acaso”, de hecho la práctica de la vacunación implicaría una lógica similar: inocular y controlar lo *posible* aunque el *espectro* de la enfermedad no está presente (aquí habría que tener en cuenta lo que Foucault describe como la “cultura del peligro” en el seminario *Nacimiento de la biopolítica* o la descripción de la noción de “riesgo” en el seminario *Seguridad, territorio y población*). Este biopoder (además del que es mayoritariamente ejercido por el Estado) es ejercido por las clínicas privadas, los sistemas de salud, los laboratorios genéticos, los laboratorios farmacéuticos, las empresas privadas¹⁰ y la industria de la alimentación. Si retomamos el texto de Sibilía ella indica que la “privatización” del ejercicio de la biopolítica por parte del sistema de salubridad (laboratorios, clínicas e industrias farmacéuticas) construye a los sujetos como “virtualmente enfermos”, es decir, que aunque efectivamente no presenten síntomas de enfermedades pueden estarlo, aquí se inicia una fase paranoica del fenómeno y así las redes de poder se expanden hacia lo *virtual*, el biopoder se dirige hacia lo no-existente y por ende a las posibilidades estadísticas

¹⁰ Por ejemplo: hay empresas que inoculan gratis a sus empleados contra la gripe en abril para evitar que sus empleados se enfermen y falten en el invierno.

y a su vez a las posibilidades regidas por la paranoia (ver inoculación masiva por unos casos de gripe A H1N1 en el 2009).

Como vimos, hay una mutación en la forma de interpelar de la biopolítica. Antes de la década del 90´ mayoritariamente era estatal e interpelaba a la población como espécimen para la normalización y docilización de sus cuerpos. Comienza a haber un giro donde el poder sobre la vida comienza a ser ejercido por los sectores privados con toda su lógica del marketing y si nos detenemos por un instante daremos cuenta de cómo en el discurso de los laboratorios privados comienza a construir a la **población/especie/consumidores** como **virtualmente enfermos** al igual que la industria alimenticia como detallamos más arriba. Esta biopolítica más privatizada se fundamenta en lo que Foucault describió en *El nacimiento de la biopolítica* como la **cultura del peligro** (surgida en el siglo XIX), no como los grandes peligros apocalípticos medievales como la peste, las guerras o las invasiones sino de una administración de los *peligros cotidianos* y cercanos, que como las enfermedades o las falencias podría traer la “mala” alimentación. Esta tendencia de la biopolítica “privatizada” ejerce una **cultura de los peligros virtuales** acercándose a la paranoia, donde el peligro, que puede ser una enfermedad, es un *espectro* que no tiene lugar y que sin embargo desde su no-lugar en la actualidad tensiona al cuerpo y lo incita a “tomar cartas en el asunto”.

Tomaremos ahora una parte muy interesante del discurso de la Dra. Milito, “el futuro de la medicina estética será la tecnología *anti- age*, la medicina preventiva, en una incasable búsqueda del sueño de la juventud eterna, después de todo la lucha acaba de empezar” (Abellán, Ch. 2009). Acá vemos claramente una propensión a orientarse a los posibles virtuales, y en realidad, siguiendo a Sibilia, de los peligros virtuales que siempre están cerca aunque nos miren de lejos. La Dra. plantea resguardarse del peligro constante aunque no esté presente en la actualidad, por eso el *paciente-consumidor-población* debe anticiparse a todas las virtualidades, de ahí que el futuro de la “estética” sea el *anti-age* y la pelea abierta a la “edad” en pos de la “juventud”. En sus propias palabras, el objetivo será la “búsqueda del sueño de la juventud eterna”, aquí vuelve aparecer la importancia de la **búsqueda** y la idea de perseguir lo que es inasible y está en fuga constante.

El Dr. Pérez La Torre aporta lo suyo indicando que las intervenciones top actualmente radican en prácticas que son, en términos de Foucault, cada vez más microfísicas y se adentran en los procesos de la vida. Él caracteriza el **implante de células madre** o un **tratamiento rico en plaquetas** como las favoritas del momento (ver el artículo: *¿Qué operaciones se hacen los famosos de la tele?*).

IV. Futuros posibles, acercándonos a una conclusión que es una apertura

A - Lo postorgánico y lo posthumano

Actualmente está en boga un debate sobre la figura postorgánica del humano. En donde éste podría, en el mediano plazo, “diseñar y programar” a sus hijos antes del nacimiento, previniendo enfermedades y desarrollando determinadas características físicas. La discusión es acalorada y profunda, algunos de los exponentes son Sloterdijk, Habermas y Schmucler, entre otros.

Empezaremos con Peter Sloterdijk, quien tiene un artículo tan interesante como discutido, se titula "El hombre operable", y en plena explosión de los debates genéticos de principios del siglo XXI surge esta reflexión sobre el fenómeno. Para contextualizar, debemos decir que en la cabeza y cuerpo de varios pensadores la frase “hay información” para referirse a los genes fue un disparador de posturas opuestas y debates muy fructíferos. En este caso, Sloterdijk piensa como vector de gran parte de la historia de la humanidad la división metafísica de sujeto y objeto, posicionando al segundo en un nivel inferior con respecto al primero. Desde la separación metafísica, siguiendo al autor, entre el sujeto, el alma, el yo y lo humano, por un lado, y la cosa, el mecanismo y lo inhumano por otro, se establecen relaciones de dominación en esas bipolaridades entre los entes (esto último tomado de los planteos de Heidegger).

Ya décadas atrás Merleau-Ponty desde su fenomenología trató de (*re*)pensar la división metafísica como un problema epistemológico y que se debía destronar (ver *Lo visible y lo invisible*¹¹), sin embargo para Sloterdijk no es tan necesario la reflexión sobre la metafísica, debido a que cuando la ciencia generó el postulado “hay información” en todos los entes,

¹¹ En las siguientes líneas se plantea gran parte su trabajo: “Si es verdad que la filosofía, desde que se declara reflexión o conciencia, prejuzga lo que descubrirá, necesita una vez más retomarlo todo, rechazar los instrumentos que la reflexión y la intuición se han dado, instalarse en un lugar donde ellas no se distinguen, en experiencias que aún no hayan sido “trabajadas”, que nos ofrecen a la vez, desordenadamente, el “objeto” y “sujeto” (Merleau-Ponty, M: 2010).

comenzó a eclosionar la división clásica del sujeto y objeto, ya que por ejemplo las computadoras y los humanos poseen información (es el denominador común). Por otro lado, las tecnologías genéticas postulan que en los genes no se puede encontrar nada material, si lo pensamos tradicionalmente, entonces los genes no están de un lado ni del otro. “Si “hay” hombre es porque una tecnología lo ha hecho evolucionar a partir de lo prehumano. Ella es la verdadera productora de seres humanos, o el plano sobre el cual puede haberlos. De modo que los seres humanos no se encuentran con nada nuevo cuando se exponen a sí mismos a la subsiguiente creación y manipulación, y no hacen nada perverso si se cambian a sí mismos autotecnológicamente” (Sloterdijk, P : 2001). Inmediatamente después de esta afirmación Sloterdijk tiene que hacer una aclaración: “siempre y cuando tales intervenciones y asistencia ocurran a un nivel lo suficientemente alto de conocimiento de la naturaleza biológica y social del hombre, y se hagan efectivos como coproducciones auténticas, inteligentes y nuevas en el trabajo con el potencial evolutivo” (Sloterdijk, P: *opus cit*). Estamos de acuerdo en que el uso de la técnica forja en cierto punto al hombre como tal y en ese sentido no sería algo nuevo de cara a la historia, sin embargo Sloterdijk tiene que hacer énfasis en que esta automodificación, que en algún momento será cotidiana, debe hacerse con un conocimiento profundo sobre la naturaleza del hombre y que busque como objetivo el desarrollo de las potencialidades de cada uno. Esta noción está marcada por una cosmovisión positivista de la ciencia, él espera que el saber profundo y detallado no se traduzca en una relación de poder que busque algo más que el desarrollo humano; para ir más lejos, pareciera que con la noción “hay información” directamente está pensando la “caída casi del capitalismo”.

Para adelantarnos un poco diremos que el fenómeno de la modificación genética debemos verlo en conjunto con una práctica actual: las cirugías estéticas y la serie **biopolítica-privada-estética-plástica-digital-(im)posible**. Volviendo al texto, estamos de acuerdo en que las divisiones clásicas opositivas de identidades de la era industrial están en un tiempo de ambigüedad y de crisis, es parte del diagnóstico de la era del capitalismo post-industrial que hace Sloterdijk en el texto, pero que también es similar al que realiza Donna Haraway

en el *Manifiesto Cyborg* o Paul Virilio en el *Arte del motor*, entre otros autores que reflexionan sobre las crisis de las identidades clásicas.

Sloterdijk en el texto deja entrever que las relaciones de dominación metafísicas (y todas sus divisiones) se van a ir acabando gracias a las nuevas tecnologías de la ciencia que se constituyen desde sus prácticas no violentas. Para eso, él hace una separación clásica en sus textos, por un lado ubica la **alotecnología**, que plantea relaciones violentas entre el hombre y la naturaleza, y por otro lado se encuentra la **homotecnología** que descubren prácticas no dominantes (un ejemplo de la última sería la ecología). En este punto Sloterdijk hace dos aclaraciones interesantes y perturbadoras, dentro de su positivismo sobre las nuevas ciencias, se pregunta si la Homotecnología tendrá el potencial para desencadenar una ética desprovista de relaciones de dominación, él claramente cree que sí, ya que apunta a un conocimiento de las condiciones internas (por ejemplo la genética); pareciera, en términos de Heidegger, que sería una forma más poética de develar el ser, y es en éste sentido que el autor alemán plantea las nociones de juego, conocimiento sin agresión, o descubrimiento. La segunda aclaración que hace Sloterdijk, nos parece en parte muy acertada: “nadie creería que esto pueda ocurrir sin intensos conflictos: no se puede excluir la posibilidad de que el amo en posición reaccionaria una fuerzas una vez más con resentimientos de masa para producir un nuevo tipo de fascismo. Pero el fracaso de tales reacciones revolucionarias es tan predecible como su surgimiento” (Sloterdijk, P. 2001). Hasta aquí, siguiendo los argumentos de Sloterdijk, pareciera que los actores sociales que tienen posiciones dominantes estaban a la espera pacífica de que la ciencia fuera “desmantelando”, a fin de cuenta, las relaciones de explotación y el capitalismo como tal, sin dar cuenta de que el sistema capitalista se caracteriza por su dinamismo, flexibilidad, búsqueda de mercados y nuevos nichos para explotar económicamente. Lamentamos decir que plantear que la ciencia va generar la ruptura de las relaciones de poder y hacer caer parte o el total de la explotación es igual de ilusorio que cuando parte de las vanguardias artísticas de principio del siglo XX manifestaban que con sus prácticas podían impulsar la revolución social. Sloterdijk está pensando a la modificación genética como Homotecnología pero para tener una panorama más global deberíamos verla en conjunto con dos técnicas que también

plantean rupturas con las identidades clásicas opositivas o metafísicas sujeto – objeto. Largamente las hemos tratado aquí, una es la imagen de diseño digital y la otra es la implantación de prótesis. En el espectro de la imagen digital construido en las tapas de las revistas que vimos hay una figura muy distante al referente original, es una etapa de indistinción de la fotografía que no deja discernir cuándo comienza el diseño y cuándo es una captura de la persona que estuvo delante del lente.

En la tapa de *Rolling Stone* de julio del 2012 vemos una figura espectral de David Bowie (imagen 39) con un alisamiento extremo de su rostro y pecho, sus manos que tocan unos acordes de la guitarra directamente parecen de forma total diseñadas o dibujadas. Es un interesante caso de retoque, donde es claro que se ha realizado en intensidad pero no se puede discernir hasta dónde se ha hecho, dónde empieza la “captura directa” de Bowie y dónde las prótesis visuales. Es claro que, como indican Sloterdijk, Haraway y Virilio en los textos mencionados anteriormente, las categorías o identidades tradicionales opositivas del capitalismo industrial empiezan a convulsionar.



Imagen 39

Si nos detenemos en las prótesis o en las intervenciones, la situación es similar, para seguir a Virilio, hay una práctica de *metadesign* donde las prótesis ingresan a nuestro cuerpo, se

hacen carne y ambos palpitan al mismo tiempo en sus procesos biológicos, aquí también estamos frente a una indistinción de la metafísica del sujeto-objeto ya que la prótesis se ha encarnado generando un pliegue de ambos.

Pasemos ahora a algunas respuestas del debate propuesto por Sloterdijk. Por ejemplo los desarrollos de Schmucler en *“La industria de lo humano”*, en el artículo el autor indica que hay una relación estrecha entre la biotecnología y la eugenesia, la primera pretende la alteración de la condición morfológica y fisiológica de la facciones o de la totalidad de los organismos vivos, mientras que la segunda nace con Francis Galton en 1883 y lo que busca es la mejora de la “raza” humana. Esta pseudo- disciplina en la Alemania nazi toma fuerza, se carga de prejuicios y discriminaciones al identificar la “raza aria” como superior y establece que es la única vida que “merece ser vivida” y el resto son abandonadas a la muerte o exterminadas. Luego de la barbarie nazi la eugenesia está cargada de ese pasado nefasto, años más tarde surge la biotecnología que borraba el racismo de la eugenesia. De esta forma, “en nombre de la manipulación genética, la eugenesia triunfaba ahora a la manera del mercado. No se trataba de eliminar a los individuos indeseables para el porvenir de la raza. En su lugar, por ejemplo, se ofrece a todos el derecho de optar sobre si un embrión humano debe o no nacer, de acuerdo a las perspectivas biológicas detectadas” (Schmucler, H: 2001). Según Schmucler muchas de las pretensiones eugenésicas ingresan dentro de la biotecnología, dando el derecho a la elección de “no hacer nacer a la vida que no vale la pena según sus características”, para él, lo propio de la humanidad es la irreductibilidad de cada uno a la voluntad de otro. Por lo tanto, si se puede determinar comportamientos previos al nacimiento, según él, se pierde el rasgo humano de la humanidad misma.

Para comentarlo rápidamente, Jürgen Habermas en su artículo “Un argumento contra la clonación de seres humanos. Tres réplicas”, establece que si pensamos en las nuevas técnicas de modificación genética manejadas desde el mercado capitalista para fabricar poshumanos o superhumanos genéticamente modificados para evitar entre otras cosas, enfermedades: ¿qué haremos con los que no puedan acceder económicamente al “otro estadio de lo humano”? Serán tan sólo “humanos”. Su postura es ética y realista, en el

sentido de que es consciente de que las relaciones capitalistas verán la posibilidad de la modificación genética como un nicho de mercado y no un mero “juego de conocimiento” (un poco la idea de Sloterdijk) ¿Quién va financiar todos los desarrollos si no tiene en mente el rédito económico o, para ir un poco más lejos, una intención política? ¿A dónde queremos ir con todo esto? Los debates posthumanos, o de modificación genética son sumamente interesantes pero no vienen de la nada, debemos ampliar la óptica de lo que estamos analizando, no decimos que estos tres autores no lo han hecho en sus artículos, de hecho lo han realizado, pero postulamos que hay un fenómeno que está ahora en la sociedad, que tiene varias décadas y debemos verlo en forma conjunta ya que servirá de base para el debate acerca de lo posthumano. Antes de estas discusiones postorgánicas habría que profundizar otra (o por lo menos verlas conjuntamente), la de los cuerpos diseñados por las cirugías y los programas digitales de “retoques”, ya que este proceso es la antesala del hombre postorgánico. Como indicamos anteriormente, Sibilia en sus desarrollos explica que la biopolítica era ejercida por el Estado pero hace algunas décadas los sectores privados comenzaron a hegemonizarla. Actualmente se construyen a todos los cuerpos como mejorables “estéticamente”, por ende virtualmente feos y así ofrecen la panacea de productos e intervenciones para acercarse a la “deseada belleza”. Así el cuerpo se presenta como imperfecto por definición, entonces el paso siguiente será diseñar a los cuerpos para “mejorarlos” continuamente. Los desarrollos sobre el hombre como postorgánico no han hecho hincapié en las intervenciones quirúrgicas y “estéticas” de los cuerpos, los cuales son importantes ya que son el paso previo para la modificación de los que aún no han nacido.

La biopolítica estética entiende al cuerpo como intrínsecamente defectuoso, indicando que la acción que se puede tomar es la mejora continua en camino a la “belleza”. Esta biopolítica es una *preparación cultural*¹², ya que el extremo de esta concepción sería

¹² Términos usados por Lewis Mumford para describir los antecedentes que permitieron el desarrollo de la técnica actual del capitalismo.

diseñar lo *no-nato* y entendiendo este gesto como la forma de superar la “imperfección propia de lo humano”.

B – Un paso más

Esta biopolítica con implicancias estéticas interpela desde lugares u-tópicos o desde un lugar no-espaciales. La industria cultural en particular y la biopolítica estética en general seducen a la población/especie/consumidores a perseguir y construir en el propio cuerpo algo totalmente idealizado. Esta biopolítica estética seduce desde su no lugar o desde una topía enraizada en lo virtual, quizás lo novedoso de este nuevo biopoder es que produce desde un no-lugar, con cuerpos digitales imposibles, tensiones en los cuerpos carnales. El no-lugar desde donde se ejerce el poder de la biopolítica estética, ese poder u-tópico virtual “presiona” a los cuerpos a hacerse realidad en el espesor del cuerpo. Desde lo virtual se generan relaciones de poder tensionantes y seducen a generar una mutación siempre fallida y parcial, que busca producir una posibilidad digital en la carne. Las relaciones de poder se han extendido a lo virtual y desde allí se interpela a la Población/especie/consumidores por excitación y seducción. Esta biopolítica genera procesos de normalización a-normalizantes, sólo son existentes en lo virtual y por ende son imposibles en la materialidad. Esta biopolítica estética seduce a seguir una normalización que no tiene fin ni culminación, invita a caminar hacia un horizonte que se ve cada vez más nítido pero siempre huidizo. En medio de este panorama las instituciones privadas junto con la ciencia ofrecen la “panacea de productos y procedimientos” para lograr una proximidad de la lejanía. Sólo con detenernos un momento en las tapas de las revistas mencionadas anteriormente o la publicidad de cosméticos vemos cómo exhiben cuerpos con pieles uniformemente lisas, sin ninguna arruga, con cuerpos redondeados digitalmente y con formas producidas por programas de diseño.

C – Implicaciones

“El hombre cree que el mundo está rebosante de belleza, y olvida que él es la causa de ella. Sólo él le ha regalado al mundo la belleza; aunque lamentablemente, se trate de una belleza humana, demasiado humana... En el fondo el hombre se mira en el espejo de las cosas y considera bello todo lo que le devuelve su imagen. El juzgar algo “bello” constituye la vanidad característica de nuestra especie. Puede que una ligera sospecha le susurre al escéptico al oído: ¿Está realmente embellecido el mundo porque el hombre lo considere bello? El hombre lo ha humanizado: eso es todo”
(Nietzsche, F: 2014).

La biopolítica estética-privada es interesante porque abre la puerta a la biopolítica de lo no-nato, ya no dirigida por un Estado, una nación sino por el mercado. Esta sería una biopolítica con relaciones de poder que se ejerce en el umbral entre el no-lugar y el lugar o entre lo no-nato y los cuerpos con la intención de crear una/s vida/s con determinadas características. Volvamos a un punto interesante para nosotros, los debates posthumanos son vitales pero ven el fenómeno con cierta lejanía, en realidad hay prácticas muy ensimismadas y actuales que tienen una larga trayectoria y que son basamentos para esas prácticas futuras. Como hemos tratado largamente estamos hablando de la biopolítica ejercida por los sectores privados, la imagen digital y la intervención médica plástica, esta diada puede funcionar como humus para el crecimiento de ese devenir. En el ejercicio de sus construcciones constantes generan una propuesta por repetición de un canon de "belleza" y lo "saludable" bajo los lineamientos, inestables y utópicos, del seguimiento de un cuerpo bajo ciertos parámetros de "juventud adolescente"(por ejemplo: sin arrugas o como la apariencia de un cuerpo gimnástico muy marcado digitalmente por diseño). Por otro lado, aunque en la misma dirección, nos encontramos con cirujanos plásticos que promueven en su comunicación un biopolítica que construye una necesidad de intervenciones infinitas y de aprender a gozar de "**un ir hacia ... sin llegar a ningún lado**"; lo "bello" no tiene arribo, ya que es un estado fugaz y completamente idealizado. Al mismo tiempo, se insiste en un menú de opciones más o menos invasivas, más o menos superficiales o profundas en la carne, con implantes de todos los tamaños y con una producción gobernada por la novedad constante que acelera su ritmo producción. Es una

carrera de diseño, gestación de productos, intervenciones y procedimientos que componen la nunca terminada cartilla de cosas para *hacer(se)*.

Paul Virilio en su texto "Del superhombre al hombre sobreexcitado", indica que la primera etapa de las prótesis fue subsanar una limitación corporal, por ejemplo la falta de una extremidad, era algo exterior que se acoplaba al cuerpo, sin embargo en la contemporaneidad esta práctica "ya no consiste en rodear de cuidados al cuerpo del paciente, sino en transformarlo en "materia prima", hacer del hombre sobreexcitado una rata de laboratorio" (Virilio, P: 1996). Pasamos de prótesis que estaban por fuera de los cuerpos, al avance total dentro de ellos, hasta llegar a una escala nanotécnica (al nivel de trabajar con los genes) haciendo un entramado hiper fusionado de la carne y la técnica. Este autor es un pensador de la velocidad, en muchos trazos de sus trabajos se centra sobre la velocidad de la producción en general y propone que en la postmodernidad hay un proceso de aceleración constante y creciente en la generación de bienes, servicios e información.

Siguiendo los planteos de la tesis, en esa deriva de multiplicación de la velocidad y de intervenciones se construye una idea de un cuerpo que está en una degeneración constante, que va mutando hacia la "fealdad" y la "vejez" (probablemente los dos fantasmas que quiere evitar la contemporaneidad) y la carrera propuesta insistentemente por la serie **biopolítica-privada-utópica-espectral-digital** es igualar al cuerpo con la descomposición, para decirlo con Nietzsche, se ve como algo negativo al "humano, demasiado humano".

Es momento de preguntarnos ¿Dónde está el pliegue entre nuestros desarrollos y el debate posthumano? Si la deriva de imágenes digitales "bellas" y el ejercicio del biopoder privado insisten en que los cuerpos tienen una patología intrínseca, degenerativa e autoinmune, a saber, se hacen visibles las marcas del paso del tiempo y se va perdiendo en cada presente los rastros de una "juventud" (que claramente está idealizada), la práctica presente/futura será generar un tratamiento genético previo a la existencia del cuerpo; precisamente "si el cuerpo humano es demasiado humano" y hay que intervenirlo constantemente para corregirlo, lo que sigue será el planteo de diseñarlo de "punta a punta" previo a la gestación,

por ejemplo modificar genéticamente el embrión para potenciar ciertas características físicas.

Si nos basamos en sobre los desarrollos de Nietzsche (2007; 2011; 2014), en vez de un suprahombre que destruya toda la moral y valores de dominación que presionan las pasiones, el espíritu dionisiaco y el cuerpo, habría un *diseño científico-médico-estético* de un "superhombre" (que necesariamente tiene que ir entre comillas) en el cual la moral de lo "bello" calaría tan profundo que sus *pre-padres* podrían definir por medio del diseño genético junto a profesionales de la salud, su rostro, color de ojos, estatura, características de su pelo, todo esto aunque todavía no conozca la luz. El espíritu de lo "bello" mercantilizado, idealizado, alimentado por la imagen digital y las relaciones biopolíticas no estatales, lejos de ser emancipatorias serán guías rígidas encarnadas en el cuerpo. Quizás aparezcan consignas como "tené el hijo que siempre quisiste" o "moldeá tu futuro", junto a facilidades de pago para hacerlo.

Entonces, las relaciones biopolíticas tendrán injerencia sobre los cuerpos que todavía no han nacido, esto quiere decir, el biopoder se convertirá (si es que ya no lo ha hecho) en virtual, actuará masivamente antes de las gestaciones, y no apuntará sólo a potenciar la salubridad sino también la "belleza". En los tiempos del predominio de las biopolíticas ejercidas por el Estado se trataba de construir una población saludable y así potenciar sus procesos vitales para un capitalismo reinante. En la biopolítica privada orientada a lo no-nato la primacía de la salubridad seguirá siendo importante hasta su uso exasperado y paranoico de los riesgos virtuales, unido con imaginarios relacionados con "lo joven" (la fuente de la juventud no se encontrará se diseñará), y también se le plegará la búsqueda de lo "bello".

Para finalizar este apartado queremos hacer una aclaración o un pedido, los conceptos de belleza, juventud y salud, que están claramente entrelazados, deberían ser deconstruidos al estilo derrideano de forma continua en los años por venir, ya que es en ellos donde se centrarán muchas significaciones medulares para la actualidad y lo que vendrá, humildemente hemos tratado de hacerlo en este corte temporal que planteamos.

Conclusión, falso cierre y apertura infinita

Como ya hemos visto en algún apartado, Didi-Huberman hace hincapié en la capacidad de arder que tiene la imagen; además explica que cada fuego está compuesto por diferentes restos de cenizas que provienen de otras imágenes y también desde sus brasas. Por momentos puede parecer que sus brasas están en plena latencia de calor, y en un momento específico se vuelven a encender con toda su intensidad. En la tesis nos propusimos hacer algunos recorridos de las imágenes que son exhibidas como “bellas”, hemos insistido en detenernos para ver cómo arden en su intensidad, desde dónde lo hacen, y qué las aviva y las oxigena. También, siguiendo a Didi-Huberman¹³, hicimos foco en entender desde dónde nos miran las imágenes. La respuesta que fue gestándose, es que su mirada se genera desde la huida y la distancia, siempre remota aunque parezca que nos roza; a más “realismo” por definición de la imagen y cantidad de píxeles, más espectral y alejada de la/el modelo. Y es en esta misma brecha, de presunta cercanía espectral, donde se presentan sectores privados que la viven como un enorme nicho de mercado y como hemos visto, juegan sus negocios desde esa distancia y con un supuesto acercamiento posible. Estos sectores y actores estructuran sus relaciones biopolíticas para normalizar la población con una norma que carece de capacidad normalizadora efectiva. Surge así en parte el concepto de *biopolítica-estética-privada-digital-(im)posible*, impulsada en parte por la industria cultural concentrada, instituciones médicas privadas, cirujanos plásticos, institutos de “belleza”, agencias de publicidad, entre otros, fogueando un “realismo” de lo “bello” que existe sólo en imagen, que nadie puede alcanzar ni *en-carnar*, sin embargo, se promete realizar, o como vimos con algunos cirujanos si no es posible, por lo menos alientan a disfrutar del viaje y el movimiento de acercamiento. Algunas respuestas posibles a esta situación serían creer y correr detrás de las promesas utópicas o preferir no hacerlo (al estilo Bartleby). A

¹³ Ver su libro: *Lo que vemos y lo que nos mira* y también en algunas referencias que hace el autor en *La pintura encarnada*.

diferencia de la estatización del ejercicio biopolítico donde se empieza y termina un proceso potenciador de los procesos biológicos, aquí, siguiendo a Deleuze, no se termina nada, a lo que hay que sumarle que tampoco se alcanza algo, sólo hay movimientos de seguimiento y persecución.

A fin de cuentas, estas imágenes arden por la imposibilidad de persecución y plasmación en los cuerpos y arden por la promesa de manos privadas de construir y dotar de un cuerpo a los espectros ¡Se proponen y quieren hacer parir el cuerpo de Dios y de los ángeles!

Bibliografía

- Adorno, Theodor y Horkheimer, Max (2007). *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*. Madrid: AKAL.
- Barthes, R (2009). *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*. Buenos Aires: Paidós.
- Belting, H (2009). *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz.
- Benjamin, Walter (2002). *La obra de arte en la época de la reproductividad técnica: en Ensayos* tomo I. Madrid: Editora Nacional.
- Brea, José Luis (2002). *La era postmedia: acción comunicativa, prácticas (post) artísticas*. Salamanca: Ciudad europea Centro de Arte.
- Deleuze, Gille (2004). *Posdata sobre las sociedades de control*, en Christian Ferrer (comp.): *El lenguaje libertario*. Buenos Aires: Editorial Terramar.
- Didi- Huberman G. (2006). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.
- Didi- Huberman G. (2007). *La pintura encarnada*. Valencia: Pre-texto s.
- Esposito, Roberto (2006). *Bíos. Biopolítica y filosofía*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Foucault, Michel (1992). *Historia de la sexualidad*. Vol. 1. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Foucault, Michel (2007). *Nacimiento de la biopolítica*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Foucault, Michel (2007). *Seguridad, territorio, población*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Gubern, Román (2000). *El eros electrónico*. Madrid: Taurus.
- Horkheimer, Max (1990). *Teoría crítica*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Jameson, Fredric (1999). *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983-1998*. Buenos Aires: Manantial.
- López, M. P. (1997). *Mutantes: trazos sobre los cuerpos*. Buenos Aires: Colihue.
- Marcuse, Herbert (1970). *Cultura y sociedad*. Buenos Aires: Sur.
- Marcuse, Herbert (1985). *El hombre unidimensional. Ensayo sobre la ideología de la sociedad avanzada*. Barcelona: Planeta Agostini.
- Mariniello S. (1999). *Pier Paolo Pasolini*. Madrid: Cátedra.

- Melville, Herman (2002). *Bartleby, the scrivener*. Versión digital en:
<http://www.hn.psu.edu/faculty/jmanis/melville.htm>. 2002.
- Merleau-Ponty, Maurice (2010). *Lo visible y lo invisible*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Murillo, Susana (2012). *Posmodernidad y neoliberalismo. Reflexiones críticas desde los proyectos emancipatorios de América Latina*. Buenos Aires: Luxemburg.
- Nietzsche, Friedrich (2007). *Así habló Zaratustra*. Buenos Aires: Centro Editor de Cultura.
- Nietzsche, Friedrich (2011). *Ecce homo*. Buenos Aires: Egebe.
- Nietzsche, Friedrich (2014). *El ocaso de los ídolos*. Buenos Aires: Gárgola.
- Pasolini, P. P (2005). *Empirismo herético*. Córdoba: Brujas.
- Rose, Nikolas (2012). *Políticas de la vida. Biomedicina, poder y subjetividad en el siglo XXI*. La Plata: Unipe.
- Schmucler, Héctor (2001). “Biotecnología, cuerpo y destino. La industria de lo humano”. En revista *Artefacto*, número 4. Buenos Aires.
- Sibilia, Paula (2009). *El hombre postorgánico: cuerpo, subjetividad y tecnologías digitales*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Sloterdijk, Peter (2001). “El hombre operable: Notas sobre el estado ético de la tecnología génica”. En revista *Artefacto*, número 4. Buenos Aires.
- Sontang, Susan (2006). *Sobre la fotografía*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Sontang, Susan (2010). *Ante el dolor de los demás*. Buenos Aires: Debolsillo.
- Virilio, Paul (2003). *El arte del motor. Aceleración y realidad virtual*. Buenos Aires: Manantial.
- Warburg, Aby (2008). *El ritual de la serpiente*. Madrid: Sexto piso.
- Weber, Max (2003). *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, en *Obras Selectas*. Buenos Aires: Distal.
- Wunenburger, J. J. (2005). *La vida de las imágenes*. Buenos Aires: Universidad Nacional de General San Martín.
- Yáñez Tapia G. (2010). “Imagen digital: la “suspensión” de la distancia categorial moderna”. Disponible en:
http://estudiosvisuales.net/revista/pdf/num5/yanez_imagen_dig.pdf

Referencias de diarios:

- “Fashion Health: entrevista a la Dra. Mónica Milito”, *Fashion Way*, 7 de mayo de 2009.
- “La belleza esfímera”, *Clarín*, 18 de enero de 2005.
- “¿Qué operaciones se hacen los famosos de la tele?”, *La Nación*, 27 de Junio de 2012.
- “Tendencias: cifras de Argentina, según una organización internacional”, *Clarín*, 9 de mayo de 2012.