



Tipo de documento: Tesina de Grado de Ciencias de la Comunicación

Título del documento: Márgenes estéticos: sobre los horizontes del cuerpo digital

Autores (en el caso de tesis y directores):

Paula Dayup Nieto

Sol Doura

Ingrid Sarchman, dir.

Datos de edición (fecha, editorial, lugar,

fecha de defensa para el caso de tesis): 2021

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

Márgenes estéticos

Sobre los horizontes del cuerpo digital

- *Tesina de grado* -

Tutora: Ingrid Sarchman

Alumnas:

Paula Dayup Nieto

DNI 93714587

Teléfono 11 6906 5236

Mail paudayup@gmail.com

Sol Doura

DNI 37481887

Teléfono 11 6909 3415

Mail soldouraa@gmail.com

- Agradecemos este trabajo al vínculo formado entre nosotras, alumnas tesistas de la Universidad de Buenos Aires. Compañeras, colegas y amigas mujeres, descubrimos en el apoyo mutuo una condición clave para defender el trabajo que exponemos a continuación. A la Universidad por generar los debates necesarios, espacios de crecimiento intelectual y emocional. A quienes nos escucharon hablar de tecnología, arte y sensibilidad durante el último año y medio. Gracias a la paciencia y a la curiosidad.

Índice

Introducción.....	8
<i>Introducción al contenido del trabajo.....</i>	<i>10</i>
<i>De cápsulas y fragmentos.....</i>	<i>13</i>
<i>Trabajo en dupla y marco teórico.....</i>	<i>14</i>
Primera parte	16
Cápsula 1: Cuerpo en occidente.....	16
<i>El cuerpo eterno.....</i>	<i>16</i>
<i>El cuerpo compasivo.....</i>	<i>17</i>
<i>El cuerpo celebrado.....</i>	<i>18</i>
<i>El cuerpo desmembrado.....</i>	<i>20</i>
<i>El cuerpo cartesiano o hacia el cuerpo mecanicista.....</i>	<i>20</i>
<i>El cuerpo aséptico, el cuerpo industrializado.....</i>	<i>23</i>
<i>El cuerpo exterminado.....</i>	<i>24</i>
<i>Figuras del capítulo.....</i>	<i>26</i>
Cápsula 2: Sobre la imagen.....	33
<i>La imagen medieval: figuras religiosas y realismo grotesco.....</i>	<i>33</i>
<i>La imagen en perspectiva: el Renacimiento.....</i>	<i>35</i>
<i>La imagen realista: una identidad retratada.....</i>	<i>36</i>
<i>El dominio de la imagen: entre la fotografía y lo pictórico.....</i>	<i>37</i>
<i>La imagen racional: una industria visual.....</i>	<i>39</i>

<i>La imagen anónima: la no visualidad de los cuerpos...</i>	42
<i>Figuras del capítulo.....</i>	44
<u>Segunda parte</u>.....	50
<i>Cápsula 3: Procesos de subjetivación.....</i>	50
<i>Hacia una definición de lo subjetivo.....</i>	50
<i>Del binarismo a la ambivalencia.....</i>	50
<i>Tránsito y subjetivación digital.....</i>	52
<i>La imagen como material de transporte.....</i>	56
<i>Figuras del capítulo.....</i>	57
<i>Cápsula 4: Fragmentos de cuerpos e imagen.....</i>	62
<i>La cuestión de la técnica digital.....</i>	62
<i>Multiplicación, repetición y reproducción.....</i>	63
<i>La cuestión de las fronteras.....</i>	65
<i>La cuestión de la(s) presencia(s).....</i>	66
<i>Lo expuesto y lo oculto.....</i>	68
<i>Figuras del capítulo.....</i>	70
<u>Tercera parte</u>.....	76
<i>Cápsula 5: Diseño.....</i>	76
<i>La estetización de la vida, lo público y la imagen.....</i>	76
<i>Circular en el espacio digital.....</i>	78
<i>Sujetos que son imágenes, cosas que sienten.....</i>	79
<i>Self-Made: lo real es lo producido.....</i>	82
<i>El horizonte estético del algoritmo.....</i>	83

<i>Figuras del capítulo</i>	86
Cápsula 6: Relevancia temporal y placer digital	95
<i>La relevancia: primero veo lo que me importa</i>	95
<i>La opacidad del algoritmo: la continuidad</i>	
<i>de los presentes</i>	96
<i>Envejecimiento orgánico y digital</i>	98
<i>La atracción visual: la felicidad</i>	
<i>como estímulo emotivo</i>	100
<i>El goce digital</i>	102
<i>Figuras del capítulo</i>	104
Cápsula 7: Espacio y movimiento	109
<i>Hacia la verticalidad en la percepción</i>	109
<i>Transitar en el espacio sintético</i>	111
<i>Colonización soft del universo</i>	113
<i>Espacio y movimiento sintético</i>	114
<i>Figuras del capítulo</i>	116
Cuarta parte	124
Cápsula 8: La coyuntura pandémica	124
<i>Lo subjetivo como producto</i>	124
<i>El imperativo de producción del yo</i>	125
<i>La productividad en la imagen pública</i>	127
<i>La imagen es un escudo</i>	129
<i>La exposición y el contagio</i>	130

<i>¿Cómo existir durante una pandemia?</i>	131
<i>El acontecimiento de lo oculto</i>	132
<i>Cápsula 9: Cuerpos que sienten</i>	134
<i>Acerca de la estética y la sinestesia</i>	134
<i>La respuesta anestésica</i>	135
<i>Capacidad sensitiva emergente</i>	136
<i>Distanciamiento y sensibilidad</i>	138
<i>La disolución con el colectivo en la apatía</i>	138
<i>Anestesia, erotismo y muerte</i>	141
<i>El problema de las ausencias</i>	141
<i>El problema del vacío</i>	142
<i>La regularización de la respuesta apática</i>	143
<i>Figuras del capítulo</i>	145
Conclusión	155
Temas de sensibilidad, anonimatos y ausencias.....	158
Han sido meses digitalizados.....	159
Listado bibliográfico	161
Referencias de figuras	164

INTRODUCCIÓN

Pensar en la digitalidad como materia prima de intercambios, supone un gesto casi naturalizado, una práctica habitual del uso cotidiano que hacemos de dispositivos y plataformas. Un día puede transcurrir entre mensajes, fotos y videos compartidos, archivos que se desplazan de manera continua e ininterrumpida, componen la cotidianidad en la que nos desenvolvemos. Ya sea a través de incipientes aplicaciones o de la multiplicidad de entornos disponibles, se extiende hacia nosotros una invitación permanente a sumergirnos aún más en el plano de las interacciones virtuales. Una de las particularidades del 2020 ha sido, a raíz de la crisis global de covid-19, el veloz incremento en el uso de redes sociales y aplicaciones móviles como único modo posible de estar presente en un contexto de continuo aislamiento. En este sentido, comienza a hacerse visible una transformación en los hábitos de consumo en torno a las actividades digitales.¹ Durante períodos prolongados de tiempo, semanas o meses, han sido las plataformas las encargadas de sustituir espacios de trabajo, de estudio y de ocio; en algunos casos incluso se evalúa su eficacia y extensión en el tiempo, ante poniéndolas al paradigma anterior.

Cuando comenzamos nuestro recorrido académico, reflexionar acerca de las imperceptibles líneas divisorias entre lo digital² y lo “real”, se vislumbraba aún como una tensión palpable. Sin embargo, ha sido el velocísimo desarrollo de “lo tecnológico” el que -por su magnitud- dió cuenta de la imposibilidad en identificar esos límites. Si existe una dificultad concreta en elaborar definiciones acabadas, quizá se deba al hecho de que la pregunta por esquematizar “esto es virtual/esto es real” hace ya tiempo ha caducado. En cambio, aparecen en los márgenes de lo inabarcable, nuevas realidades, mutables y disgregadas. Junto a ellas, también surgen otros interrogantes signados por las particularidades de la experiencia individual de cierta subjetividad construida en lo digital.

A los fines de este ensayo, postulamos entonces a “lo real” como la síntesis de estas fronteras difusas, para poder considerar una pregunta ¿Cómo aproximarnos a visibilizar *la correspondencia* entre el sujeto, la digitalidad y los dispositivos? Dar cuenta de alguna de las formas que adopta esta dinámica, es la

¹Más información acerca de la evolución en los hábitos de consumo del entorno digital, pueden hallarse en: <https://datareportal.com/reports/digital-2020-july-global-statshot>

² A lo largo de este ensayo, nos referiremos a lo digital y a lo virtual de forma análoga.

tarea que nos hemos propuesto en lo próximo de este recorrido. Para hacerlo, es necesario circunscribir en la vastedad de lo virtual aquello que compete a nuestro campo de estudio. En este sentido, entendemos a cada dispositivo comunicacional como un conjunto de apropiaciones y usos posibles; con ellos también se manifiestan una potencialidad de sentidos circulantes. Desde aquí es que nos interesa transitar a través de la multiplicidad de dispositivos; con una finalidad analítica y reflexiva que requiere de localizar un punto de partida. En el pasaje por los entornos digitales, aparece ante nosotras una coincidencia, que funciona como el eje conceptual para visualizar las cristalizaciones de esta *correspondencia* entre el sujeto y sus manifestaciones en la técnica. Postulamos entonces, que es la imagen el dispositivo material a través del cual es posible explorar **nuevas modalidades de representación** en un contexto digitalizado.

Para dar cuenta de dichas representaciones, nos remontamos en el tiempo, con un abordaje conceptual e histórico que vincula las nociones de cuerpo y de imagen en Occidente y las devuelve a la actualidad con un fin: rastrear circunstancias comunes, vestigios de formaciones sociales precedentes que se inscriben en la problemática de la representación actual. Como veremos, en la imagen se condensan un conjunto de significaciones que apuntan a la producción de materialidad por parte del sujeto, operan como la manifestación de su existencia y a la vez como la representación de su cuerpo. Es bajo esta noción de corporalidad como entidad significativa que se enmarca el desarrollo de nuestra tesina. La propuesta analítica estará enfocada en aproximarnos hacia algunas cuestiones que emergen a partir del nexo entre corporalidad y visualidad contemporánea; centrándonos en la vinculación entre el sujeto, la fotografía y la representación.

Reflexionar acerca del modo de circulación de las imágenes en la digitalidad parte de dos supuestos: el primero apunta hacia la existencia de un conjunto de interrelaciones que vinculan a las dinámicas de producción con las dinámicas de recepción de imágenes. Explicitar algunas de ellas supone para nosotras, rastrear las huellas de procesos de subjetivación que genera el sujeto a partir de su dimensión corporal, y que repone en la materialidad de sus representaciones: las imágenes.

El segundo supuesto se constituye desde una pregunta ¿Cuáles son las particularidades del modo de circulación en la digitalidad? Como hipótesis de este ensayo, proponemos la **existencia de un deslizamiento desde una única**

representación del sujeto hacia múltiples representaciones de este. Todas ellas coexisten como **consecuencia de procesos de producción de sentido fragmentados en la diversidad de dispositivos y entornos digitales de los que el sujeto hace uso.**

Introducción al contenido del trabajo

El ensayo estará dividido en 4 partes: la primera dará cuenta del bagaje histórico en la construcción del cuerpo y de la imagen como entidad significativa. La segunda parte se abocará a la definición de procesos subjetivos que definirán la lógica de un cuerpo fragmentado, específicamente a partir de la digitalización. La tercera parte expondrá abordajes específicos en la construcción de la imagen pública y la circulación fragmentaria en un espacio determinado. La última parte estará concentrada en la pregunta por la recepción de las imágenes digitales y la injerencia de éstas en la mediatización de la productividad contemporánea.

A continuación adelantaremos cuestiones específicas de cada parte (que podríamos llamar fragmento) de la tesina.

Los primeros 2 capítulos conforman **la primera parte**. El **primero** dará cuenta del **cuerpo** como entidad significativa que, en distintas etapas históricas, estuvo comprendido por maneras diversas de definir su unidad, valor y funcionamiento. Estudiaremos así, la materialidad del organismo humano comprendido desde la Edad Media hasta mediados del siglo XX. Intentaremos, a través de este recorrido histórico, de sintetizar procesos que han influido en la fragmentación de la materia corporal. Estudiaremos la Edad Media y las creencias del cuerpo en esa época que viraron hacia la cuestión de la disección y, posteriormente, a los estudios anatómicos y la asepsia que hicieron posible la optimización y eficiencia corporal. Daremos cuenta del Holocausto nazi para establecer la mecanización de la muerte como forma extrema de una concepción de cuerpo fragmentable. Como recorrido en paralelo al primer capítulo, abordaremos en el **segundo** la cuestión histórica de la **imagen en occidente**. Argumentamos que la visualidad conformó representaciones históricas diversas, concluyendo que hacia la primera mitad del siglo XX germinó la concepción fragmentaria de la imagen. Plantearemos una relación entre el desarrollo técnico de la imagen y la representación de la identidad. Para hacerlo, estudiaremos desde la Edad Media y la función didáctica de la imagen hasta la mecanización y reproducción fotográfica

de ésta. Una tensión que traeremos a este recorrido es la producida entre la pintura y la fotografía, deteniéndonos en particularidades históricas de ambas. Sostenemos que la potencia técnica fotográfica dio pie a la fragmentación de los objetos/personas fotografiados, y también propició ritualizar la repetición de ciertas figuras. Figuras que en el Holocausto representaron la devastación de los cuerpos humanos, anónimos.

Ambos recorridos apuntarán a recorrer concepciones históricas que vinculan al cuerpo y la imagen con **una unidad posible de ser fragmentada**; este principio será el eje que justifica la elección de las etapas abordadas. Terminaremos, entonces, este fragmento de la tesina con el objetivo de introducir la conjunción entre los retazos de cuerpo y de imagen. La fabricación en serie, consumo masificado y fragmentación de ambos hasta 1945, tendrá reminiscencias en lo estudiado en las siguientes partes del trabajo. Entre esa época y la digitalización, la visualidad adquirió un carácter cada vez más performático aunque no nos detendremos en estas particularidades. La razón principal es la de no orientar este trabajo hacia una investigación centrada en el carácter histórico. Abordaremos más bien las construcciones históricas mencionadas para enmarcar el vínculo argumentado entre cuerpo e imagen.

En la **segunda parte** de la tesina, comprendida por el capítulo 3 y 4, pasaremos a la imagen sintetizada a partir de múltiples procesos electrónicos, que dan cuenta de una dimensión expositiva particular del cuerpo contemporáneo. Argumentaremos en el **tercer capítulo** que en este escenario se erigen nuevos **procesos de subjetivación** signados por la presencia en la esfera virtual. La representación de la corporalidad del sujeto en las plataformas, se constituye a través de imágenes múltiples que dan cuenta de su existencia digitalizada. La cuestión del cuerpo en tanto unidad original (o todo orgánico) será importante para comprender el proceso subjetivo en constante mutación, al estar comprendido por un juego de relaciones técnicas entre fragmentos corporales y sus representaciones. Definiremos a la subjetivación como práctica que reafirma un modo de aprehender lo real, deteniéndonos brevemente en la lógica de la asistencialidad técnica para dar cuenta de la continuación del cuerpo en los aparatos técnicos. En el **capítulo 4** nos concentraremos en las características digitales del **cuerpo y la imagen fragmentados**, modalidad de circulación digital que se basa en la multiplicación de las presencias. Plantearemos aquí el tránsito

virtual y la configuración del núcleo público/privado que opera bajo una lógica distinta en nuevos modos de acontecer. Abordaremos también la cuestión de la exposición y ocultamiento de la imagen, afectada por la dificultad de comprender cuáles son las fronteras del cuerpo en este contexto.

La tercera parte tendrá 3 ejes que serán: el diseño y la estética de la imagen digital propia (capítulo 5), la temporalidad específica de lo digital (capítulo 6) y la espacialidad propia de ese entorno virtual (capítulo 7). En el **capítulo 5** señalamos que los procesos subjetivos están relacionados con el horizonte estético de la creación de imágenes. Esta creación se convierte en una práctica cotidiana y en la condición de ingreso al mercado de imágenes. Definiremos temas vinculados a la praxis expositiva, abocándonos a estudiar la exhibición como parte fundamental de los procesos de socialización y subjetivación. La particularidad que analizaremos a través de ejemplos será la cuestión del valor de lo visto y la responsabilidad estética sobre la producción de imágenes propias. Nos detendremos también en la lógica de mejoramiento (o improvement) visual del cuerpo y la subjetividad diseñada. El tiempo digital lo desarrollaremos en el **capítulo 6** a través del ejemplo del algoritmo digital. Propondremos que el consumo de redes sociales postula la emergencia de una nueva cronología, que se solapa al ritmo biológico de la sucesión temporal analógica. Localizaremos mecanismos técnicos que administran el funcionamiento de redes sociales para comprender la temporalidad que transcurre en el universo digital y cómo es experimentado el paso del tiempo en este contexto. Tiempo que se sucederá en forma de eslabones intercambiables entre sí, dentro de una espacialidad detallada en el siguiente capítulo. En **“Espacio” (Capítulo 7)** basaremos nuestra argumentación en el carácter fluido e inabarcable de lo digital. Sostenemos que la apropiación de imágenes será un modo de colonizar lo infinito y que la manera hegemónica de transitar esto será a través de la mirada. Esto será de forma análoga a la representación en los dispositivos: así como dijimos que eran múltiples las presencias aquí explicaremos que también son múltiples las perspectivas.

En este contexto, vamos a proponer, emerge un nuevo tipo de observador identificado con gestos de vigilancia y monitoreo. También nos detendremos en el avance y progresión a partir de los movimientos de scroll y swipe. Este capítulo está vinculado con el anterior en la medida en que tanto a través del tiempo como del espacio, las subjetividades se desarrollan y constituyen como tales.

La **cuarta y última parte** estará comprendida por el capítulo 8 y el 9. En el **capítulo 8** nos detendremos en los procesos de subjetivación vinculados a la mediatización de los cuerpos productivos durante el aislamiento social obligatorio. Estos procesos, vamos a proponer, son absorbidos por las lógicas del *improvement tecnológico*. La propuesta analítica de este capítulo pondrá de relieve cuestiones vinculadas a la noción de libertad en el contexto de productividad continua, cuyo escenario de representación serán los espacios privados de los hogares -ahora volcados en lo público-. Nos preguntaremos así por la disolución de las fronteras entre el tiempo productivo y de ocio. Por otro lado, cuestionaremos: ¿de qué modo lo productivo aborda las formas de construcción del sujeto? Este capítulo enmarcará la cuestión de una recepción específica que estudiaremos en el último capítulo de este trabajo. El **noveno capítulo** tratará sobre la cuestión de la sensibilidad, cuya pregunta subyacente es ¿qué respuestas se articulan frente a ciertas imágenes de las víctimas del Coronavirus en 2020? Para contestar esto haremos un recorrido conceptual a partir de diversos autores que nos acercarán a lo que se define como “el nuevo sensorium contemporáneo”, relacionado a una forma de sentir específica de la digitalidad. Definiremos la sinestesia y un conjunto de respuestas de origen anestésico: la apatía o el hastío se configurarían como las nuevas modalidades de procesar respuestas emotivas en el circuito de imágenes digitalizadas. Lo que buscaremos sostener con esto es que la circulación en imágenes, se caracteriza por la hiper-circulación, producción y consumo de productos visuales. Flujo de información/estímulos visuales que encuentra su cauce en aquellas respuestas.

De cápsulas y fragmentos

Como mencionamos al comienzo del apartado anterior hemos llamado a las *partes* de esta tesina, **fragmentos**. También agregamos ahora el concepto de **cápsula**³ para comprender los *capítulos*. La escritura de este ensayo estará organizada en torno a la lógica fragmentaria de los contenidos que abarca. Con esto, adelantamos que con las cápsulas narrativas buscaremos un efecto de lectura individual de cada capítulo. El objetivo es que cada una de ellas pueda leerse independientemente de la otra, aunque en su conjunto sostengan la hipótesis

³ Definimos aquí el término cápsula de acuerdo a la RAE: “Del lat. capsŭla, dim. de capsa 'caja'. 1. f. Envoltura soluble en la que se suministran ciertos medicamentos.” y “6. f. Anat. Cubierta que envuelve o recubre diferentes partes del cuerpo.” <https://dle.rae.es/cápsula>

general del trabajo. Las cápsulas revisten una estrategia de escritura: no solamente como un modo eficiente de esquematizar la información, sino también de generar un producto con características propias. El desafío en esta confección será la lógica en las coincidencias, los puntos en común de las cápsulas, sin que pierdan sus particularidades o los fines de cada una.

Trabajo en dupla y marco teórico

Otro desafío que subyace a la problemática de este trabajo es el funcionamiento de lo digital como objeto de estudio mutable. La indeterminación de este, sumado a la vastedad de elementos bibliográficos y de enfoques posibles para el abordaje del cuerpo/imagen, definió la elección del trabajo en dupla. Lo que decimos aquí es que la amplitud supone complejidad y multiplicidad de lecturas, enriquecidas a partir de dos trayectorias diferentes. El flujo de trabajo en equipo proporcionará la construcción del objeto planteado como un recorrido teórico y analítico dinámico. Recorrido que no pretenderá circunscribir en sí misma a la temática planteada o justificarla a través de una voz única, pues tiene un origen heterogéneo. Sostenemos que las propiedades indeterminadas del espacio digital amplían o modifican los márgenes de nuestra investigación, complejizando nuestro proceso de trabajo. La incorporación de material continuo a partir del caudal de imágenes digitales durante la pandemia 2020, es un ejemplo de esto. Contenidos compartidos en redes sociales, diversas interpretaciones, opiniones, producciones audiovisuales generadas incesantemente, dan cuenta de la razón de poner al objeto a la luz de dos investigadoras para cuestionarlo reiteradamente.

La vastedad en los contenidos y enfoques sobre el tema nos llevan a detenernos en la cuestión del marco teórico. Recurriremos a estudios vinculados a la carrera de Comunicación y a material bibliográfico de investigación propia. Se tratará de un recorte concentrado en líneas argumentales provenientes -además de la comunicación- de la filosofía y del arte. Estas vertientes estarán orientadas a ciertos problemas de la sensibilidad y la estética, es decir, el rol de los sentidos y afectos en la construcción de la subjetividad. Nos detendremos en autores como marco para pensar lo sensible en un aparato técnico que no permite el gusto, el olor ni el roce. Esto tendrá que ver también con conceptos teóricos que darán cuenta del humano contemporáneo como envuelto en una visualidad que desplaza a la voz y pone a la estética de la mirada como primordial. El aporte teórico, aquí, se acerca a

autores que se preguntan sobre el estado de la sociedad y del individuo atravesado por la técnica. Se tratará de concepciones sobre la lecto-escritura contemporánea, sobre la crisis de la empatía referida a la falta de contacto piel-a-piel, sobre la identificación humana y sobre la construcción de una subjetividad bajo estos términos. Abordaremos también problemas sobre la asistencialidad del software al humano (cómo apoyamos nuestros aparatos biológicos en aparatos técnicos para continuarnos).

Miraremos a nuestro objeto a través de cuestiones abarcadas en seminarios de la carrera: el cuerpo como terreno de estudio en comunicación y el lugar de la imagen en este campo de estudio. Por ejemplo, nos detendremos en cuestiones de la topología del cuerpo para pensarlo en relación a las partes de él mutadas en un contexto digital. Para enmarcar esto abordaremos material teórico variado acerca de la historia de los medios, en particular aquellos cuya característica fundamental es la mediatización a través de la imagen. Así, contextualizaremos y podremos en juego el lugar histórico de los medios a través de los cuales se representó y expuso al cuerpo para luego estudiar los dispositivos técnicos contemporáneos que hacen a la comunicación visual.

Esta reflexión histórica decantará en la pregunta sobre la separación entre la vida virtual y la vida “real”, y en la división entre lo público y lo privado. La construcción de la subjetividad, dispuesta en un plano virtual, ¿tiene correlato en un plano material o no? Lo que apuntamos aquí es que la bibliografía abarcará no solamente temas heterogéneos sino visiones diferentes. Autores que se enfocan en cuestiones filosóficas de la construcción del sujeto, así como aquellos que abordan esos temas desde un lugar histórico.

- Primera parte -

Cápsula 1: El cuerpo en occidente

Antes y después de la anatomía: el cuerpo occidental

y la individualización de la experiencia

En el presente capítulo abordamos algunas de las configuraciones que emergieron sobre la corporalidad como construcción histórica en Occidente. En consonancia con la problemática propuesta en este ensayo, consideramos al cuerpo como entidad significativa que opera como el modo de transcribir la experiencia con lo real circundante. En este sentido, algunas de las concepciones que desarrollamos a continuación sucedieron simultáneamente pero apelaron a una construcción de sentido diferente.

El cuerpo eterno

Entre la última etapa del Imperio Romano y el comienzo de la Edad Media, las primeras creencias cristianas buscaron **trascender al cuerpo y alejarse del placer y el dolor carnal**. La corporalidad se constituyó como una carga, una materialidad despojada de la eternidad conferida al alma. Así, el cuerpo cristiano tuvo que soportar el dolor tal como lo hizo Cristo: los suplicios experimentados en la vida cotidiana fueron el modo de trascender los estímulos físicos y acercarse a la divinidad. Como menciona Christian Ferrer en *La curva pornográfica*, el cuerpo se convirtió en la protección “el ‘paragolpes’ del alma, pero **el alma encajaba el impacto**, regulaba la desesperación y administraba los estragos que la experiencia del cuerpo mortificado o humillado” (Ferrer, 2003-2004, 2). Ante la existencia de un cuerpo vejado, el alma se constituyó en la depositaria de la belleza y de Dios. Bajo esta lógica religiosa Dios se encontraba en todos lados por igual. De este modo, los cuerpos también podían ser todos iguales. La trascendencia se manifestó como la necesidad de atravesar los límites de la experiencia corporal (tanto dolorosa como placentera) para unirse en la semejanza con el creador que residía en el alma, tal como explica Richard Sennet en su libro *Carne y Piedra*: “El viaje cristiano por la vida cobraba forma trascendiendo todos los estímulos físicos; un cristiano tenía la

esperanza de acercarse más a Dios en la medida en que se hacía indiferente respecto al cuerpo”. (Sennet, 1994, 134)

Durante esta época se conformó una idea paternalista de lo humano, moldeado a imagen y semejanza de un creador. Lo humano estaba constituido en parte por la belleza de lo incomprensible: la representación de lo universal, del misterio que abarcaba el cielo y la eternidad que era materializada en el hombre. Mientras que la deidad cristiana era potente y perfecta, la imperfección corporal fue el reflejo del suplicio y el martirio soportados; prueba ferviente del despojo de la sensibilidad (placer y dolor)(*Ver figura 1*). Sennet menciona que “el cuerpo cristiano debía atravesar los propios límites del placer y del dolor, a fin de no sentir nada, de anular la sensibilidad, de trascender el deseo.” (Sennet, 1994, 141-142)

La imitación del dolor cristiano en el cuerpo se constituyó como un peregrinaje temporal a través del cual, se forjó un aliciente en la promesa de una mejor vida posterior. “*El cristianismo se alió éticamente con la pobreza, con los débiles y con los oprimidos -con todos aquellos cuyo cuerpo es vulnerable.*” (Sennet, 1994, 142). Aun en la vulnerabilidad que representaban estos cuerpos podían acercarse desde el refugio de sus almas a su creador, el cuerpo era para todos la mediación de Dios en tierra. Esta correspondencia con la corporalidad ajena supuso un punto de inflexión entre el cristianismo pagano y el medieval, donde el último gestó una ética de la *compasión* cristiana. A través de ella, el sufrimiento de los otros cuerpos se asimiló también como el dolor propio, el dolor de la comunidad y también el dolor de Cristo. Así los padecimientos divinos y humanos se encarnaron por medio de la *compasión* en una forma de dolor comprendida por todos.

El cuerpo compasivo

Bajo esta lógica y en el horizonte de los avances médicos de la época medieval, también se desarrolló una noción de cuerpo signada por las primeras incursiones en la disección corporal. Sennet explica que los médicos medievales creían haber encontrado una respuesta médica a la *compasión* cristiana entre los órganos.

“A esta respuesta la denominaban “síncope”. En cierta manera, esta nueva concepción del cuerpo era congruente con la ciencia de la época, porque los fenómenos

como el síncope parecían mostrar el organismo humano como un sistema de órganos relacionados y dotados de una capacidad de respuesta recíproca.” (Sennet, 1994, 170).

La finalidad de estas primeras disecciones que consistía en la extirpación de partes de cadáveres frescos (*ver figura 2*), fue la de comprobar la manera en la cual reaccionaban los organismos ante la modificación de sus partes. Los tratados médicos provenientes de la Edad Antigua se mezclaban con el humanismo científico, y entonces la *compasión*⁴ en su manifestación orgánica era el reflejo de la relación entre cuerpo y alma.

La compasión y el síncope pueden ser entendidos como una de las primeras aproximaciones al concepto de **fragmentación de los aparatos orgánicos**. Su desarrollo devino en el descubrimiento de las capacidades motoras de los tejidos y sus propiedades para transportarse. El avance de las investigaciones médicas sobre los tejidos convirtieron al cuerpo en un objeto de estudio, que comenzó lentamente a alejarse de los condicionamientos externos; estos supeditaban al cuerpo a la existencia de un ente superior. Así, el fenómeno de **secularización** propio de la Edad Moderna contribuyó a la idea de lo humano como aquello que *se bastaba a sí mismo*. Sin embargo, antes de avanzar con las conceptualizaciones de la Modernidad, nos interesa detenernos en otra noción de corporalidad que también tuvo lugar durante la extensa Edad Media. A la sombra del cristianismo persistieron las tradiciones paganas y las formas propias de la cultura popular; y es en ese contexto donde se figuró un modo de concebir al cuerpo que se alejaba del dolor cristiano.

El cuerpo celebrado

En su texto, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento (2003)*, Bajtin establece una serie de caracterizaciones previas a la emergencia del Renacimiento que fueron propias de la cultura popular. Al analizar el fenómeno del Carnaval, este autor repone en la valorización del elemento corporal como aquello que podía ser celebrado; aquello que podía ser exhibido y manifestado en el júbilo

⁴ “En el texto *Ars Medica* Galeno, define la medicina como el “conocimiento de lo que es saludable, mórbido y neutral”, un conocimiento que requiere conocer cómo se calienta el cuerpo y cómo interactúan los fluidos en los órganos principales del cuerpo, el cerebro, el corazón, el hígado (...) Los fluidos corporales eran de cuatro tipos o “humores”: sangre, flema, bilis amarilla y bilis negra. La combinación de calor y fluido producía a su vez cuatro estados psicológicos. Siguiendo a Hipócrates, Galeno los denominaba los cuatro “temperamentos”: sanguíneo, flemático, colérico y melancólico. A diferencia de los psicólogos modernos, Galeno argumentaba que la temperatura de una persona dependía de lo caliente o frío, seco o jugoso, que estuviera su cuerpo en un momento dado (...) Desde el punto de vista de Galeno, un comportamiento ético como la agresión o la compasión obedecía a los temperamentos creados por el calor y los fluidos corporales.” (Sennet, 1994, 175)

de la ocasión. En esta lógica del Carnaval, el cuerpo estuvo regido por la apertura hacia la tierra y el cosmos: estos eran la manifestación de la génesis de los cuerpos. En ese contexto, la noción de cuerpo incompleto o indeterminado funcionaba de modo ambivalente: conectarse con la tierra, descender a lo terreno, a lo inferior suponía la posibilidad de un nuevo comienzo. En la degradación hacia lo bajo yacía también el punto de partida que daba inicio a la vida. Así, en la indeterminación del cuerpo popular no existía una demarcación fija respecto del mundo. En la celebración carnavalesca, el elemento corporal se excedía a sí mismo y atravesaba sus límites orgánicos.

Esa noción de *cuerpo celebrado* puede ser comprendida en contraposición al cuerpo proveniente del paradigma cristiano. En aquél, la corporalidad fue entendida como un padecimiento necesario ya que así se aseguraba la semejanza con lo divino. El goce religioso cristiano apeló a la belleza de lo interior, que fue el alma de sus fieles. En cambio, bajo la lógica popular el acento estuvo puesto en las partes del cuerpo abiertas al mundo exterior, es decir los orificios: las protuberancias, las ramificaciones y excrecencias (bocas abiertas, órganos genitales, falos, senos, vientres y narices) (*ver figuras 3 y 4*). Bajtín se refiere a este vínculo como una manifestación del goce que existía en la expansión del cuerpo. Relacionarse con la tierra, génesis del hombre y su universo, era condición de plenitud y celebración.

“En el júbilo del Carnaval, los cuerpos se entremezclan sin distinciones, participan de un estado común: el de la comunidad llevado a su incandescencia (...) Los placeres del Carnaval celebran el hecho de existir, de vivir juntos, de ser diferentes, incluso desiguales, al mismo tiempo débiles y fuertes” (Le Breton, 2002, 30)

Vemos entonces que, tanto en la noción del cuerpo cristiano como en el cuerpo del júbilo carnavalesco, se constituyó una característica propia de la época medieval. Nos referimos a la idea de **unidad**⁵, que bajo el signo cristiano fue representada a través de la compasión entre los hombres. Desde el paganismo supuso la comunión entre los hombres y el cosmos. Sin embargo esta idea de **unidad** se vio rechazada con el avance de la etapa Moderna como veremos a continuación.

⁵ La concepción moderna de cuerpo implica que el hombre sea separado del cosmos, de los otros (el cuerpo es en la sociedad individualista, la frontera de la persona) y finalmente de sí mismo (el cuerpo está planteado como algo diferente de él). (Le Breton, 2002, 28)

El cuerpo desmembrado

El comienzo de la etapa moderna estuvo signado por algunos hitos en el ámbito de la ciencias y la medicina. En lo que concierne a las concepciones de la corporalidad, se desarrollaron en esta época nuevos estudios anatómicos basados en tratados médicos y en el auge de los desmembramientos de cadáveres.

Las primeras incursiones en la investigación del cuerpo como objeto de estudio médico, Le Breton las ubicó en Italia, en los claustros de las principales universidades como Padua, Venecia y Florencia alrededor del siglo XV. El proceso de disección implicó una **separación** del cuerpo en unidades más pequeñas (*ver figuras 5 y 6*), es decir, sus órganos. Así, la disección anatómica representó una de las primeras formas de aprehender lo corporal en tanto entidad factible de ser *fragmentada*. A diferencia de las cosmovisiones reinantes de la Edad Media, donde el cuerpo era vinculado a una idea de *totalidad*, en la Modernidad fue progresivamente desacralizado.

En este sentido, Le Breton menciona que en algunos de los primeros frescos que retrataban las escenas de disección se podían observar funcionarios pertenecientes a la iglesia (monjas orando o sacerdotes que ofrecían una plegaria). Finalmente, con el continuo desarrollo de las prácticas el saber anatómico se constituyó como una disciplina de especialistas.

“La angustia, la culpa, rodean las disecciones y provocan numerosas objeciones en el lugar de esta violación de la integridad humana y de este voyeurismo mórbido del interior del cuerpo. Hasta el siglo XVIII y más allá aún, cada tratado de anatomía constituye una resolución particular de este debate interno que opone la sed de conocimientos del anatomista a su propio inconsciente y a las resonancias afectivas de los valores implícitos de la época que tiene incorporados.” (Le Breton, 2002, 53).

Como parte de este proceso de oficialización de los saberes médicos, fueron convocados médicos, barberos, estudiantes de anatomía, cirujanos. Se produjo un alejamiento de los saberes populares sobre el cuerpo y la enfermedad que fueron relegados en forma de supersticiones, curandería o adivinación.

El cuerpo cartesiano o hacia el cuerpo mecanicista

En esta transición hacia la Modernidad, el cuerpo comenzó a separarse de los otros y se convirtió en un límite y frontera de sí mismo, a través de él se produjo una delimitación con el espacio y con la comunidad. Por otra parte, la consolidación de las ciencias exactas como la matemática y la química constituyeron una nueva forma de aprehender el mundo. La búsqueda de una **unidad** en este período remitió a la necesidad de uniformar el tiempo y el espacio urbano, de cuantificarlos para otorgarles medidas y características específicas que facilitaron su diferenciación.

La uniformidad del mundo ocurrió a la vez que las singularidades iban perdiendo sentido, los datos provenientes de ellas fueron progresivamente desacreditados (supersticiones y creencias paganas) y en su lugar emergieron las abstracciones matemáticas con su aplicación práctica en la vida cotidiana (como la astronomía y la física). Le Breton afirma que

“El universo que se vive y que se siente, tal como aparece, gracias a las actividades perceptivas, cae en desgracia a favor de un mundo inteligible, puramente conceptual. Del mismo modo que la imaginación, los sentidos son engañosos, no podríamos basar en ellos la menor certeza racional. Las verdades de la naturaleza dejan de ser accesibles a la evidencia sensorial, hay que distanciarlas, purificarlas, someterlas a un cálculo racional.” (Le Breton, 2002, 72)

Con el continuo desarrollo de la ciencia, surgió también una escisión entre la razón y lo orgánico que se correspondió con el auge de la filosofía mecanicista de Descartes. Mientras que la razón albergaba posibilidades de desarrollo y conocimiento *infinitas*, lo orgánico (y corporal) se convirtió en la representación de la *finitud*. Así, el razonamiento se correspondía con una idea de mente viva que dominaba a un cuerpo muerto, que ya no era mágico ni re-encarnaba.

Silvia Federici explica esta aproximación cartesiana sobre el cuerpo como una forma de dominación en su libro *El Calibán y la bruja*:

“...para Descartes existe una identidad entre el cuerpo y la naturaleza, ya que ambos están compuestos por las mismas partículas y ambos actúan obedeciendo leyes físicas uniformes puestas en marcha por la voluntad de Dios. El cuerpo cartesiano pierde toda virtud mágica, aparece como divorciado de la persona y está literalmente deshumanizado.” (Federici, 2010, 191)

Para Federici, no fue el reloj ni la máquina a vapor ninguno de los inventos más importantes durante la era industrial sino **la construcción del cuerpo humano como aparato** a través de la filosofía mecanicista. La cuestión del cuerpo como mecanismo supuso que este también fuera comprendido como un conjunto de partes que podían ser abordadas por separado. Estas funcionaban de forma análoga a las de un circuito, de modo integrado lo orgánico circulaba con una lógica propia que era la de sistema, así lo menciona Sennet:

“En virtud de una serie de descubrimientos relacionados con la circulación de la sangre, Harvey inauguró una revolución científica en lo que se refiere a la concepción del cuerpo: su estructura, su estado sano y su relación con el espíritu. Así, se formó un nuevo prototipo del cuerpo. “Las nuevas ideas sobre el cuerpo coincidieron con el nacimiento del capitalismo moderno y contribuyeron a la gran transformación social que denominamos “individualismo”. (Sennet, 1994, 273).

Los esfuerzos científicos estuvieron caracterizados por la búsqueda de un cuerpo sano que pudiera garantizarse en la circulación de modo fluido y dinámico. Para ello, la corporalidad debió apelar a la asepsia como forma de garantizar este nuevo orden social cada vez más límpido y ordenado.

La nueva organización social y económica occidental, signada por el incipiente nacimiento de la burguesía, disloca la relación humano/naturaleza: el concepto de circulación de la sangre, explica Sennet, también se ve transpuesto al concepto que Adam Smith aborda como la circulación de bienes. La libertad de movimiento del cuerpo es beneficiosa al igual que el movimiento de los bienes, la semejanza entre el cuerpo y la economía ahora corre la semejanza entre el cuerpo y la religión. La tierra se convierte en un medio del que se extrae riqueza y medios de producción para generar valor; la fuerza transformadora para moldear el mundo de acuerdo a sus necesidades es atributo único del humano, en tanto este se convierte en individuo, uno con sí mismo.

El cuerpo se convirtió en un ideal de limpieza que, separado en sus partes, adquiriría como objetivo un funcionamiento pulcro y “aceitado”. La asimilación con una máquina devino en la búsqueda de la eficiencia orgánica. El cuerpo como invento mecánico es una forma de conceptualizar al cuerpo desencantado y despojado de las características mágicas propias de los rituales medievales, de esta

forma la filosofía mecanicista entiende a la corporalidad de una forma análoga a un aparato con objetivos productivos claros.

El cuerpo aséptico, el cuerpo industrializado

“De Vesalio al Descartes se produjo el duelo en el pensamiento occidental: en un determinado nivel, el cuerpo se purifica de toda referencia a la naturaleza y al hombre que encarnaba.” (Le Breton, 2002, 56). La purificación del cuerpo que menciona Le Breton, resultó en considerar de forma negativa algunas funciones orgánicas que progresivamente se manifestaron en el asco a la propia defecación, la incomodidad frente a la disección o la repugnancia hacia los olores del cuerpo. En paralelo a este proceso, emergió un tipo de corporalidad aséptica que sintetizaba estas consideraciones negativas, a la vez que apuntaba a la propensión de un cuerpo sano. En este sentido, la búsqueda de una expectativa de vida cada vez más larga se adecuó a un modelo productivo que requería de una fuerza de trabajo que comenzaba a especializarse, entrenarse y tecnicarse en una área de trabajo específica. Así, la aparición de políticas de salud e higiene estatal se enmarcaron en una lógica de administración de los cuerpos a través de biopolíticas. Se constituyó una noción de lo corporal que debía ser aséptica, libre de gérmenes e intoxicaciones pero que al mismo tiempo debía dejar entrar (como con las vacunas) a aquello que lo enferma para curarse.

La incipiente industrialización de los siglos XIX y XX, así como la cada vez más veloz investigación científica supuso distintas concepciones de la corporalidad signadas por su trasvasamiento con la técnica. El cuerpo como parte de un colectivo político y social, se vio administrado a partir de la necesidad de asegurar sus condiciones de existencia en un entorno de trabajo cada vez más tecnificado y urbano. Desde la adopción de sistemas de vacunación hasta el uso de píldoras anticonceptivas para el control de natalidad, los dispositivos médicos pueden ser entendidos como prótesis corporales que se adhieren al organismo con un objetivo específico: optimizar las funciones motoras.

En *La curva pornográfica del placer*, Ferrer explica que “el cuerpo devino un valor mercantil de primera importancia, sea como fuerza de trabajo en el ámbito laboral o como cuerpo performativo destinado a protagonizar todo tipo de trámites sociales.” (Ferrer, 2003-2005, 2). A la vez, esta concepción del cuerpo manipulable supuso la base para la justificación de una organización laboral que también estaba

segmentada y desmembrada. La alienación del hombre de su fuerza productiva de trabajo se tradujo en una progresiva distancia con el propio cuerpo, que terminó por incorporarse en una irreversible trayectoria hacia la máquina, al punto en el cual fue difícil distinguirse de ella. Dar cuenta de ello no implica afirmar que se produjo una liberalización de la corporalidad en tanto sustancia sensible; sino por el contrario que asistimos a otro tipo de sensibilidad, cada vez más anestésica en sus padecimientos. La inmersión de lo corporal en un régimen de rendimiento de trabajo industrializado también dio lugar a la emergencia de respuestas industrializadas al dolor y a la enfermedad.

Hemos visto cómo las nociones más antiguas del cuerpo fueron progresivamente transformándose; desde una totalidad sinérgica entre el cuerpo y el espacio circundante, hacia formas primarias de fragmentación. Con el avance de la anatomía y las concepciones de lo orgánico como fraccionado, también suceden una serie de incorporaciones de dispositivos ajenos al interior del propio cuerpo. Este proceso termina por dar cuenta la transición que vivencia el organismo hacia inminente apertura. **Es decir que en conjunto, todos estos fenómenos ponen de relieve cómo lo corporal se transforma/apertura en su vinculación con diversos dispositivos técnicos.**

El cuerpo exterminado

Finalmente queremos cerrar este capítulo, refiriéndonos a una concepción de corporalidad que emergió a partir de una situación que cambió abruptamente el sentido no sólo de la vida sino también de la técnica. Fue con la Segunda Guerra Mundial y el proyecto de exterminación sistemática sobre la corporalidad no-aria que se manifestó un inminente fenómeno de industrialización de la muerte. Los avances técnicos y científicos que aproximaron en un principio a la humanidad hacia sus propias posibilidades emancipatorias, funcionaron en cambio como los soportes materiales e intelectuales para llevar adelante una fábrica de cadáveres. Es esta la situación extrema a la que refiere Giorgio Agamben a lo largo de “El Musulmán” para dar cuenta de que “lo que estaba en juego en la situación extrema era “seguir siendo o no un ser humano (Bettelheim 3,p.214), el musulmán marcaba ese inestable umbral en el que el hombre pasaba a ser no-hombre” (Agamben, 2000, 47).

A partir de los escritos de Primo Levi⁶, Agamben retoma la figura de “El Musulmán”, que como potencia explicativa consagra no sólo la radical abdicación de todos los principios morales y solidarios pre existentes, sino también la imposibilidad de seguir usando las categorías anteriores de vida y de muerte. Agamben vuelve a Levi para decir que

“Se duda, escribe, en llamar a su muerte, muerte”. La más justa porque lo que define a los musulmanes no es en tanto que su vida no sea ya vida (esta especie de degradación afecta en un cierto sentido a todos los habitantes del campo, y no es una experiencia completamente nueva), cuanto que su muerte no sea ya muerte. Esto, el que la muerte de un ser humano no pueda ser llamada muerte (no simplemente que haya dejado de tener importancia -esto ya ha sucedido- sino que precisamente no pueda ser llamada con ese nombre), es el horror especial que el musulmán introduce en el campo, y que el campo introduce en el mundo.” (Agamben, 2000, 72)

¿Cuál es la noción de corporalidad que emerge en tales términos? La sistematización de la muerte puso de relieve un desconocimiento/borramiento de la imbricación entre lo corporal y lo subjetivo. El ingreso a los *campos*, tal como menciona Levi, suponía un despojo absoluto de cualquier vinculación con el ser sujeto: desde su traslado a su arribo, les fueron confiscados no sólo sus bienes, sus vestimentas y el cabello. Sino también les fue arrebatado su nombre y sustituido por un número en serie. El cuerpo fue sometido a un violento proceso de deterioro y degradación, arrojado a un constante estado de muerte (*ver figuras 7 y 8*).

Al borramiento de la identidad que fue confinada al anonimato, también se antepuso una dislocación de la noción de corporalidad solo comprendida como materia en proceso de desaparición. “Hay, pues, un punto en el que, a pesar de mantener la apariencia del hombre, el hombre deja de ser humano. Ese punto es el musulmán, y el campo es su lugar por excelencia. Pero ¿Qué significa para un hombre convertirse en un no-hombre? ¿Existe una humanidad del hombre que se pueda distinguir y separar de su humanidad biológica?” (Agamben, 2000, 56).

En esta situación extrema, la corporalidad se somete a un despojo permanente de todo aquello que se correspondía con los atributos de la vida. Más aún, en esa corporalidad que desvanece emerge una forma de vida regida por la supervivencia: se enfrenta a una muerte sistematizada que también lleva dentro de sí, con la que

⁶ “Si esto es un hombre” y “Los hundidos y los salvados”

debe convivir en lo cotidiano y en el espacio circundante. La anulación absoluta de todas las configuraciones subjetivas que aglutinan a un cuerpo con una persona, ponen al primero como única y última defensa ante la voluntad manifiesta de exterminarlo. La dignidad entonces, se circunscribe a poder ejercer algún tipo de “control” sobre las funciones motoras de ese cuerpo al que todo le ha sido arrebatado, incluso su capacidad de gobernarse. La supervivencia no sólo exige arremeter contra la muerte sino también, ejercer una operación de reconocimiento de sí, comprender que aún persiste algo de humanidad en los restos de lo que alguna vez fue un sujeto/hombre/humano.

Figuras del capítulo



Figura 1. Sennet explica que las diferentes interpretaciones del mito de Antínoo de Eleusis dan cuenta de la problematización en cuanto al cuerpo humano y al cuerpo de Cristo. La visualidad del mismo, en esta figura, es parte de dicho problema. (Sennet, 1994, 137)



Figura 2. Escena de disección de “Le Livre des proprietes des choses” de Barthelemy l’Anglais.



Figura 3. Esta figura y la siguiente dan cuenta visual de la conformación de un cuerpo cuyas excrecencias y genitalidades eran mostradas sin tapujos. Son referencias grotescas clásicas, que incluimos para ilustrar esta concepción.



Figura 4. Ídem anterior.

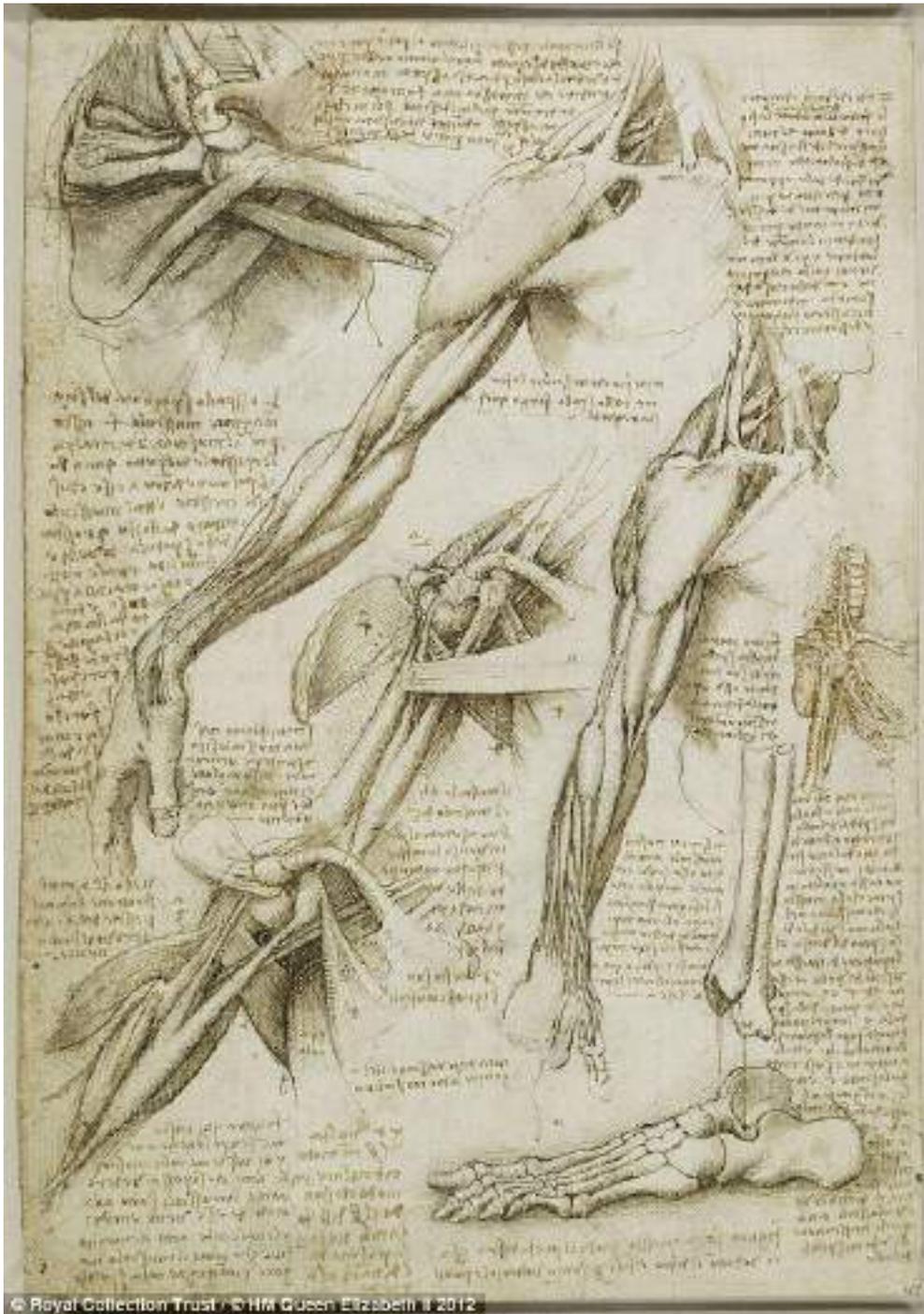


Figura 5. Así los cuerpos eran estudiados con la anatomía, cuantificados y separados en sus partes.

TERTIA SEPTIMI LIBRI FIGVRA.



TERTIAE FIGVRAE, EIVSDEMQUE CHA-
racterum Index.

IN praesenti figura à tota cerebri parte supra sectionem cõsistente, quam orbiculatim seriatim in calvaria molitur, utraque cerebri membrana, tunc nimirum et duram avulsimus, ac duræ membranæ portio, dextrâ cerebri partem à sinistra dividit, atq; in secunda figura adhuc in sua sede servatâ, ab osseo divisimus septo, quo odoratus organorum sinus distinguuntur. atq; hanc partem, ut ipsius effigies in conspectu veniret, super sinistra cerebri sedè explicatâ reliquimus, dextrâ & sinistra cerebri partibus adeo ab invicè manû beneficio diremptis, ut callosi corporis superior sedes eleganter se bîspectandam offerat.

Et 4 Dextra

Figura 6. Ídem anterior



Figura 7. Lo uniforme como despojo de la identidad.



Figura 8.

Cápsula 2: Sobre la imagen

*Antes y después de la industrialización: la imagen occidental
y la visualidad como construcción de lo real.*

En las próximas páginas planteamos una introducción histórica a los modos de producción visuales y sus características como **dispositivos de representación**. Hay una cuestión que condiciona este recorrido: la preeminencia de la *visualidad* como modo dominante de aprehender el mundo. Este mundo se configura en un plano material y sensible, desenvuelto en la dimensión de lo real. La dinámica específica de representación en este contexto proyecta, exhibe, expone vínculos con los otros y con la naturaleza a través de la imagen. La tónica del cuerpo es inherente a la construcción identitaria de subjetividades, que han cambiado a lo largo del tiempo en producciones visuales distintas.

La imagen medieval: figuras religiosas y realismo grotesco

Para proceder de forma esquemática sobre un período tan vasto en la historia como fue la Edad Media (del siglo V al siglo XV), nos referimos a dos corrientes artísticas pertinentes a los fines de nuestra investigación. En primer término, abordamos a la *escolástica* y su influencia sobre el arte y la producción de **imágenes religiosas**. En segundo lugar, nos detenemos en las **imágenes del realismo grotesco**.

Una de las principales funciones que cumplió la imagen religiosa en la Edad Media fue la *didascálica*: aquello que para los fieles era imposible captar a través de la escritura, debía ser transmitido a través de la pintura. Las imágenes producidas por la *escolástica* apelaron al *deleite de la figura* para **educar de forma simple** e introducir nociones teológicas al hombre común. La belleza del arte sagrado, el fin de la pintura escribe Honorio de Autun⁷, sirve:

Ante todo, para embellecer la casa de Dios (*ut domus tali decore ornetur*), para traer a la memoria la vida de los santos y, por último, para la delectación de los incultos, dado que la pintura es la literatura de los laicos, *pictura est laicorum litteratura*. (Eco, 2012, 21).

⁷ Honorio de Autun, Honorius Augustodunensis, Honorio de Augsburgo u Honorio de Regensburg (1080 - c. 1153) fue un sacerdote, geógrafo, teólogo, filósofo, bibliógrafo y cosmólogo alemán de la Edad Media. Es autor de la Summa gloria de Apostolico et Augusto, realizada hacia el año 1123, en la que se sostiene por primera vez y de modo definido que la autoridad temporal deriva de la espiritual, en el contexto histórico de la disputa entre el emperador Enrique V y el papa Calixto II.

El arte medieval en esta época se concebía de forma utilitaria y se efectuaba para **cumplir una función**. El arte era “un conocimiento de reglas a través de las cuales se pueden producir cosas.” (Eco, 1986,116). En este marco cobra sentido la afirmación de Alfred Crosby en *La medida de la realidad* según la cual, entre los pintores de este período, existió “una tendencia hacia la manipulación en el tamaño de las figuras (por ejemplo Cristo que era representado considerablemente más grande)” (Crosby, 1997,141); y además, una especial consideración del espacio y del vacío.

Al estudiar a Umberto Eco en *Arte y belleza en la estética medieval* comprendemos que las cuestiones de estética y la belleza adquirieron una nueva significación bajo la influencia del cristianismo y la religiosidad. Para los medievales se constituyó un **marcado sentido de belleza moral**, correspondido con un sistema de valores donde la verdad y la bondad se identificaban con atributos del ser y de la divinidad. Así, la apreciación, la contemplación y el goce; **el gusto por lo sensible**, estuvieron regidos por los sistemas de adoctrinamiento religioso. El cristianismo puso énfasis en que aquello propio de este ámbito (la naturaleza, el arte y lo material), no estuviese nunca sobre lo espiritual. A la existencia de una conciencia del placer terrenal se oponía una realidad moral y psicológica de belleza inteligible. Eco lo ilustra así en uno de sus pasajes, “los cuerpos de los mártires, horripilantes a la vista después de los horrores del suplicio, resplandecen de una vívida **belleza interior**” (Eco, 1986,14).

De igual modo que la *escolástica*, el **grotesco** ha sido considerado una corriente artística y literaria. Como expresa Mijail Bajtin en *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento* los orígenes de este sistema de imágenes se remontan también a la época clásica. Sin embargo, la denominación de **grotesco** (“grottesca”) fue propia de fines del siglo XV cuando, a raíz de las excavaciones realizadas en Roma se identificó un estilo de decoración desconocido hasta ese entonces. Fue a partir del sustantivo italiano *grotta* -gruta-, el lugar donde se efectuaron estas excavaciones, que este tipo de pintura ornamental se denominó *grottesca*. La característica representativa de este motivo pictórico ha sido la presencia de formas animales, vegetales y humanas que **no estaban delimitadas** y diferenciadas sino **transformándose entre sí**. Para Bajtín “no se distinguían las fronteras claras e inertes que dividen esos «reinos naturales» en el ámbito habitual

del mundo: en el grotesco, esas fronteras son audazmente superadas.” (Bajtín, 1990,28). La imagen corporal representada a través de esta corriente pictórica escapaba a cualquier intento de singularización o racionalización fisiológica.

La manifestación de imágenes del **grotesco** desarrolló un “fenómeno en proceso de cambio y metamorfosis incompleta, en el estadio de la muerte y del nacimiento, del crecimiento y de la evolución.” (Bajtín, 1990,21). La conjunción de la vida y la muerte, lo nuevo y lo antiguo convivieron en una misma imagen y se distanciaron de una concepción estática y acabada del elemento corporal, propia del Renacimiento que revisaremos a continuación. La manifestación fundamental de esta corriente artística fue la exhibición de dos cuerpos al mismo tiempo: por una parte se reflejaba a uno cobrando vida, lanzado al mundo; mientras que el otro desaparecía.

La imagen en perspectiva: el Renacimiento

El hombre, aunque mantuvo su conexión con lo divino (el alma), comenzó a interceder entre Dios y el mundo modificando su relación con la naturaleza. Fue entonces capaz de doblegarla:

El hombre participa de la providencia, que es el orden que gobierna los espíritus; del hado, que gobierna los seres inanimados; y de la naturaleza, que gobierna los cuerpos. Pero aun participando de estos tres órdenes, el hombre no está determinado por uno solo de ellos, participa de ellos activamente. (Eco, 1986,156).

El arte entonces se constituyó como forma de alterar a la naturaleza. Crosby comenta en su texto *La medida de la realidad* que el desarrollo de las nuevas ciudades se convirtió en una escena retratada de forma constante. Cada detalle de la arquitectura y las edificaciones cobraba relevancia en la construcción de estos escenarios pictóricos, ganando en precisión y relieve, “alejándose poco a poco de su tradicional ubicación paralela al plano del cuadro y empezaron a converger a una zona imprecisa situada en el fondo del mismo.” (Crosby, 1997,143)

Así, **la perspectiva empezaba a ordenar la percepción del espacio**. El arte renacentista resultó un síntoma del traspaso de una concepción cualitativa a una cuantitativa del mundo. La transformación del sentido espacial por ejemplo, fue

tributaria de la aparición de *Geografía* de Ptolomeo⁸, un tratado de 100 d.C. Su aporte le permitió a los cartógrafos de la época plasmar en una cuadrícula plana un mundo curvo. La perspectiva se convirtió entonces en el método pictórico que hacía posible controlar, medir y diagramar las representaciones de lo real en el lienzo. La cuantificación de la realidad sentó las bases para el desarrollo del dibujo técnico y científico. Además, la invención de la imprenta de Gutenberg ha sido de central importancia para el avance de la ilustración, así como de la reproducción de imágenes y textos en serie.

La imagen realista: una identidad retratada

Las ilustraciones anatómicas han cumplido un papel didáctico, apuntado al realismo necesario para la labor técnica. Su rasgo característico fue la abstracción de los signos corporales y el establecimiento de un rigor científico en esta lejanía entre el yo/sujeto y el cadáver/objeto. Con esto, expresamos que en ese entonces era necesaria una postura del dibujante objetiva con respecto al cadáver ilustrado.

Un caso distinto e inmediato al Renacimiento fue el **manierismo**, que representó al cuerpo fuera de las proporciones ideales de la perspectiva. Como manifestación pictórica, revelaba un “amor” por las formas complejas, alejadas de la composición matemática y del modelo que tenía a la naturaleza como puro fundamento. Los artistas de este movimiento utilizaron ciertos recursos propios como la “*serpentinata*”: una intrincada forma en S en la que se retrataban cuerpos vestidos o desnudos. Abandonaron así las representaciones claras precedentes, regidas por la noción de perspectiva áurea. Por eso la *serpentinata* mostraba cuerpos que parecían no tener huesos ni articulaciones. A ello se sumaba la utilización de colores artificiales que construían un repertorio artístico basado en lo fantástico y lo “inverosímil”.

En oposición al **manierismo**, calificados sus artistas como “intelectualmente excéntricos” por el uso de simbolismos y alegorías, apareció una corriente estilística conocida como **caravaggismo**. Caravaggio inauguró una nueva tónica en los temas de la pintura que se convirtieron después en el realismo y el naturalismo. Las figuras

⁸ Ptolomeo, que se había basado en las enseñanzas de Euclides relativas al comportamiento de la luz y a cómo ven las personas, proporcionó reglas para representar con rigor geométrico una superficie curva (la del globo terráqueo) en una superficie plana (un mapa) por medio de una cuadrícula (de latitudes y longitudes). Puede decirse que el primer grupo en el que tuvieron efecto estas reglas no fue el de los cartógrafos, sino el de los pintores. (Crosby, 1997,150)

recogidas por Caravaggio no provenían de modelos estilísticos cuidados sino que encontró a sus personajes en cuerpos callejeros. Tabernas, prostitutas, vagabundos se confundían con imágenes de Cristo, la Virgen o el martirio de los santos. Se trataba de temas bíblicos representados con un fuerte sentido de dramatismo y violencia. Esta corriente apelaba al uso del *claroscuro*, fondos profundamente negros con una paleta de tonalidades principalmente ocre y rojizas. La presencia de elementos de lo cotidiano (cestas, vasijas) y personajes callejeros formaban una atmósfera de un cargado **realismo**, y fue por ello que el público de la época se empezó a sentir atraído por este estilo. La realización de figuras religiosas representadas por cuerpos de la calle se convertía así en un tema pictórico habitual.

El realismo de las pinturas al óleo se enfocó en retratar “a pedido” de acuerdo a las proyecciones socioeconómicas de la época. Como menciona Giselle Freund en *La fotografía como documento social*, los estratos más acomodados de una incipiente sociedad industrial dictaban el gusto y las aspiraciones artísticas de una burguesía ascendente. En consonancia con esto, el veloz desarrollo económico de esta nueva clase social condicionó luego a las corrientes pictóricas cuyas obras fueron adquiridas por su valor cultural. Por ejemplo, la autora menciona que entre las características de la pintura francesa de mediados de siglo XIX, se destacó una concepción estética que apelaba a construir una “imagen agradable”. Así, los pintores de retratos no se correspondían con una postura

ni idealista ni realista; no aceptan la fealdad, no buscan tampoco la expresión de un tipo de belleza ideal. El pintor reconocido de esa época se halla justo a mitad de camino de ambas concepciones: para él, no hay más problemas que dar una visión agradable, mediante ciertos artificios de cualquier persona por fea que sea (Freund, 1983,60).

El dominio de la imagen: entre la fotografía y lo pictórico

Ciertos movimientos pictóricos convivieron con los inicios de la fotografía, que se hizo cargo de la representación documental de la historia por su carácter novedosamente “realista”, comenzando a liberar a la pintura de este rol. A continuación nos detendremos primero en la vanguardia cubista y luego en el movimiento impresionista. En este contexto, hacia fines del siglo XIX y comienzos del XX, la pintura se vio reinventando los temas a retratar así como las maneras de

ver el mundo. El **cubismo**, protagonizado por Pablo Picasso y Georges Braque, tuvo como principio la búsqueda de nuevos planos, análisis exhaustivo de las formas que resultó en una abstracción casi completa. Con un extrañamiento frente a lo cotidiano, los temas no diferían de la pintura tradicional sino que los pintores de esta vanguardia condensaban en un mismo cuadro múltiples puntos de vista y perspectivas diferentes. Esta descomposición de la realidad en figuras geométricas cuestionaba la perspectiva tal como se la conocía, dando cuenta de la complejidad de desnaturalizar la *forma de ver* aquello que rodea al artista. También se trató de un movimiento que dio cuenta del paso de lo artesanal a lo industrial: el collage, diarios, páginas de libros de imprenta en los lienzos dan cuenta de este aspecto.

Por otro lado, los impresionistas basaron su obra en el estudio de la luz y el color, la representación de la naturaleza así no le debía nada a su figuratividad. Los nenúfares de Monet eran manchas de luz, de color. Las ciudades retratadas por Camille Pissarro estaban conformadas por pinceladas sin contorno. La búsqueda de estos pintores, a los cuales se sumaron nombres como Manet y Renoir, radicaba fuera de los talleres (pintaban en la calle, en el campo, en la playa). La ruptura con la pintura clásica fue dramática: quienes respetaban la forma y la representación se espantaban frente a cuadros cuya característica era la mancha sensible.

Este hecho de la historia del arte, pone la mirada hacia la tensión entre el método pictórico y el fotográfico. Este último mecanismo adquirió importancia en la necesidad de la sociedad de representarse a sí misma. La foto en ese sentido despojó a la pintura de la obligación representativa con la figura, por lo cual a partir de esta época los movimientos pictóricos se hicieron cada vez más abstractos. Debemos comprender que no se trató de una contraposición o un desplazamiento sino de una convivencia entre dos métodos de expresión visual con muchos puntos en común y otros divergentes. Una de estas divergencias se basó por ejemplo, en los criterios de evaluación estética de la imagen, en la “pintura dependen de criterios de autenticidad (y falsedad) y artesanía, y en la fotografía esos criterios son más permisivos o simplemente no existen.” (Sontag, 2006,197). Por otro lado, la sensibilidad puesta en juego es distinta en cada caso: “una fotografía jamás puede trascender lo puramente visual, algo que en un sentido es la meta última de la pintura moderna.” (Sontag, 2006,138).

El retrato fue uno de los elementos disputados por la fotografía y la pintura; personajes célebres, burguesías, monarquías, habían utilizado un medio u otro para

manifestar su paso por el mundo. En ambas técnicas, las caras eran las protagonistas de transmitir los gestos del retratado para su posteridad, por lo que el retoque apareció siempre que el retratado buscaba dejar su legado estético:

Nuevas técnicas de modo general, se desarrollan según las necesidades sociales de la época. El burgués, sumamente empeñado en ofrecer un aspecto agradable, suscita el nacimiento de una técnica capaz de eliminar de su imagen todos los detalles molestos que la simple pose no lograba disimular, cómo eran las pecas, una nariz ridícula, las arrugas, etc. Esta técnica es el retoque. (Freund, 1974,63).

La mecanización de la imagen se hizo reconocida con el proceso de daguerrotipia, que consistía en “positivos directos sobre placas de metal, por el proceso positivo y negativo, mediante el cual puede elaborarse una cantidad ilimitada de copias (positivos) a partir de un original (negativo).” (Sontag, 2006,179). Esto sucedía en un marco en el cual las ciencias que se desarrollaban con plenitud, además de la mecánica, eran biológicas y químicas (cuyo objetivo era predecir fenómenos a través de la inducción). Estos estudios utilizaron a la fotografía “en predicciones meteorológicas, astronomía, microbiología, geología, investigaciones policiales, educación y diagnósticos médicos, exploración militar e historia del arte” (Sontag, 2006,219) para la confección de catálogos. En ese sentido, también se hicieron **catálogos de la vida privada**: álbumes familiares, de eventos, de trabajo.

La imagen racional: una industria visual

Durante el siglo XIX, el proceso de industrialización consolidó a la fotografía como **dispositivo de la imagen**. Se convirtió en una forma más de desarrollo técnico que **transformó completamente la expresión visual** occidental. Los cambios técnicos de 1800 en la fotografía tendieron a masificar su uso, que también significó un anonimato público de cada retrato. Gisele Freund menciona algunos a propósito de la fotografía de prensa como por ejemplo:

el invento de la placa seca al gelatino-bromuro que permite el uso de placas preparada de antemano (1871), el perfeccionamiento de los objetivos (los primeros anastigmáticos se construyen en 1884), la película en rollos (1884), el perfeccionamiento de la transmisión de una imagen por telegrafía (1872) y más tarde por belinografía. (Freund, 1983, 95)

Durante la segunda mitad de ese siglo, los profesionales de fotografía ya no necesitaban conocimientos especializados; el procedimiento había salido del dominio exclusivo de lo científico. Desde manuales de fotografía hasta la posibilidad de montar un laboratorio de revelado en una casa particular, varios factores influyeron en el conocimiento cada vez más popular de este oficio. Hacia 1891, comenta Freund, “...existen en Francia **más de mil talleres** y la fotografía ocupa a más de medio millón de personas.” (Freund, 1983, 81). El fotógrafo se convertía en un oficio más impersonal influido por la **reproducción mecánica**.

En 1839 se hizo público el invento de la fotografía por la Cámara de Estado francesa; en 1855 se la incluyó en la Exposición del Palacio de la Industria; en 1864 se fundó una Oficina Internacional para regular “...la fabricación de aparatos, de accesorios, de productos químicos y otros, especialmente fundación de ediciones y revistas dedicadas a la fotografía.” (Freund, 1983,79). El desarrollo industrial del invento, así, **se convertía en una cuestión pública** cuya masificación parecía inminente. Ésta estuvo relacionada también con la **reducción del formato**, impulsada por Disderi, y el reemplazo de “...la placa metálica por el negativo de vidrio, ya inventado desde hacía tiempo, y de ese modo pudo, por la quinta parte del precio habitual, hacer un cliché y entregar una docena de copias.” (Freund,1983, 57). Con un proceso más barato y tamaño más transportable, **la oferta de fotos se multiplicó así como su circulación**.

La fotografía penetró en múltiples capas sociales puesta “al servicio de importantes instituciones de control, sobre todo la familia y la policía, como objetos simbólicos e informativos.” (Sontag, 2006,40). Esto porque tomó **parte de la vida cotidiana** de las personas a partir de la comercialización de Kodak bajo el lema “*Ud. apriete el botón que nosotros hacemos el resto*”. La cámara Kodak a rollo, compacta y manipulable por cualquiera, fue esencial en la posibilidad de llevar la fabricación de imágenes al gran público: “La firma Kodak fue la primera en captar las **posibilidades de un mercado de masas**.” (Freund, 1983,177).

Hacia 1911, además, Oskar Barnack inventó la Leica, “...una cámara fotográfica de tamaño reducido para el que utiliza la película del cinematógrafo de reciente invención, siendo la superficie del negativo fotográfico doble que la de la cinta cinematográfica. Se trata del formato 24x36 mm.” (Freund, 1983,109). La **comercialización de las figuras se masificó**, y en esta libre circulación de

imágenes, las posibilidades de composición eran tantas como los ojos detrás de las cámaras. Se trató del comienzo de una forma fragmentaria de circulación basada en distintas miradas. La visualidad era entonces una representación **múltiple de la realidad**. Hacia el final del libro de Susan Sontag *Sobre la fotografía*, la autora compara las nociones de realidad en Oriente y Occidente:

Los chinos se resisten al desmembramiento fotográfico de la realidad. No se usan primeros planos. Aun en las postales de antigüedades y obras de arte vendidas en los museos no muestran fragmentos: el objeto siempre se fotografía directamente, centrado, uniformemente iluminado, y en su totalidad. (Sontag,2006, 241)

Traemos a nuestro trabajo este abordaje porque nos interesa el carácter múltiple con el que define a la realidad occidental. Sontag retoma a Walter Benjamin al escribir sobre “la lejanía de lo real” (Sontag, 2006,130). Benjamin incluye el concepto de una lejanía en su definición de **aura** “como la manifestación irrepetible de una lejanía (por cercana que pueda estar)” (Benjamin, 1989,24).

A partir de esta convergencia, nos preguntamos si la posesión de las imágenes puede relacionarse con una adquisición de algo más que de la realidad: el tener al cuerpo manifestado en esa lejanía, expresado en la materia visual de la imagen, ¿es también poseer una presencia corporal? En esa posibilidad abierta **a partir del formato tarjeta de visita**: ¿tenemos el paisaje de la postal que nos envían? ¿tenemos el abrazo de nuestra madre en la fotografía que guardamos de ella?

La característica de la imagen fotográfica fue, desde sus comienzos, la capacidad de dar cuenta de una realidad al servir de testigo de que algo *ha estado allí*. Y fue en esa calidad de manifestación de cierta presencia lejana que adquirió la competencia de apresar otros tiempos, asimilando lo fotográfico a un uso **ritual de la imagen**. Esta chance de tener en la mano a alguien o algo que ha perecido, que mira o interpela en una foto, puso (y pone aún hoy) en juego la cuestión de una presencia simultánea y distante al mismo tiempo. Si hay una presencia que es irrepetible, vinculada exclusivamente con el origen de la toma de la imagen, ¿qué sucede cuando una obra es susceptible de ser reproducida infinitamente? ¿Hay un cuerpo (en tanto presencia o marca de sí) perdido en esa repetición no-original en tanto no-haber-estado-allí?

La oportunidad de cada persona de fotografiar su entorno y fotografiarse a sí misma también influyó en la importancia de la visión como sentido primario: la visión por la visión misma, **el disfrute visual ante la propia figura o las partes de ella**. Los primeros planos, los planos detalle, los retazos de aspectos de la realidad hicieron “obvios” los puntos de vista múltiples. A partir de la posibilidad de fragmentar los objetos o personas que se fotografiaban, la misma realidad que se pretendía representar se fraccionó. Conviene explicitar que lo que problematizamos hasta aquí resulta en una transformación del mundo,

en una serie de partículas inconexas e independientes; y la historia, pasada y presente, en un conjunto de anécdotas y *faits divers*. La cámara atomiza, controla y opaca la realidad. Es una visión del mundo que niega la interrelación, la continuidad, pero confiere a cada momento el carácter de un misterio. Toda fotografía tiene múltiples significados (...). (Sontag, 2006, 41)

La imagen anónima: la no visualidad de los cuerpos

La memoria colectiva ha puesto en un lugar especial a la imagen de las atrocidades perpetradas por los seres humanos y de ello nos ocuparemos a continuación. Las imágenes fotográficas comenzaron a ofrecer **oportunidades únicas de control** cuando su duplicación del mundo “fragmenta las continuidades y acumula las piezas en un legajo interminable” (Sontag, 2006, 220). Este legajo problematiza a la racionalización occidental cuando las imágenes del Holocausto revelaron, como explica Cornelia Brink, que “...lo que veían estaba moralmente mal, pero también estaban llamados a identificarse con una nación moral y militarmente derrotada.” (Brink, 2000, 147). La representación del genocidio en la repetición de su imagen la convirtió en algo común: los campos de exterminio fueron **fábricas de muerte** cuyas representaciones se convirtieron en “íconos seculares”⁹.

De acuerdo con esa afirmación, identificamos que en las fotografías de los campos existieron **figuras ritualizadas por repetición**: los uniformes, las cabezas rapadas, los gestos de muerte-en-vida, los tipos de construcción de los campos. Un **aire de muerte** se repetía en las fotos de los campos cuando fueron abiertos después de la sistematización y burocratización del exterminio humano, derivados de la industrialización y raciocinio identificado también en sus imágenes. Por esto,

⁹ según el título del artículo de Cornelia Brink.

es fácil reconocer cuando vemos una foto de un campo de concentración; hay muchos puntos en común en los formatos de las masacres porque fueron calculadas, tal como explica Brink: “el asesinato en masa de judíos europeos organizado por el estado, llevado a cabo con eficiencia burocrática en las bases de la división social del trabajo.” (Brink, 2000, 136).

La eficiencia burocrática como estandarización de los procesos genocidas se sumó a una cuestión clave según Sontag en estas fotografías, es la **identidad** de quienes aparecieron representados en las imágenes de guerra: “para los militantes la identidad lo es todo” (Sontag, 2004,16). Esto tuvo más importancia por lo que significaba en un conflicto político que por la historia individual de cada retratado. Así, sobre esa identidad se constituyó **el anonimato individual de las víctimas** representadas. Para la memoria colectiva, no importaban los nombres mientras fueran parte del colectivo judío europeo (aunque hayan sido masacrados, gitanos, gays, negros, oponentes políticos). Cuando nos acordamos más de una imagen que de un relato, nos relacionamos con “...íconos (...) que no proveen pistas sobre ningún tiempo o lugar específico y hacen “anónimos” a seres humanos, desproveyéndolos de sus individualidades tanto como sea posible...” (Brink, 2000,138).

Es un fragmento de historia que nos llena de culpa como espectadores y se vuelve insoportable ante la vista. Esto tiene que ver con la naturaleza del mecanismo fotográfico: las pilas de cadáveres son reales porque **estuvieron, alguna vez, enfrente de la cámara**. En este marco se inauguró la agencia Magnum¹⁰, con la labor moral de representar las atrocidades **sin manifestarse** como partidarios de un país u otro.

Aquella culpa, generada al ver una fotografía de cuerpos mutilados, radica en que existió un fotógrafo que *estuvo viendo* una masacre. Por otro lado, una pintura tal y como fue estudiada al comienzo de este capítulo, está *hecha* desde la mente artística humana y no desde su intención de feroz destrucción. En este sentido, la síntesis visual dentro del imaginario del pintor difiere de la reproducción de un hecho

¹⁰ Magnum es una agencia de fotografía fundada por Robert Capa, Henri Cartier-Bresson, George Rodger y David Seymour al terminar la Segunda Guerra Mundial. Estos fotógrafos, pioneros de la representación contemporánea documental, inauguraron formalmente el fotoperiodismo al institucionalizarlo en una agencia cuyo fin era defender la forma de ver los hechos de los fotógrafos. <https://www.magnumphotos.com/about-magnum/history/>

que, efectivamente, tuvo lugar material en el mundo. Y a causa de una voluntad políticamente determinada. Dar cuenta de la fabricación en serie de la muerte es **hacer visual la atrocidad humana**, retratarla para ilustrar o hacer inteligible el alcance que tiene la tecnología como medio de sistematización del asesinato.

Figuras del capítulo



Figura 9. Los albores del Renacimiento se manifiestan como una miscelánea en 'La Templanza' (1560). A través del grabado de Pieter Brueghel, Crosby (*La medida de la realidad*) emprende un recorrido sobre los pilares del comienzo en una nueva época.



Figura 10. "La Ciudad Ideal" (1480-1490). Obra conservada en la Galleria Nazionale delle Marche (Urbino), es una de las pinturas más representativas del Renacimiento italiano. La arquitectura de las ciudades fue desarrollada a través de la perspectiva en el arte pictórico renacentista.



Figura 11. Greco: 'La Trinidad' (1580). Obra pictórica que refleja el período manierista de su autor. En el centro de la escena se observa el cuerpo de un Cristo en línea serpenteante y con una proporción corporal que domina la composición.



Figura 12. Caravaggio: "El Amor Victorioso" (1601-1602). Algunas afirmaciones alrededor de esta pintura la describen como la manifestación de cierta ambigüedad por parte del artista; el trato hacia los cuerpos, fuesen religiosos o profanos. El realismo en el desnudo del joven que encarna la figura de un ángel, entremezcla lo divino con modelos corporales que el pintor tomaba de las calles.



Figura 13. Leon Cogniet: 'Escena de la matanza de los inocentes' (1824). Giselle Freund apunta hacia la pintura histórica como perteneciente a la corriente realista 'tanto si la pincelada es gruesa o ligera, la intención dominante del pintor consiste en ser verídica' (Freund, 1983, 60). Este principio también imperó sobre los pintores de retratos.



Figura 14. Disderi: imágenes de la rebelión de la comuna de París (1871). Disderi, fue uno de los pioneros en fotografía, sus inicios datan de 1854 cuando comenzó haciendo daguerrotipos. Aunque incursionó en fotografías de tipo históricas, es reconocido por sus “cartas de visita”, donde un personaje era retratado en diversas poses.

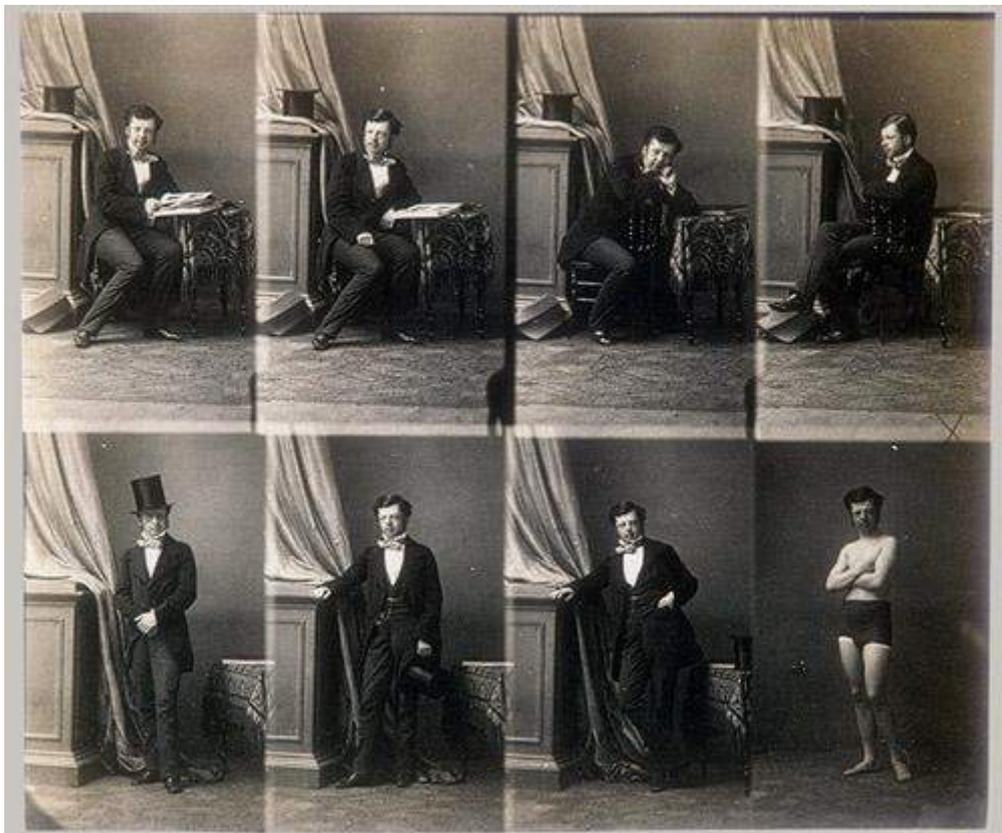


Figura 15. La tarjeta de visita. Disderi



Figura 16. Erich Hartmann: 'In The Camps'. Luego de escapar de Alemania con su familia en 1938, Hartmann sirvió al ejército norteamericano para la liberación. Luego de la II Guerra, recorrió distintos campamentos con su cámara "Sabía que estar en los campamentos o fotografiar en ellos no resucitaría a nadie ni aliviaría el sufrimiento de ningún sobreviviente. Simplemente me sentí obligado a estar en tantos campamentos como pudiera alcanzar, para cumplir con un deber que no pude definir y rendir un homenaje tardío con las herramientas de mi profesión "

-Segunda parte-

Cápsula 3: Procesos de subjetivación

Hacia una definición de lo subjetivo

Comprender lo subjetivo en el contexto contemporáneo implica ponerlo en tensión con la dimensión tecnológica, fisiológica y cultural con las que convive y se reproduce de forma continua. El desarrollo tecnocientífico de los siglos XIX y XX desembocó -entre otras cosas- en una *modelización* del cuerpo, en tanto arquitectura y sistema de control en el que la vida se confina al ámbito de lo predecible, lo cuantificable y regulado. La incorporación de prótesis, trasplantes o dispositivos electrónicos para acondicionar cuerpos son una parte de esta nueva capacidad de diseño corporal. Por otra parte el desarrollo tecnocientífico, también produce una aceleración en la emergencia de las tecnologías de la información y comunicación que alteran la relación entre sujeto, tiempo y espacio. Por ello es que en el capítulo sobre “Fragmentación del cuerpo e imagen”, se problematiza la cuestión de las fronteras entre cada uno de estos elementos en orden de producir múltiples presencias en el espacio virtual.

En este capítulo intentaremos abordar la construcción del sujeto en su vinculación con la técnica a partir de algunos interrogantes ¿Cómo opera la relación entre artificialidad y sujeto contemporáneo? ¿Qué ocurre cuando las fronteras entre corporalidad y artificialidad son transgredidas? ¿Podemos pensar en un sujeto inmerso en una lógica del *software*? Y por último ¿Cuál es el rol de la imagen en la digitalización del sujeto?

Del binarismo a la ambivalencia

Superar los binarismos de forma teórica no es sinónimo de decir que ya no existen, o que el sujeto no se construye en relación a estos. Se trata, por otro lado, de comprender la subjetividad desde un lugar no impuesto por la identificación intuitiva con un “*todo orgánico*”, sino con un juego constante de **relaciones técnicas** entre fragmentos corporales y la representación de estos. Representación que en la contemporaneidad, como estudiamos en esta tesina, está mediada por la imagen digital. En *El manifiesto cyborg*, Donna Haraway menciona un elemento que el

concepto de hibridación supera: se trata de que los límites entre lo físico y lo no físico carecen de precisión¹¹ y que ciertos dualismos han estado al servicio de la dominación sobre las mujeres:

...yo/otro, Mente/cuerpo, cultura/naturaleza, hombre/mujer, civilizado/primitivo, realidad/apariencia, Todo/parte, agente/recurso, constructor/construido, activo/pasivo, bien/mal, verdad/ilusión, total/parcial. Dios/hombre. El yo es aquel que no puede ser dominado, que sabe que mediante el servicio del otro, es el otro quien controla el futuro, cosa que sabe a través de la experiencia de la dominación, que proporciona la autonomía del yo. (Haraway, 1995,34)

Desde esta perspectiva, es cada vez más difícil identificar un límite entre aquello que es artificial y lo natural. Las líneas divisorias entre conceptos contrapuestos también se vuelven más borrosas cuando pensamos a la materia biológica humana como atravesada y fragmentada por la técnica. Cuando Roberto Espósito, en *Immunitas*, retoma a Haraway explica que ella "...toma el cuerpo por el flanco de su descomposición-multiplicación determinada merced al vertiginoso incremento de las nuevas tecnologías biónicas, electrónicas e informáticas." (Espósito, 2005,206) y pone de relieve que el nexo entre política y vida es redefinido radicalmente por la proliferación tecnológica. Si como seres vivientes estamos inscriptos en una lógica técnica que nos descompone-multiplica, además de identificarnos con nuestra piel, órganos y gestos; comenzamos a hacerlo con aquellos aparatos técnicos que dispersan nuestra presencia.

En esa diáspora de fracciones, son subjetividades nuevas las que se configuran; la **unidad original** estaría puesta en duda, por lo cual la idea de identificarse con un "*humano natural*" entra en crisis. El hacer sujeto a las presencias visuales en redes sociales, por ejemplo, rompe con la idea de un "otro" porque nosotros también *somos el otro*. Escribe Haraway: "No está claro quién hace y quién es hecho en la relación entre humano y máquina (...) Los organismos biológicos se han convertido en sistemas bióticos, en máquinas de comunicación como las otras" (Haraway, 1995,34).

Esta indeterminación está vinculada a una organización subjetiva sin estructura binaria cuerpo/máquina, por lo que la pregunta sobre qué/quién

¹¹ Haraway, 1995, 34

determina a qué/quién se vuelve irrelevante. Y esto porque la distinción entre humano/máquina está puesta en entredicho. Sin embargo, tal como dijimos antes, no podemos considerar que estos binarismos no inciden todavía en las maneras de hacernos presentes porque coincidimos con Judith Butler en *Mecanismos psíquicos del poder* cuando aclara que,

afirmar que el sujeto supera la dicotomía 'o/o' no es afirmar que viva en una zona libre de su propia creación. Superar no es lo mismo que burlar, y el sujeto supera precisamente aquello a lo que está atado. En este sentido le es imposible disipar la ambivalencia que lo constituye. (Butler, 2001, 28)

La propuesta teórica de Butler implica que por una parte la concepción del sujeto, siempre debe algo de sí a las nociones que lo constituyen, por ello es *que siempre el sujeto se encuentra ya sujetado*. **Por otra parte, Butler apela a una concepción de sujeto que se constituye, se genera una y otra vez** y por ello es que también se acerca a la noción de *subjetivación* que propone Franco Berardi.

Nos expresamos en términos de *subjetivación* y no de *subjetividad*, ya que esta última, remite a una categoría conceptual rígida y determinada, de la que intentamos despegarnos. Lo subjetivo es entendido como práctica, proceso de producción que recrea a la vez que reafirma un modo de aprehender lo real.

En este sentido, Berardi afirma que,

la noción de sujeto es sustituida por la de subjetivación, para indicar que el sujeto no es algo dado, socialmente determinado e ideológicamente consistente. En su lugar, debemos ver procesos de atracción y de imaginación que modelan los cuerpos sociales, haciendo que actúen como sujetos dinámicos, mutables, proliferantes. (Berardi, 2016,57).

Tránsito y subjetivación digital

La idea de un cuerpo que no se clausura en su piel pone de relieve la ambivalencia constitutiva entre el cuerpo y la tecnología, entre el cuerpo y la máquina. De acuerdo con Espósito, en esta relación ambivalente se pone al artificio tecnológico a la orden de mantener la vida: los implantes como equipamiento protésico están adosados al organismo para **mantenerlo vivo**. Esto coincide con las concepciones de cuerpos contemporáneos que no se bastan a sí mismos en una

completitud natural, sino que se constituyen en un intercambio con algo que no es cuerpo.¹² En este contexto es imposible referirse a uno mismo y se pregunta Esposito: “¿Qué edad tiene aquel cuyo corazón es veinte años más joven que el resto del cuerpo?” (Esposito, 2005,215). Nosotras queremos agregar un interrogante **¿qué sucede con el cuerpo digitalizado?**

Como afirma Sadin, en la década del 80 tienen lugar una serie de inventos técnicos que podrían englobarse dentro de la “digitalización del mundo”. Se trata, según este autor de

la emergencia de una humanidad interconectada, hipermóvil, (...) que, de ahora en adelante, está hibridada con sistemas que orientan y deciden comportamientos colectivos e individuales, bajo modalidades todavía discretas pero ya pregnantas, y que están destinadas a extenderse hacia numerosos campos de la sociedad. (Sadin, 2017, 29)

Esta hibridación con sistemas cognitivos superiores, es la que nos interesa poner en discusión, pues en esta simbiosis entre la corporalidad y lo artificial emerge una noción de *sujeto* que adopta las características propias de estas infraestructuras digitales “indefinidamente ajustadas a la singularidad de cada fragmento espacio-temporal.” (Sadin, 2017,67) Encontrarse signado por la artificialidad implica como hemos visto¹³ no sólo una alteración en el sentido del tiempo y el espacio, sino y por sobre todo que hay algo de *lo humano* que opera bajo la lógica virtual y lo seduce, lo coopta hasta comprimirlo.

Los límites cognitivos, en un contexto que mezcla cuerpos y códigos digitales, no se restringen a las facultades biológicas del pensamiento sino que se aumentan por una realidad *antrobológica*¹⁴ *nueva*¹⁵. Mientras que la dimensión tecnológica está signada por el paradigma de la racionalización cognitiva - que es en nuestro tiempo el desarrollo de software, de inteligencia artificial y de algoritmos creados para reducir el margen de lo imprevisible; la dimensión corporal llevaría la marca de *lo*

¹² Esposito se refiere al respecto como “la real presencia en el cuerpo de algo que no es cuerpo” (Esposito, 2005,209).

¹³ En el capítulo “Velocidad y Placer” abordamos las problemáticas referidas al tiempo virtual.

¹⁴ (Sadin, 2017,151).

¹⁵ “Se instaura más ampliamente una nueva antropología gracias al surgimiento de una inteligencia de la técnica consagrada a extender nuestras facultades de entendimiento, así como también a generar modalidades históricamente inéditas de aprehensión del mundo, que nosotros seres de carne y hueso, seríamos incapaces de alcanzar con la mera ayuda de nuestro espíritu.” (Sadin, 2017,31)

artificial. En este sentido, la presencia real está dispersa digitalmente a través de estas técnicas, que influyen en la experiencia contemporánea. Por eso decimos que dicha experiencia no se constituye únicamente por el contacto entre cuerpo y cuerpo (el caso del sexo virtual pone esto en evidencia), sino que **se construye sintéticamente** atravesada por flujos electrónicos que a la vez se nos presentan como opacos.¹⁶

El paradigma tecnológico contemporáneo apela a un control continuo¹⁷ y *soft* en el que el margen de maniobra -reducido- simula libertad de acción. Si el uso de la palabra libertad es pertinente, ocurre otra vez como *proceso* gradual y de autonomización de los cuerpos, en el que sus capacidades cognitivas se ven exponenciadas a partir de la *hibridación* con un complejo entramado de inteligencia artificial y algoritmos. **La corporalidad estaría así inmersa en los principios de la optimización tecnológica: lo subjetivo es un asset que debe ser actualizado una y otra vez como en refresh de página o una aplicación y sus versiones beta.** La problematización de lo dinámico y lo mutable -a la que remite Berardi- es necesaria cuando en la cotidianidad el *yo* se estabiliza como otra pieza de la infoesfera y opera bajo sus propias condiciones.

Los aparatos técnicos que están impregnados en nuestros cuerpos biológicos, *operan* de forma tal que se adosan a las funcionalidades sociales y orgánicas que en conjunto, nos constituyen. Es en este sentido en el cual decimos que los equipos tecnológicos son continuaciones nuestras. A esta extensión de los órganos en los dispositivos, ya hacía referencia McLuhan en *Understanding Media* (1964), sin embargo, bajo el paradigma de la racionalización cognitiva¹⁸ y la

¹⁶ En el capítulo sobre el placer nos detenemos más sobre la cuestión de la opacidad. El problema de los algoritmos es clave para constituirnos como sujetos, sobre todo en la medida en la cual es a través de ellos que la digitalización de los cuerpos transita en un orden determinado.

¹⁷ En Post-Scriptum sobre las sociedades de control, Deleuze afirma que “los diferentes *controlatorios* son variantes inseparables que constituyen un sistema de geometría variable cuyo lenguaje es el numérico. (...) Los controles constituyen una modulación, como una suerte de moldeado autodeformante que cambia constantemente” (Deleuze, 1995:6). En este sentido refiere que “en las sociedades de control nunca se termina nada: la empresa, la formación o el servicio son los estados metaestables y coexistentes de una misma modulación, una especie de deformador universal” (Deleuze, 1995,6).

¹⁸ La racionalización cognitiva se observa con mayor claridad en la ciencia y la tecnología (...) nos ayuda a comprender y dominar la naturaleza mediante el pensamiento abstracto y formal. La racionalización afecta no sólo a la estructura de las organizaciones sino también a la estructura de la personalidad, orientada al cálculo, el control y la previsibilidad (Weber, 1958). Illouz, Eva (2009). “El consumo de la utopía romántica”, en *El amor y las contradicciones culturales del capitalismo*, Katz. Buenos Aires.

optimización tecnológica, la extensión en los dispositivos adquiere características específicas.

Podríamos describir este escenario como aquel en el que aparece de forma preeminente una especie de “lógica de la *asistencialidad*”. Así, el desarrollo de *software* y aplicaciones móviles por ejemplo, ofrece a cada momento un caudal de información procesada de forma veloz, dotada de respuestas cada vez más sofisticadas. Este conjunto de agentes inteligentes tiene “características, que son todo punto distintas y específicas, y que están marcadas por la incorporeidad, la velocidad extrema y la potencia cognitiva” (Sadin, 20017, 111) y es a través de la consolidación de un vínculo indisociable con las mismas, que se evidencia un creciente grado de autonomía del sujeto. Es decir que, mientras emerge una *subjetividad altamente informada*¹⁹, ésta necesariamente debe apoyarse sobre un tipo de inteligencia técnica²⁰. Esto ocurriría con la finalidad de poder ampliar su capacidad intelectual y por ende reflejarse en la posibilidad de un presente enriquecido²¹. Este conjunto de inteligencias artificiales alberga una semejanza en su estructura con la “*lógica humana*”: a la vez el sujeto es capaz de investirse de las características propias del algoritmo y experimentar así “una inquietante analogía metafórica” (Sadin, 2008,111).

La condición del cuerpo que aborda Esposito define que “... se hace según las situaciones y los cruces que determinan su desarrollo.” (Esposito, 2005, 241). Lo que este autor problematizó como una subjetividad con órganos ajenos que alteran la identidad biológica, ahora se suma a órganos digitales que **amplían la capacidad subjetiva** de transitar por el mundo. Es decir, que ni somos máquinas, ni somos humanos puramente biológicos, pero tampoco somos una cruce entre ambos porque como dijimos cada vez es más complejo hablar en términos binarios.

En este sentido, el planteo de Haraway al escribir sobre la miniaturización expone claramente esta complejidad:

Nuestras mejores máquinas están hechas de rayos de sol, son ligeras y limpias, porque no son más que señales, ondas electromagnéticas, una sección de un espectro, son eminentemente portátiles, móviles (...) La gente, a la vez material y opaca, dista mucho de ser tan fluida. (Haraway, 1995, 6).

¹⁹ Sadin, (2017,61)

²⁰ Sadin, (2017, 31)

²¹ Ibidem.

El pensar a las máquinas como señales connota que pueden estar en todos lados: la chance de la omnipresencia está implícita y se hace carne en nuestros cuerpos digitales. La construcción del yo en múltiples presencias deviene en la **mutación constante y expansiva** a lo largo y ancho de la indeterminación del espacio digital.

La imagen como material de transporte

En *El amante del juguete*, Marshall McLuhan reelabora el sentido del relato mitológico de Narciso y propone que su moraleja, no remite a un ser enamorado de su propio reflejo sino que se trata en cambio, de una adaptación del sujeto a su nueva extensión, convirtiéndose así en un sistema cerrado.²² La importancia del mito reside en demostrar que “el hombre enseguida se siente fascinado por cualquier extensión suya en cualquier material diferente de él.” (McLuhan, 1964, 61). El sentido de la seducción yace justamente en esta capacidad de elevar las facultades cognitivas y creativas²³ de *lo humano*. La emergencia de este sistema informacional superior se vive como un patrimonio compartido al que se accede con facilidad debido a su arquitectura, simpleza e intuitividad. Es en esta posibilidad de desplazarse sobre su superficie -poder hacer uso de las tecnologías sin la “obligación” de comprender cómo funcionan- que se efectiviza esta seducción (sistemas de inteligencia se encuentran a disposición constante en la palma de nuestras manos).

¿Cómo podríamos pensar el correlato entre la conclusión de McLuhan y la digitalidad en la que el sujeto contemporáneo se “extiende”? ¿Cómo podríamos pensar en esos términos la representación en lo digital? **Diremos que la fascinación que plantea el autor se hace posible en el contexto digital debido a la posibilidad de *visibilizar* dichas extensiones.** Cada uno de esos fragmentos

²² El mito griego de Narciso, atañe directamente a un hecho de la experiencia humana, como lo indica la palabra Narciso. Esta proviene de la palabra griega *narcosis* o entumecimiento. El joven Narciso confundió su reflejo en el agua con otra persona. Esta extensión suya insensibilizó sus percepciones hasta que se convirtió en el servomecanismo de su propia imagen extendida o repetida. La ninfa Eco intentó cautivar su amor con fragmentos de sus propias palabras pero fue en vano. Estaba entumecido. Se había adaptado a su extensión de sí mismo y se había convertido en un sistema cerrado.

²³ En el capítulo “Diseño y Estética” se problematizan algunos aspectos de la institucionalización del arte y la estética como práctica cotidiana.

ahora depositados en aparatos técnicos virtuales puede en cierta medida ser rastreado. Si en el caso de Narciso el agua es el dispositivo a partir del cual encuentra su propio reflejo; en el contexto digital el dispositivo se traduce en la pantalla del smartphone. Así, el efecto de esta representación virtual es el de una nueva organización “corporal” en los dispositivos, con un modo propio de circulación y reordenamiento de lo “orgánico”. **Desplazarse en la virtualidad se articula a partir de dinámicas de movimiento en las que la imagen cobra centralidad como material de transporte.**

La creación de una colección propia de avatares distintos es como el *plug-in*, la extensión necesaria para conectar al dispositivo y sus interfaces. El resultado se traduce en una **configuración múltiple** según la plataforma en la que la presencia se cristaliza. Tecnologías de vigilancia, entretenimiento online, redes sociales: son diferentes formas de presentarse como sujetos ante un otro que también es virtual. Un perfil de Instagram dista mucho de uno de LinkedIn, que se diferencia todavía más de uno de Tinder. Decir que la finalidad de la plataforma circunscribe el modo en que la presencia virtual se dispone no es nada nuevo; lo que nos interesa recalcar sin embargo, es la posibilidad de coexistencia de todas esas presencias de forma congruente y la creciente capacidad -o exigencia- de adoptar roles activos de forma paralela para atender a cada uno de ellos.

Así, en estos nuevos escenarios de representación virtuales, el yo-sujeto sería diferente porque como dijimos, cada plataforma construye un horizonte de lo *posible mostrable* distinto. “Ninguno de estos espacios de proyección presuponen un mismo horizonte unificado. Más bien convocan un sujeto espectador múltiple que debe crearse y recrearse mediante las siempre renovadas articulaciones de la multitud” (Hito Steyerl, 2014,30). En este nuevo régimen de realidad e interacción, las representación virtual múltiple se presenta a la vez como requisito de ingreso y como una posible “nueva libertad representacional.”(Steyerl, 31).

Figuras del capítulo

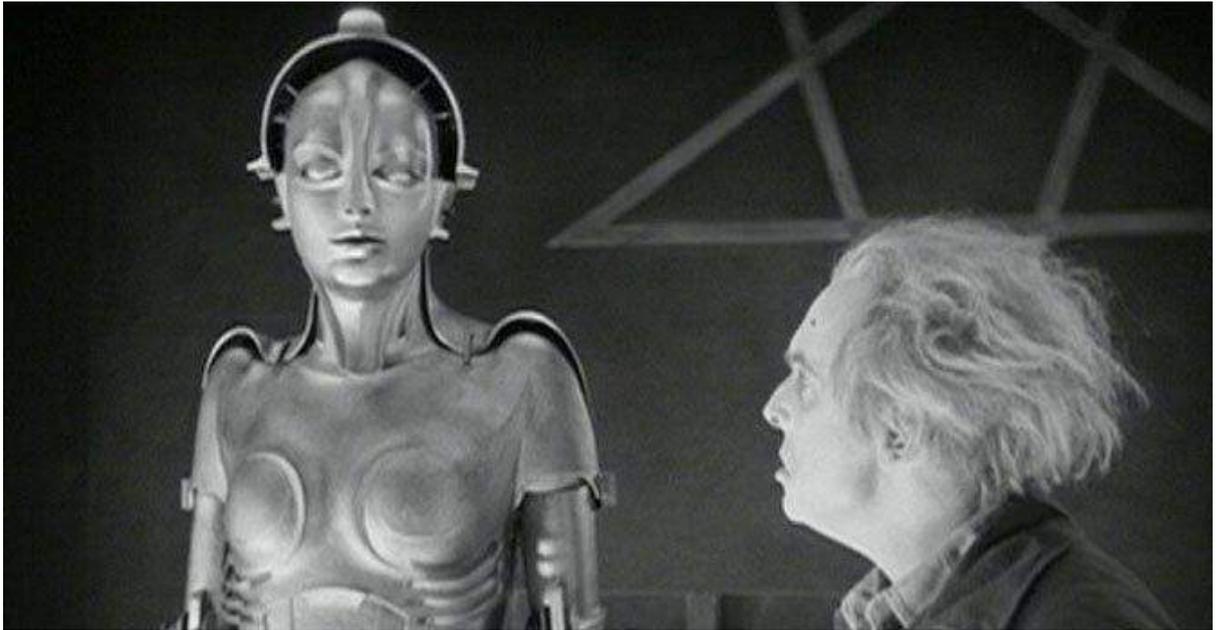


Figura 17. Metrópoli, 1927, de Fritz Lang. Esta figura y la siguiente son piezas audiovisuales que asemejan la figura humana a una forma cuantificable-robótica. Ambas, en distintas épocas y diferentes públicos, son ejemplos que han circulado en la industria cultural occidental.



Figura 18. Ídem anterior. RoboCop, 1987, Paul Verhoeven.



Figura 19. En la técnica contemporánea, los celulares son un ejemplo de aparatos adosados al cuerpo. Por fuera de ejemplos más literales como el bypass o los implantes, traemos esta aplicación de control del sueño cuya finalidad es mejorar la calidad de vida de sus usuarios. Así, funciones biológicas se apoyan y extienden hacia las interfaces digitales. Las capturas que vemos aquí son recuperadas de PlayStore de Google.



Figura 20. Las aplicaciones que aparecen en la sección de LifeStyle o de Salud, por ejemplo, basan su efectividad en la entrega de resultados personalizados a cada uno de sus usuarios. Body Fast es una aplicación que, con un diseño simple y amigable, recupera los datos corporales y muestra avances rápidos de distintos aspectos biológicos para perder peso. Imagen recuperada de PlayStore de Google



Figura 21. Distintas aplicaciones y programas mejoran el tránsito analógico al ofrecer distintas rutas y vías de circulación. El cálculo automático del tiempo que demorarán las piernas en caminar de un lugar a otro amplía la capacidad motora al optimizar también las distancias. Waze, en este ejemplo, promete acortar el tiempo que le lleva a los ojos encontrar un lugar para estacionar. Recuperada de PlayStore de Google.



Figura 22. Google Maps

Cápsula 4: Fragmentos de cuerpos e imágenes

La cuestión de la técnica digital

Entre muchos de los fenómenos concurrentes a la digitalización, a lo largo de este capítulo nos interesa referirnos a uno de ellos. Hablaremos de **fragmentación corporal** para definirla en primera instancia como “un efecto de la virtualidad”. Entendida como proceso, la fragmentación emerge en el vértice entre las dinámicas propias de uso de dispositivos tecnológicos y los sujetos.

En este sentido, lo fragmentario se cristaliza en el espacio virtual como el modo de circulación que poseen las corporalidades contemporáneas. La hipótesis de este capítulo se centra en comprender a la fragmentación como una dinámica a través de la cual es posible habitar distintos espacios virtuales, a *condición de recrearse una y otra vez en forma de imágenes.*

Sin embargo, esta modalidad de circulación fraccionada no se presenta ante nosotras como disuelta de cualquier tipo de anclaje; al contrario creemos que es posible localizar algunos antecedentes históricos y conceptuales que le preceden. Algunos de ellos remiten a las cosmovisiones que revisamos sobre corporalidad en el capítulo 1 “Cuerpo en Occidente”, mientras que otros decantan en los avances técnicos que propiciaron el surgimiento de la fotografía (como vimos en el capítulo 2 de imagen). Es en la conjunción de ambos trayectos donde se sedimenta el camino hacia una imaginación contemporánea, que concibe en su representaciones a la corporalidad como una unidad que puede ser fraccionada.

Así, fue la ciencia occidental y sus avances en el campo de la medicina los que acceden en la actualidad a la posibilidad de implantar microchips en tejidos orgánicos. Para que ello ocurriera fue necesario comprender al organismo como un conjunto articulado que podía dividirse por partes, *“la disección anatómica representó una de las primeras formas de aprehender lo corporal en tanto entidad factible de ser fragmentada”* (Capítulo 1, p. 5). Como consecuencia de esta comprensión de lo corporal en tanto “dispersión de la unidad”, cobran un nuevo sentido los espacios entre órganos y tejidos para la técnica contemporánea. La tecnología aflora en la imaginación contemporánea como aquello que *completa* al ser humano. Lo protésico pone en tela de juicio aquella idea de perfección del cuerpo en sí mismo (propia de la Modernidad). Las extensiones del organismo lo

completan a la vez que lo hacen más eficiente, incluso más adaptable ante los cambios del ambiente. Este progresivo grado de adaptabilidad se torna en un evolucionismo digitalizado²⁴ que se inscribe en las fracciones de los cuerpos. En “El arte del motor” Paul Virilio plantea que la *colonización corporal* es una característica de la época contemporánea:

“Después de haber contribuido desde hace ya tiempo a la colonización de la extensión geográfica del cuerpo territorial y del espesor geológico de nuestro planeta, el desarrollo reciente de las ciencias y las tecnociencias conduce hoy en sí a la progresiva colonización de los órganos y las vísceras del cuerpo animal del hombre, en la que la invasión de la microfísica remata la de la geofísica.” (Virilio, 2003, 109-110)

El planteo de Virilio propone entonces que este gesto de *colonización* se produce en dos direcciones y es en esa incursión dentro de la dimensión biológica de los cuerpos donde los intersticios adquieren un nuevo sentido; en tanto estos también pueden ser colonizados. Hacia el exterior, el gesto de conquista se visibiliza para el autor como el incipiente avance de las telecomunicaciones en el siglo XX. La apropiación del espacio circundante (anteriormente vacío) a través de ondas electromagnéticas representa para Virilio la irrevocable transformación del tiempo, haciendo de este una centralidad de presente continuo.

Fue en los albores de esa nueva imaginación técnica y virtual, donde la corporalidad comenzó a mediatizar-se, a extenderse en sus aparatos tecnológicos. En tanto, es con la reproductibilidad técnica de la imagen que presenciamos “ *el comienzo de una forma fragmentaria de circulación basada en distintas miradas. La visualidad era entonces **representación múltiple de la realidad***” (Capítulo 2, p. 9).

Multiplicación, repetición y reproducción

Detenerse en la relación existente entre multiplicación, repetición y reproducción es dar cuenta de cuáles son los mecanismos a través de los que opera la fragmentación de la imagen sobre la corporalidad y es de lo que nos ocuparemos

²⁴ En el capítulo “Subjetividad cibernética”, nos referimos problemáticas vinculadas a la relación entre sujeto y lógicas de funcionamiento de *software*.

en este apartado *¿Por qué hablamos de multiplicidad de presencias en lugar de una existencia dual entre un dentro y un afuera del sujeto digitalizado?*

Tal como adelantamos en los capítulos anteriores, la posibilidad de fotografiar recortes de cuerpos, asimilándolos con objetos o paisajes, devino también en una **percepción múltiple** de la realidad. Aunque no ha sido un problema exclusivo de la fotografía, la aparición del píxel modificó la manera según la cual ciertas técnicas se adhirieron a las corporalidades; se trata entonces de retazos de fotografías o videos digitalizados en una pantalla a partir de *puntos de color*. La multiplicación de estos conforma a las imágenes que vemos figurando a los cuerpos que son, además de masas orgánicas, píxeles. De esta forma, hay una imagen que *se convierte en un todo por la relación entre sus partes*, que no se basta en la mera suma de sus contenidos sino que es al mismo tiempo, una interacción eficiente²⁵. La relación de las partes internas corporales deja un rastro en el funcionamiento de la imagen digital. Ésta, asimismo, se integra en los sentidos representándolos en los medios de comunicación actuales.

Dichas mediatizaciones entran en juego afines a un cuerpo fraccionado, facilitadoras de la transformación de un físico privado e íntimo hacia una corporalidad con **facetas públicas y privadas**. Sus frentes de protección son endebles, de esta manera, al juicio del espectador de lo público que, a través de una pantalla o gracias a la conectividad, puede acceder a lo que antes era intimidad. La fotografía, que se constituyó históricamente como un dispositivo técnico representador de las figuras tal como iban a convertirse en públicas, ahora se inscribe en un cuerpo fragmentado. Un medio público como **la foto delinea los límites** de una biología humana que antes era íntegramente privada. O, mejor dicho, se inscribe en esos límites y los remarca.

Por un lado, tenemos **fracciones** corporales y, por el otro, píxeles de técnica: ambos se conjugan para re-configurar la sustancia material humana en una constitución contemporánea. Esto se combina con lo que Hito Steyerl explica al pensar la circulación de la imagen digital en relación a la imagen “*pobre*”, que ya no está vinculada tan íntimamente a la cosa “*real*” u “*original*”, “En vez de eso, trata de sus propias condiciones reales de existencia: la circulación en enjambre, la

²⁵ Esto nos recuerda a lo que habíamos estudiado en el capítulo acerca del cuerpo cuando, durante los estudios anatómicos, los cadáveres presentaban respuestas de compasión entre sus órganos.

dispersión digital, las temporalidades fracturadas y flexibles. Trata del desafío y de la apropiación tanto como del conformismo y de la explotación.” (Steyerl, 2014, 48)

Este cambio está relacionado con una mutación de aquello considerado real porque, tal como estudiamos en este trabajo, el entendimiento del universo “auténtico” está ligado al sentido de la vista *-algo es innegable cuando puedo verlo-*. La ramificación de lo visual resulta en una ramificación de eso que consideramos real porque *la experiencia óptica ordena y representa el mundo*. La imagen fotográfica de masas, que circula de forma atomizada por el universo social, penetra en la memoria colectiva como *“una declaración: que esto es importante y que esta es la historia de lo ocurrido, con las imágenes que encierran la historia en nuestra mente.”* (Sontag, 2014, 76). En relación con esto es que decimos que la búsqueda de nuevos planos, **nuevas partes del mundo** -que puedan ser inaccesibles a la simple vista o a la mera observación- son **nuevas maneras de vivir la realidad**.

La infinitud del suceso, que hoy flota en “la nube”, es hereditaria de la función fotográfica, que hoy se traduce en términos digitales. Tal como escribe Roland Barthes, “... lo que la fotografía reproduce al infinito únicamente ha tenido lugar una sola vez: la fotografía repite mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente” (Barthes, 2006, 28). De esta forma, siempre podemos retomar el archivo digital que aloja las sesiones digitales del Congreso repitiendo cada fragmento del debate y cada gesto, cada pestañeo, cada respiración agitada o frase.

La cuestión de las fronteras

Mientras antes, la corporalidad aparecía circunscripta a la clausura biológica de sus órganos (la piel como límite primordial y los ojos como identificadores de los límites), a partir de las micro intromisiones esto cambia: nos lleva a identificar una progresiva apertura del cuerpo que confiere a sus partes la **necesidad de establecer nuevas fronteras entre sí** para poder circular. Al re-configurarse esta concepción, la forma de representar esas fracciones es múltiple, y también lo es la capacidad de hacerse presente en cada una de esas unidades dispersas por el espacio virtual. Aquí identificamos un vértice entre la fragmentación del cuerpo/imagen y el acto de hacerse presente con la representación visual. Es decir, que nos encontramos con la *imposibilidad de dar con una sola frontera* del cuerpo configurada por una sola imagen; lo cual nos lleva a creer en la probabilidad de diversas presencias a partir de la existencia de múltiples fragmentos humanos.

Creemos, entonces, que allí donde hay una multiplicidad de fronteras entre las exposiciones de los cuerpos en infinitas imágenes, hay también muchas formas de ser y de estar donde nos ven. *Las fronteras ya no son inmanentes* entre nosotros como cuerpos que transitan, sino que están conformadas por los artificios a través de los cuales nos convertimos en públicos.

El tema de las fronteras se relaciona con un desdoblamiento del cuerpo a causa de la *portabilidad de los sentidos* y, entonces, con una **portabilidad de la presencia**. Si la capacidad técnica posibilita una presencia heterogénea a partir de la fragmentación de las partes humanas, la escisión que antes estudiamos como cuerpo/mente o cuerpo/espíritu adquiere en la era contemporánea una característica distinta. Con la reconfiguración de la extensión de lo sensible (en perjuicio de la intensidad de los mismos sentidos), las presencias proliferan, la importancia del “*ser allí*” no radica en la ubicación del aparato biológico sino en la identificación virtual con un sujeto.

La portabilidad, entonces, convierte al alma en *almas*, las espiritualidades existen como existe la capacidad de la personalidad humana de repartirse en los aparatos técnicos que la abarcan. ¿Cuántas almas entran en un smartphone? ¿Cuál es el régimen de sensibilidad que configura la presencia? La palabra virtual remite a la apariencia visual mediada por la potencialidad de su existencia. Lo construido para ser visto es, en la contemporaneidad, un vértice clave para entender la identificación de los cuerpos fragmentados. La variedad de sus partes se convierten en portátiles al igual que los aparatos técnicos, que mediatizan la presencia testimoniando el “*estar allí*” a través de “*lo que se ve*”.

Las corporalidades se hacen omnipresentes debido a la capacidad de experimentar sensiblemente con los aparatos técnicos: sobre todo, atendiendo a la preponderancia de lo visual. Somos omnipresentes porque lo vemos todo, completamos la no ubicuidad biológica con la nanotecnología que nos permite **multiplicar cada frontera de cada parte de nuestro cuerpo** mediatizado con la imagen. Y de esa presencia nos ocuparemos en el siguiente apartado.

La cuestión de la(s) presencia(s)

Al mencionar el término presencia, debemos decir que está vinculado con el concepto de que algo o alguien “*estuvo ahí*”. La relación entre el *estar en* un lugar y el *hacerse presente en* él es una conjunción que con los cambios técnicos toma la

forma de que aquello **mostrado en interacción** con otro elemento es lo que está -o es- presente. El auge de la fotografía como método de documentación de las presencias está enraizado en la idea de comprender a quien estuvo en un lugar (material o virtual) como *haber sido visto allí*. Las visualidades se multiplican y, como explica Virilio (2003), las tecnologías de comunicación que permiten a una persona “*estar en*” muchos lugares al mismo tiempo convierten ese mismo verbo en un “*ser ahí*”. Esto implica una pasividad en la participación humana al reducir la experiencia del mundo a un tránsito geográfico. Virilio encuentra en prácticas que sobre exigen al cuerpo y lo disponen al uso de soportes de medicalización, una respuesta frente a esta mutación del estar-ahí hacia un ser-ahí: **la pasividad de la experiencia necesita de sobre estímulos para conectar con lo sensible**. Se es allí donde se es visto, y cuanto más estimulada aparece la visión, más sensitiva se convierte esa presencia clonada en cuantos dispositivos la mediatizan. Esta proliferación de la presencia la hace capaz de habitar todos los recovecos de la realidad digital y se convierte en una potencia que todo lo abarca.

Se constituye, así, el espacio público que totaliza este espectro digital al habilitar una presencia de exposición en los huecos más recónditos del espacio de la red. A propósito de esto, Éric Sadin escribe que

“un movimiento de propagación e infiltración exponenciales, que hoy se ha consumado en el milagro de una interconexión integral que vincula virtualmente todo ser, cosa y lugar, inscribiendo la “dinámica electrónica” como un estrato indisociable de la existencia que la “envuelve” en casi toda circunstancia” (Sadin, 2017, 28)

lo cual nos hace pensar en que ese vínculo entre todo ser, cosa y lugar envuelto en casi toda circunstancia es indisociable de la potencia de visualidad de eso que se propaga exponencialmente.

Cuando decimos propagación, hablamos de la propagación nuestra como cuerpos: estamos en casa y no estamos en casa, nuestra presencia está configurada por la visualidad de las máquinas que nos permiten mirar a la distancia cuando nosotros queremos. **Nuestros ojos están en todos los lugares a los que llega la auto-vigilancia permitida por la tecnología**. La vigilancia del pueblo sobre las teleconferencias del Congreso está inscripta en esa matriz social, que como explica Virilio, parasitó un acercamiento inmediato entre sus interlocutores:

“Si desde este momento se puede no sólo obrar sino ‘teleobrar’ ver, escuchar, hablar, tocar o incluso sentir a distancia, surge la posibilidad inaudita de un brusco desdoblamiento de la personalidad del sujeto que ya no podría dejar intacta durante mucho tiempo ‘la imagen del cuerpo...’ (Virilio, 2003, 115-116)

una imagen que cuyos límites, al multiplicarse y volverse difusos, empiezan a perder importancia. O, quizás, no sea una cuestión de perder importancia, sino de una vertiginosa sensación de no identificar **cuál es el final de nuestra presencia en el mundo**²⁶. Estas adquieren un carácter de presencia real por una reminiscencia de la fotografía. Muy probablemente, muchos de quienes nos hemos parado frente a una cámara o hemos agarrado una foto de un ser querido, coincidamos con Barthes cuando compara a la foto con el texto: “Ningún escrito puede proporcionarme tal certidumbre. Es la desdicha (aunque quizá también la voluptuosidad) del lenguaje, ese **no poder autenticar** a sí mismo. La norma del lenguaje es quizás esa incapacidad o hablando positivamente: el lenguaje es ficcional por naturaleza.” (Barthes, 2006, 133). Un escrito, por más argumentativamente sólido que sea, no deja un rastro físico de la presencia tal y como lo hace una foto. Un chat no podría ser igual de viable que una videoconferencia así como un intercambio epistolar no era lo mismo que una reunión cara-a-cara. Salvando las diferencias, hay una huella de presencia en ver la cara de alguien (ya sea digital o físicamente) que no existe en el texto. A partir de esta diferencia, existe en la mediatización visual una posibilidad de mostrar o dejar invisible hacia nuestro interlocutor ciertas partes de nuestras fracciones corporales. Nos ocuparemos de eso a continuación.

Lo expuesto y lo oculto

La corporalidad aparece en una constante pugna entre exposición y ocultamiento. Lo expuesto está vinculado, históricamente, con lo exterior (aquello que se ve) y, lo oculto, con lo interior (visualmente inaccesible). La dimensión

²⁶ ¿Qué puede generar esta delimitación difusa si creemos que una identificación del propio cuerpo también tiene que ver con la visualidad del cuerpo ajeno? En esa identificación sensible se hace posible la empatía, definida como la capacidad de ponerse en el lugar de otra persona. Ahora, ¿qué pasa cuando no sabemos dónde terminamos? ¿cuando no comprendemos los límites más que por la visualización de un otro que se representa en una pantalla? “Sin la posibilidad de sentir el placer o el dolor del otro, el sufrimiento de aquel que comparte mi especie, todo está permitido.” (J.P. Zooey, 2019, 92); Nos detendremos en el problema de la empatía en el capítulo “Velocidad y Placer”.

corporal va y vuelve entre eso que se muestra exteriormente y eso que se guarda hacia el interior: podemos decir que **se dirime entre el ámbito público y privado**. Con la masificación de la fotografía, veremos cómo tiende hacia el espacio de lo público, e irrumpe en él para trastocar no sólo ese vínculo (privado/público), sino también los sentidos más arraigados a la identidad y al anonimato. Lo interior, a partir de la diversificación de las fronteras que describimos antes, se multiplica de forma tal que comienzan a hacerse **cada vez más borrosas las diferencias** entre ámbito privado y público. La digitalización tiene, acá, un papel esencial porque da pie técnico a esta multiplicación.

También identificamos, en este contexto, un trastocamiento del término pornografía que mientras antes significaba la muestra impúdica de un cuerpo interior reservado para la vida íntima, ahora se exhibe públicamente. El concepto de sobreexposición del cuerpo no existe porque está **publicitándose de forma continua**. La necesidad de convertir en públicos los detalles del físico no es ya un acto de desprecio hacia la moral del individuo: ahora, en la *demonstración* se encuentra un índice de aceptación social, de coordinación entre lo que se exterioriza y lo que es aceptado como estándar y canon de belleza. Este carácter de diferenciación entre lo público y lo privado también cambia el concepto de lo subjetivo y lo objetivo, convirtiéndose el primero en el propósito de la exposición pública. En la representación corporal contemporánea, ya no es un carácter de objetividad documental de la realidad lo que nos interesa mostrar, sino que se trata una **búsqueda creativa en la declaración visual de la figura propia**²⁷. Esto implica admitir que el hacedor de imágenes es parte, necesariamente, de lo registrado. Es decir, la subjetividad del registro visual. Podemos identificar que es un enfoque ya gestado con la fotografía analógica: “... me constituyo en el acto de ‘posar’, me fabrico instantáneamente otro cuerpo, me transformo por adelantado en imagen. Dicha transformación es activa: siento que la fotografía crea mi cuerpo o lo mortifica, según su capricho.” (Barthes, 2006, 37).

El explorar las potencias de la figura pública de cada congresista que debate a través de las videoconferencias durante el aislamiento interesa para mencionar que la disposición de los objetos en sus pantallas no es accidental. Sentarse delante de una biblioteca, de una ventana, de una pared con títulos universitarios colgados

²⁷ En el capítulo “Diseño” nos detenemos en esta búsqueda para estudiar cómo se estetizan los fragmentos corporales y visuales que abarcamos en este punto.

es una manera de comunicar el busto digital propio. Busto que discute leyes y cuyos fragmentos ocultos no podemos adivinar. El dar cuenta de esto es comprender que yace aquí la idea de las partes de un cuerpo y un espacio mediatizados que, digitalmente, encuentran una veta para favorecer su posición política.

Ya el retrato como expresión fotográfica es una condición que, al encontrarse con el streaming de las reuniones a distancia, deja en evidencia no solamente lo que se muestra ante la web, sino lo que queda en la penumbra del espectro digital. Y eso es posible, en gran parte, porque la fractalización del cuerpo transitable por la red se hace presente en una forma determinada.

Figuras del capítulo



Figura 23.



Figura 24.



Figura 25. Un rastro de lo biológico subyace también en la relación entre píxeles de las modelos digitalizadas, creadas a partir de diseño en computadoras de alta generación.



Figura 26.



Figura 27



Figura 28. Recuperada de Página12.

- Tercera parte -

Cápsula 5: Diseño

La estetización de la vida, lo público y la imagen.

Con la masificación de la fotografía y la adopción de su uso en la vida cotidiana comenzó a delinearse un conjunto de prácticas vinculadas a la producción de la imagen pública. Previo a la digitalización de los vínculos sociales, la imagen ya había surgido como un producto a través del cual la subjetividad era mediatizada. La imagen adquería de esta forma características análogas a las de una mercancía, circulaba en un espacio social con distintos propósitos que hoy se traducen en términos digitales.

De acuerdo al *Global Digital Overview*, en 2020 existen 3,8 billones de usuarios activos en redes sociales, los cuales pasan aproximadamente 3,7 horas al día utilizando estas redes y servicios de mensajería. Por otra parte, Instagram (la red social más utilizada después de Facebook) anunció en 2019 que su plataforma contaba con más de 1000 millones de usuarios activos mensuales²⁸. Estas cifras nos ayudan a poner de relieve **el fenómeno de masificación de la imagen pública desde un entorno digital. A partir de esto, dinamitan una serie de significaciones que modelizan al sujeto y lo orientan hacia un tipo específico de práctica: la praxis expositiva.**

El dispositivo material de este proceso subjetivo es la fotografía digital, porque se calcula -por ejemplo- que se comparten alrededor de 500 millones de imágenes en Instagram al mes²⁹. ¿Qué transita a través de la infinitud de píxeles y personas artificiales³⁰ disponibles en el espacio digital? Lo *expositivo* del sujeto se apoya esencialmente sobre un gesto de captura: hacer propio del individuo todo aquello que considera inherente a su mundo material y afectivo, es decir que la captura opera como el modo de apropiarse de lo inaprensible y dotarlo de sentido. Este

²⁸ <https://datareportal.com/reports/digital-2020-global-digital-overview>

²⁹ <https://sproutsocial.com/insights/estadisticas-de-instagram-para-marketeros/>

³⁰ Hoy en día, no son solo los artistas profesionales, sino también todos nosotros los que tenemos que aprender a vivir un estado de exposición mediática, produciendo personas artificiales, dobles o avatares con un doble propósito: por un lado, situarnos en los medios visuales, y por otro, proteger nuestros cuerpos biológicos de la mirada mediática. (Groys, 2014,14)

gesto responde a fines diversos, sin embargo todos ellos apuntan a constituir no sólo fragmentos de la memoria sino también a profundizar en los rasgos más singulares de la subjetividad .

La aparición de Instagram *Stories* en 2016, por ejemplo, da cuenta de ello. A diferencia de las publicaciones del *feed* o “muro” de Instagram, *Stories* tiene la particularidad de transmitir una foto o video que sólo es visible durante 24 horas³¹. Su eficacia reside en la posibilidad de capturar escenas espontáneas que quizá no son conmemorativas pero comunican a través de imágenes, una representación (o representaciones) que reafirma la singularidad del sujeto: un grafiti en la vía pública, la bebida que se comparte con amigos, una comida deliciosa o un recorte del paisaje urbano. A la vez que *Stories* apela al valor de lo espontáneo vincula en ese recorte de sentido, a lo individual con la experiencia colectiva. Una historia de un atardecer encendido -por ejemplo- se replica por cientos cuando el cielo se tiñe de colores, llueve indiscriminadamente o se presenta en una situación atípica. Esta lógica de **producción** y **exhibición** continua de imágenes y experiencias que se vinculan retroactivamente, se constituye cada vez más como una parte fundamental de los procesos de **socialización e identificación de la subjetividad**.

Desde una perspectiva crítica, algunos autores se refieren a lo expositivo como un imperativo: “el imperativo de exposición conduce a una absolutización de lo visible y exterior. Lo invisible no existe, porque no engendra ningún valor de exposición, ninguna atención.” (Han, 2013,32). A partir de la cita de Han, planteamos dos interrogantes que afloran en torno a la cuestión de lo *expositivo* y vinculamos con el proceso de subjetivación contemporánea a través de la producción de imágenes.

El primer interrogante remite a preguntarnos por qué una imagen debe necesariamente engendrar un valor y en qué condiciones se efectúa este proceso. El segundo interrogante cuestiona acerca de qué ocurre con aquello que permanece invisible. A priori, diremos que aquello que no puede ser visto opera como la contrapartida de la práctica expositiva, en tanto *práctica de ocultamiento*.³²

En este gesto se ponen de relieve un conjunto de saberes y técnicas que a través del recorte, la edición o el tagging también contribuyen a la construcción de la

³¹ Aunque durante 2019 Instagram lanzó una función que permite no sólo almacenar los *stories* favoritos, *Historias Destacadas*, sino que además sean visibles para el resto de los usuarios,

³² Nos detenemos en ciertas características de los fragmentos en el capítulo “Fragmentación” de la tesina.

imagen pública. En conjunto, todas estas prácticas vislumbran la existencia de una **responsabilidad estética sobre la producción de la imagen de nosotros mismos.**

A partir de lo anterior nos preguntamos ¿Cómo se produce la subjetividad en la representación de su imagen pública?

Circular en el espacio público digital

En tanto imágenes, los sujetos tienen un destino definido y una existencia finita: *ser vistos*, circular y exponerse en la esfera pública para la que han sido producidos. A ello se agrega que, tanto la proliferación de imágenes en la esfera digital como la fragmentación múltiple del sujeto en imágenes, conforman un circuito dinámico. Dar cuenta del movimiento circulatorio en un espacio público supone que estas imágenes, no sólo son más que entidades inertes e inconexas que deambulan en la virtualidad, sino que tienen una *participación activa*³³ en los procesos de subjetivación. Por ejemplo, en todas las operaciones puestas en marcha para la “curaduría” de contenido del *yo*, todo el material que queda por fuera de los márgenes de la propia imagen pública o que han sido reformulados para ajustarse al *espacio exhibitivo*, no son más que manifestaciones de las capacidades de *ser en tanto cosa/imagen que siente*: una imagen es *likeada*, guardada, compartida, ultrajada, erotizada, violentada, etc. En *Volverse Público*, Boris Groys comenta

ahora, sin embargo, ya no podemos hablar de contemplación desinteresada cuando se trata de una cuestión de manifestación del Yo, de autodiseño, de autoposicionamiento en el campo estético, ya que el sujeto de la autocontemplación claramente tiene un interés vital en la imagen que le ofrece al mundo exterior. (Groys, 2014,35)

Es decir que, antes de la existencia de una imagen, pre-existen una serie de operaciones de *diseño* que persiguen un fin estético. La preocupación por aquello que “*otros ven de nosotros*” es crucial cuando distintos niveles de socialización ocurren a partir de una primera aproximación visual. La *estetización* de la vida sucede en tanto múltiples dimensiones de lo real se desarrollan en la visualidad

³³ si la identificación tiene que ver con algo es con este aspecto material de la imagen, con la imagen como cosa, no como representación. Y entonces quizá deja de ser identificación y en su lugar se convierte en participación. (Steyerl, 2014,52)

como ordenadora del mundo. La exhibición se constituye en la garantía de la experiencia vivida, existir es manifestarse ante otros como una imagen³⁴.

Sujetos que son imágenes, cosas que sienten

Comunicar a través de la representación de la imagen pública implica la irrevocable presencia de un espectador. Este se constituye en el acto de *ya saberse visto*, incluso cuando no haya ninguna persona física observando. Este gesto en la exhibición, apela al goce que subyace en la idea de otros mirando. En este sentido Hito Steyerl reflexiona “Entramos en una era de **paparazzi** masivos y de **voyeurismo** exhibicionista. El destello de los flashes fotográficos convierte a la gente en víctimas, en celebridades o en ambas cosas” (Steyerl, 2014,174). En la praxis expositiva, el sujeto experimenta un goce en tanto imagen expuesta, imagen que es vista por otros. **Una fracción de quien es el sujeto de la exposición, es asumida por su imagen y el modo en que este es percibido.**

Afirmar lo anterior implica traer a la superficie otro de los rasgos de la subjetivación³⁵ impresos desde las lógicas del capitalismo. *Ser imagen* supone que al mismo tiempo que se es en tanto *sujeto*, se es en tanto *objeto*. Ser imagen es también acontecer como producto, emerger como el resultado de un conjunto de prácticas en torno a la administración de recursos y saberes. En *Los Condenados de la Pantalla*, Hito Steyerl se pregunta en qué momento de nuestra historia contemporánea, la idea de convertirnos en objetos se vuelve seductora. Para esta autora, el anhelo por la objetualización, responde a las *posibilidades emancipatorias* que ofrece *ser una cosa*.

Tradicionalmente, (...) la emancipación se concebía como devenir sujeto de la historia, de la representación o de la política. Devenir sujeto conllevaba la promesa de autonomía, soberanía, acción. Ser un sujeto era bueno, ser un objeto era malo. Pero, como todo el mundo sabe, ser un sujeto puede tener sus complicaciones. El sujeto está siempre ya sujeto. Si bien la posición de sujeto implica un cierto grado de control, en realidad está sujeta a relaciones de poder. (Steyerl, 2014,54)

³⁴ Hubo una época en que la gente estaba interesada en cómo aparecían sus almas frente a Dios, hoy está más interesada en cómo aparece su cuerpo en el entorno político. Este interés apunta, por cierto, hacia lo real. (Groys, 2014, 35)

³⁵ La noción de sujeto es sustituida por la de subjetivación, para indicar que el sujeto no es algo dado, socialmente determinado e ideológicamente consistente. En su lugar, debemos ver procesos de atracción y de imaginación que modelan los cuerpos sociales, haciendo que actúen como sujetos dinámicos, mutables, proliferantes. (Berardi, 2007,57)

Steyerl propone una serie de preguntas³⁶ *¿Por qué no afirmar el objeto? ¿Por qué no ser una cosa? ¿Un objeto sin sujeto? ¿Una cosa entre otras? “Una cosa que siente”* (Steyerl, 2014,54). Como decíamos más arriba, es propio del sistema capitalista de producción contemporáneo³⁷, que el sujeto se conciba a sí mismo como un objeto en un incesante estado de mejoramiento. Sobre la subjetividad preexiste la insoslayable lógica del *improvement* tecnológico que codifica sujetos en versiones *beta*. “The human body is an unusual sort of Instagram subject: it can be adjusted, with the right kind of effort, to perform better and better over time.”³⁸ [el cuerpo humano es una clase inusual de objeto en Instagram: con los ajustes necesarios, puede ser adaptado para funcionar mejor y mejor a través del tiempo] dice Jia Tolentino en un artículo de la revista The New Yorker, que repasa los cruces entre redes sociales, FaceTune y cirugía plástica. Así como el sujeto puede asimilarse en la *performance* de mejoras incesantes -actualizaciones- así estas se proyectan en la visualidad de su imagen pública: Instagram, Facebook, TikTok liderando la punta, aunque también podemos añadirle cualquier perfil de red social o incluso las videollamadas por Zoom con fines laborales o académicos.

En tanto sujeto-objeto³⁹, lo que prevalece es la representación en la imagen: cuando es colectiva asimila las características del discurso publicitario y produce, a partir de este, relatos masivos y homogeneizantes, que condensan un reservorio de deseos comunes, *ideales* de una subjetividad *perfectible* que necesariamente debe ser consumida. Desde la progresiva incorporación de prótesis y trasplantes corporales hasta la cirugía estética, la ampliación de la corporalidad se administra a partir del condicional: *podría estar mejor, podría lucir más sano, más atlético, más provocativo*. El discurso opera en la medida en que de forma análoga a las actualizaciones de un *software*, siempre hay algo que puede mejorarse.

Sin embargo, la digitalización y el uso cotidiano de redes sociales añade una nueva particularidad: la representación de la imagen pública se intensifica a partir de

³⁶ Al párrafo de Steyerl añadimos que muchas de las discusiones en torno al sujeto dirigidas por el pensamiento filosófico crítico del siglo XX expusieron la precariedad de éste, en tanto se concebía como inherente a la subjetividad.

³⁷ Se trata de un paradigma tecnológico de la automatización sumado al mercado financiero virtual o semicapital.

³⁸ The Age of Instagram Face en *Decade in Review*:

<https://www.newyorker.com/culture/decade-in-review/the-age-of-instagram-face>

³⁹ Aclaramos que tanto en esta parte como a lo largo de la tesina nos referimos al sujeto como un proceso dinámico-subjetivo. Se trata, puntualmente aquí, de un proceso de subjetivación devenido en objeto (u objetualización)

estos mecanismos y entonces, la autoproducción es fetichizada: la subjetividad remite a su horizonte de autorepresentación. La continua demarcación de rasgos singulares, delinean los contornos de la imagen pública sin la necesidad de que ésta acuda a un *ideal* perfectible ajeno. Es decir que, a partir de la extensión del sujeto en sus dispositivos técnicos, lo perfecto puede hallarse en aquello visto del propio rostro. La edición del *self* es explotada hasta el infinito.

Para Steyerl “las imágenes desencadenan deseos miméticos y hacen que la gente quiera convertirse en los productos representados” (Steyerl, 2014,170). En la subjetividad digitalizada, es posible convertirse en la representación del producto de *sí mismos*. En 2018 por ejemplo comienza a hacerse mención a un fenómeno conocido como *Snapchat Dismorphia*⁴⁰: la aplicación de fotos y videos que ofrece alrededor de 20 filtros aplicables sobre el rostro, fue indicada -entre otras como Facetune- como un factor determinante en el aumento de cirugías estéticas faciales.

Los filtros para *selfies* materializan una proyección de la corporalidad atravesada por un algoritmo, a la vez que condensan un cúmulo de reflejos del rostro propio con los que se convive a diario. Desde allí aparecen un caudal de “versiones” del rostro que son constantemente mejoradas por el filtro. Pero en esta autoreferenciación los límites entre la imagen reflejo y el rostro propio comienzan a diluirse. De ese *self*, no sólo se desencadenan los más singulares deseos miméticos; también aflora una singularidad proveniente del cruce entre la responsabilidad estética sobre la imagen pública y el potencial creativo que cada individuo alberga en el uso de aplicaciones y dispositivos.

Now more than half of facial plastic surgeons report that they are seeing a rise in the number of patients seeking a cosmetic procedure due to dissatisfaction with their social media profile (62%) and 57% of facial plastic surgeons say patients are seeking cosmetic procedures to look better in selfies, Instagram, SnapChat, Facebook Live and other social media sites.[Más de la mitad de los cirujanos plásticos reportan que han visto un incremento en la cantidad de pacientes en búsqueda de procedimientos cosméticos debido a la insatisfacción con sus propios perfiles de redes sociales (62%) y un 57% de los cirujanos plásticos expresan que los

⁴⁰ Algunos enlaces consultados:

- <https://www.lanacion.com.ar/tecnologia/dismorfia-de-snapchat-cirugias-esteticas-para-parecerse-a-los-filtros-de-las-selfies-nid2128254>
- <https://www.washingtonpost.com/news/morning-mix/wp/2018/08/06/patients-are-desperate-to-resemble-their-doctored-selfies-plastic-surgeons-alarmed-by-snapchat-dysmorphia/>

pacientes buscan procedimientos para verse mejor en *selfies*, Instagram, SnapChat, Facebook Live y otras redes sociales.]]⁴¹

Self-made: lo real es lo producido

La potencia de producirse en tanto imágenes supone también que existe una capacidad desarrollada de autodiseño⁴², una *expertise* puesta al servicio de cumplir con las propias expectativas que funciona como garantía de obtener mejores resultados⁴³. En la cúspide, los dispositivos móviles sintetizan no sólo todas las capacidades diseminadas de los artefactos de fotografía y video, sino a su vez el capital necesario para convertirnos en nuestros propios *curadores de contenido*. En *Volverse Público*, Boris Groys utiliza la analogía del curador de arte para expresar que

aunque no todos producen obras, todos son una obra. A la vez se espera que todo el mundo sea su propio autor. Ahora todo tipo de diseño, incluyendo el diseño de sí, es considerado por el espectador, no tanto como un modo de revelar cosas sino como una forma de ocultarlas. (Groys, 2014,40)

Un breve recorrido por la tienda de Google Play Store o IOS permite dar cuenta del sinnúmero de aplicaciones disponibles utilizadas para editar y “embellecer” nuestras fotografías. Atrás quedaron las épocas en las que los retoques faciales o las paletas de color eran territorio de editores especializados. Producir una imagen digital es ya mucho más que el dominio de una técnica o un conjunto de ellas, la función del *autodiseño* implica que antes que todo el sujeto es *creador artístico*. La aplicación y red social de edición de fotografías VSCO⁴⁴ (con más de 150 millones de usuarios) reza en su página de inicio “creative tools,

⁴¹ American Academy of Facial Plastic and Reconstructive Surgery. *Facial plastic surgery urge caution on use of apps, filters and plastic surgery simulators*. https://www.aafprs.org/Media/Press_Releases/Sept2019_CAUTION_ON_USE_OF_APPS.aspx?WebsiteKey=5d3e122f-6cba-47ca-a903-c75cb1c94f61

⁴² Lo real, sin embargo, emerge aquí no tanto como una shockeante interrupción de la superficie diseñada, sino como una cuestión de técnica y práctica del autodiseño, una cuestión a la que ya nadie puede escapar. (Groys, 2014,35)

⁴³ Si esto se percibe en el presente como una situación normalizada es necesario recordar que es partir del aumento y democratización en el consumo y uso de dispositivos electrónicos, cámaras fotográficas, de video, programas de edición en el siglo pasado, que este conjunto de saberes y herramientas se diseminan y llegan al alcance de todos.

⁴⁴ “Mucha gente viene a VSCO para crear y compartir contenido, y participar en la comunidad, y allí se genera identidad”, dice Natarajan. “Puedes replicar la tecnología y los filtros, pero, francamente no puedes replicar la identidad”.

<https://www.forbes.com.mx/vsco-la-app-de-foto-de-500-mdd-y-150-millones-de-usuarios/#:~:text=VSCO%3A%20la%20app%20de%20foto,y%20150%20millones%20de%20usuarios>

inspiration, and a place for you to be you”⁴⁵[herramientas creativas, inspiración, y un lugar para que puedas ser tu mismo.]. Por su parte, la aplicación móvil de edición y dibujo digital Picsart (con más de 1000 millones de descargas) expresa “Stay inspired with Picsart tools”⁴⁶[Mantente inspirado con las herramientas de Picsart]

En este sentido, todos los usuarios de un dispositivo móvil con cámara son potenciales *creadores artísticos*, y las aplicaciones son las herramientas digitales para expresar y construir una identidad visual, una estética. Aspectos que constituyen la identidad visual reafirman que **lo real es lo producido**. Hay algo del arte que en conjunto con la tecnología, se ha democratizado. El arte como manifestación de los sentidos, el arte como disciplina de captura y reapropiación del mundo, deja de pertenecer a las vanguardias o a las elites -como sucedió a principios del siglo pasado- para convertirse en una práctica de la vida cotidiana. Así vemos como esta *expertise artística*, la capacidad de *autodiseño* del *sujeto expositivo* se apoya por una parte en la masificación de los dispositivos tecnológicos y por la otra, en la masificación del arte. Nuevamente recurrimos a Steyerl, cuando dice que

El arte no se conforma con ocupar a la gente, el espacio o el tiempo. También ocupa la vida como tal. (...) La autonomía artística tenía la intención de separar el arte de la zona de rutina cotidiana (...) Pero este área completamente segregada incorporó después todo aquello de lo que en primer lugar se separó, reestructurando el viejo orden al interior de sus propios paradigmas estéticos.(Steyerl, 2014,114).

El horizonte estético del algoritmo

Lo estético como horizonte⁴⁷ modeliza la vida cotidiana y estabiliza *lo artístico* como otra práctica habitual del sujeto. En palabras de otro autor, Mario Perniola, las imágenes encuentran toda vez un límite espacio temporal, que no es otro que *el horizonte estético*. Este margen está compuesto por la presencia de cuatro elementos dinámicos y variables que son: el arte, la filosofía, lo bello y el estilo de

⁴⁵ <https://vSCO.co/>

⁴⁶ <https://picsart.com/explore>

⁴⁷ “Para que exista un horizonte estético es por lo tanto necesario que estén presentes en su interior cuatro elementos: lo bello, el arte, la filosofía y el estilo de vida ejemplar.”:
<http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/20014/EI+horizonte+est%E9tico.pdf;jsessionid=BBBF4556397FCE02A3137AB496505C0B?sequence=1>

vida ejemplar⁴⁸. Es decir que como vimos en el capítulo II de Imagen, la concepción de *lo bello* responde a tensiones históricas y sociales.

A su vez, las prácticas de *estetización* de la vida funcionan como un límite, introducen una serie de estereotipos y estrategias simbólicas que efectivizan aquello que opera como “canon de belleza” en un espacio dado. En el caso de las imágenes que circulan en el espacio público digital dispone cómo se movilizan las **imágenes en tanto mercancías de valor exhibitivo**. El valor se asume como la garantía de que esta mercancía es factible de ser intercambiable en el espacio social. Por este motivo es que en tanto tal, la representación visual del yo remite siempre a la producción de un **valor exhibitivo** ¿Y cómo se mide el valor de las imágenes? “El valor de exposición depende sobre todo del aspecto bello.” (Han, 2013,17).

La estetización de cada aspecto de la subjetividad contemporánea es la condición de ingreso al mercado de imágenes. La belleza que otrora fue sinónimo de ocultamiento (develar eso de la obra que permanecía oculta a simple vista) hoy se constituye como lo opuesto. La belleza expone, demuestra y exhibe todo en un instante; “la operación belleza persigue el fin de maximizar el valor de exposición” (Han, 2013,32). El horizonte estético a partir del cual aparece *lo bello*, supone en el ámbito digital que se trata no sólo de generar términos comunes de intercambio para una mercancía, sino que además esta belleza homogeneiza, uniforma al conjunto de imágenes sustrayéndole cualquier rasgo distinto, alterno.

La efectividad de la belleza reside en su capacidad de aglutinar y organizar diferencias, eliminándolas por completo. En *El Sex Appeal de lo Inorgánico*, Mario Perniola nos dice:

finally, the beauty of bodies, their masculine and feminine gender, their age no longer have any importance. What counts is their disposition and attitude to covering and being covered, to dressing and being dressed, to wrapping and being wrapped by fleshy tissues that have nothing organic any more, that cannot be distinguished from the clothing, the materials that usually hide them. [Finalmente, la belleza de los cuerpos, su género femenino y su género masculino, su edad ya no tienen importancia. Lo que cuenta es su disposición, su actitud para recubrirse y ser cubiertos, vestirse y ser vestidos, envolverse por tejidos carnosos que ya no tienen nada de orgánico, que no pueden distinguirse de las vestimentas, los materiales que usualmente los esconden.] (Perniola, 1994, 48)

⁴⁸*ibidem*.

Se es más bello cuando la representación visual dispuesta es más lisa, más plástica. Sobre la corporalidad se adoptan filtros que como expresa Perniola, subliman cada vez más cualquier reminiscencia de lo orgánico, lo fisiológico. La masificación de la cirugía estética podría pensarse también a partir de los discursos que orbitan a su alrededor. La legalización en el uso de Botox⁴⁹ a comienzos de los 2000, inaugura un conjunto de nuevas prácticas caracterizadas por ser *no invasivas*.

A diferencia de las permanentes y costosas cirugías irreversibles, los nuevos procedimientos estéticos comenzaron a ser accesibles e instantáneos. A partir de ese momento hasta hoy, apuntan a *realzar* los rasgos propios del rostro con los que el sujeto está congraciado, ó poner a punto con un *filler* esa porción del rostro que precisa ser aumentada. Herederos de las tiernas caritas de perros o gatos de Snapchat, los filtros para Instagram Stories que emulan rostros con cirugías plásticas ganaron rápidamente popularidad y son de uso masivo. Los ideales de belleza y *autoproducción* del *self* se intensifican a partir de su existencia multiplicada por distintos canales. Así, la producción de una belleza algorítmica opera en la misma forma en que el motor de búsqueda nos acerca a potenciales intereses: por similitud.

La industria cosmética y plástica se reafirma en este nuevo espacio discursivo a partir del cual, la belleza es como un envoltorio que maximiza los rasgos del sujeto. Mientras el *iluminador* realza los pómulos y proporciona un brillo necesario pero natural, la base tradicional se combina con un *contour* especialmente diseñado para profundizar las líneas de la mandíbula, el mentón y los pómulos. Los labios crecen y se expanden mientras la nariz se afina y las cejas tienden hacia la frente. Un rostro aumentado, en un juego de sombras y volumen que emula a su reflejo de la pantalla. “La realidad aumentada expone la prueba patente de una potencia virtualmente omnisciente de la técnica que se adhiere ahora al cuerpo o hace cuerpo con nuestra percepción de las cosas” (Sadin,85,2008).

Se dispone así sobre la corporalidad un imperativo *estético* como sistema productor de sentido. Y ocurre en tanto es factible dar cuenta de los sujetos de la exposición, como cosas, objetos que se cubren una y otra vez, coptados por la lógica del *improvement*. A la vez, los márgenes entre la imagen producida del *yo* y el sujeto se hacen cada vez más difusos. Contemplamos a través de los dispositivos

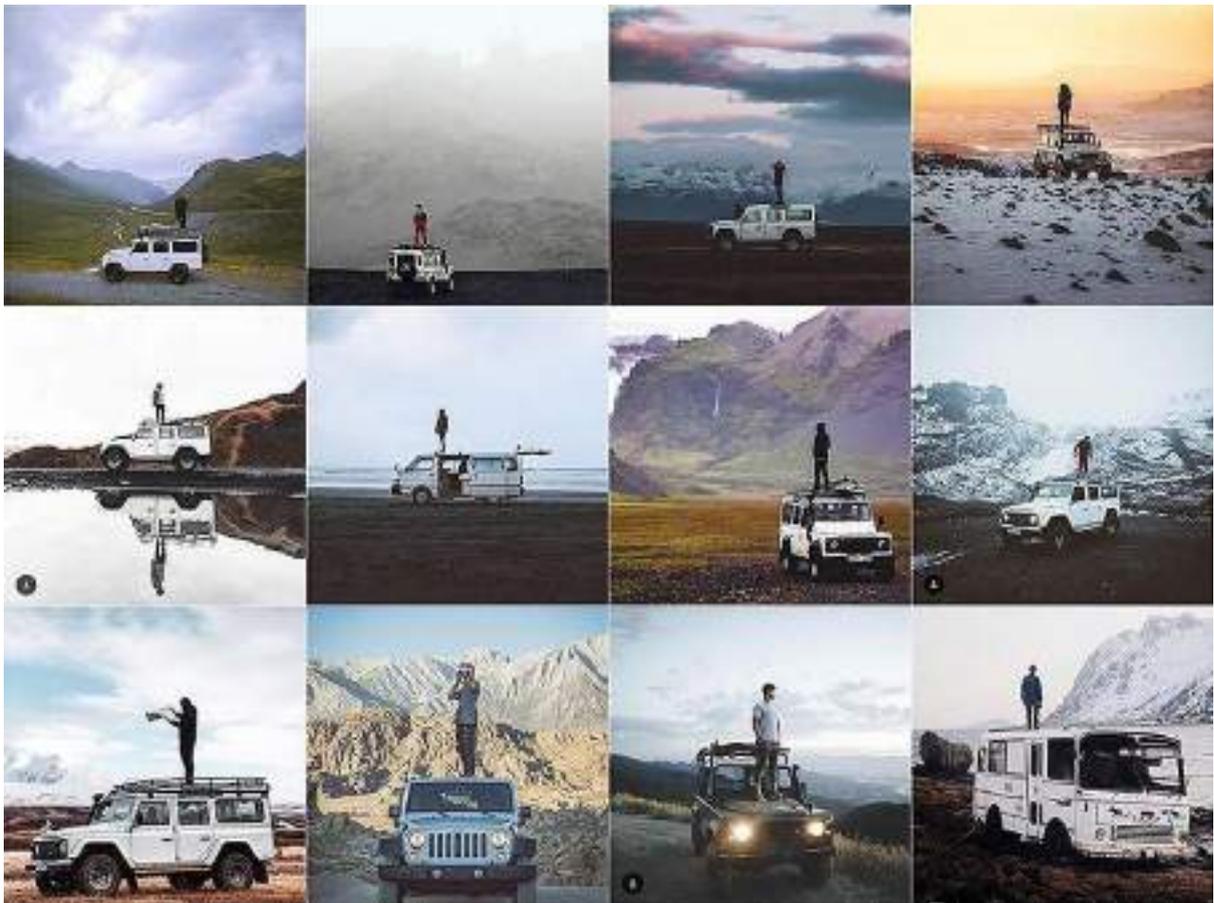
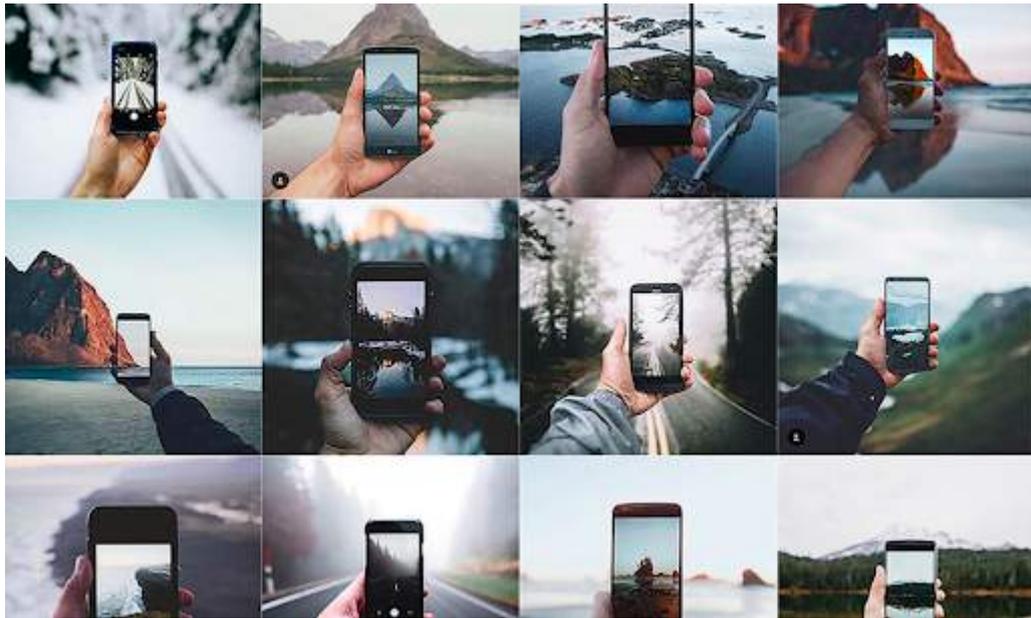
⁴⁹ <https://www.newyorker.com/culture/decade-in-review/the-age-of-instagram-face>

personas que suceden a través de un filtro, contemplamos *feeds* que se organizan por un color predilecto, por una estética. La uniformidad se inscribe en la piel y dispone al hábito. Algunos hablan de la emergencia de un rostro universal y *cyborg*: “We’re talking an overly tan skin tone, a South Asian influence with the brows and eye shape, an African-American influence with the lips, a Caucasian influence with the nose, a cheek structure that is predominantly Native American and Middle Eastern.”⁵⁰ [De lo que hablamos es de un bronceado exagerado en la piel, una influencia surasiática en las cejas y la forma de los ojos, una influencia afroamericana en los labios, una influencia caucásica en la nariz, una estructura en las mejillas que es predominante de los nativos americanos y el medio este].

Jia Tolentino, la autora del artículo *The age of Instagram Face*, señala que la existencia del fenómeno que denomina *Instagram Face* remite a un exotismo estereotipado. Sin embargo nos interesa remarcar lo siguiente: la homogeneización a partir de *lo bello* sucede en consonancia con la uniformidad de un conjunto de prácticas de *autodiseño*. Todas ellas refieren a procesos de *subjetivación* en tanto el sujeto es comprendido como objeto/*imagen*. En este sentido, se trata de remarcar los rasgos singulares del sujeto y proclamar como su valor de cambio el factor de *lo producido*.

Figuras del capítulo

⁵⁰ The age of Instagram Face:
<https://www.newyorker.com/culture/decade-in-review/the-age-of-instagram-face>



Figuras 29 y 30: @insta_repeat, una cuenta de Instagram dedicada a recopilar “réplicas” de fotos de viaje.

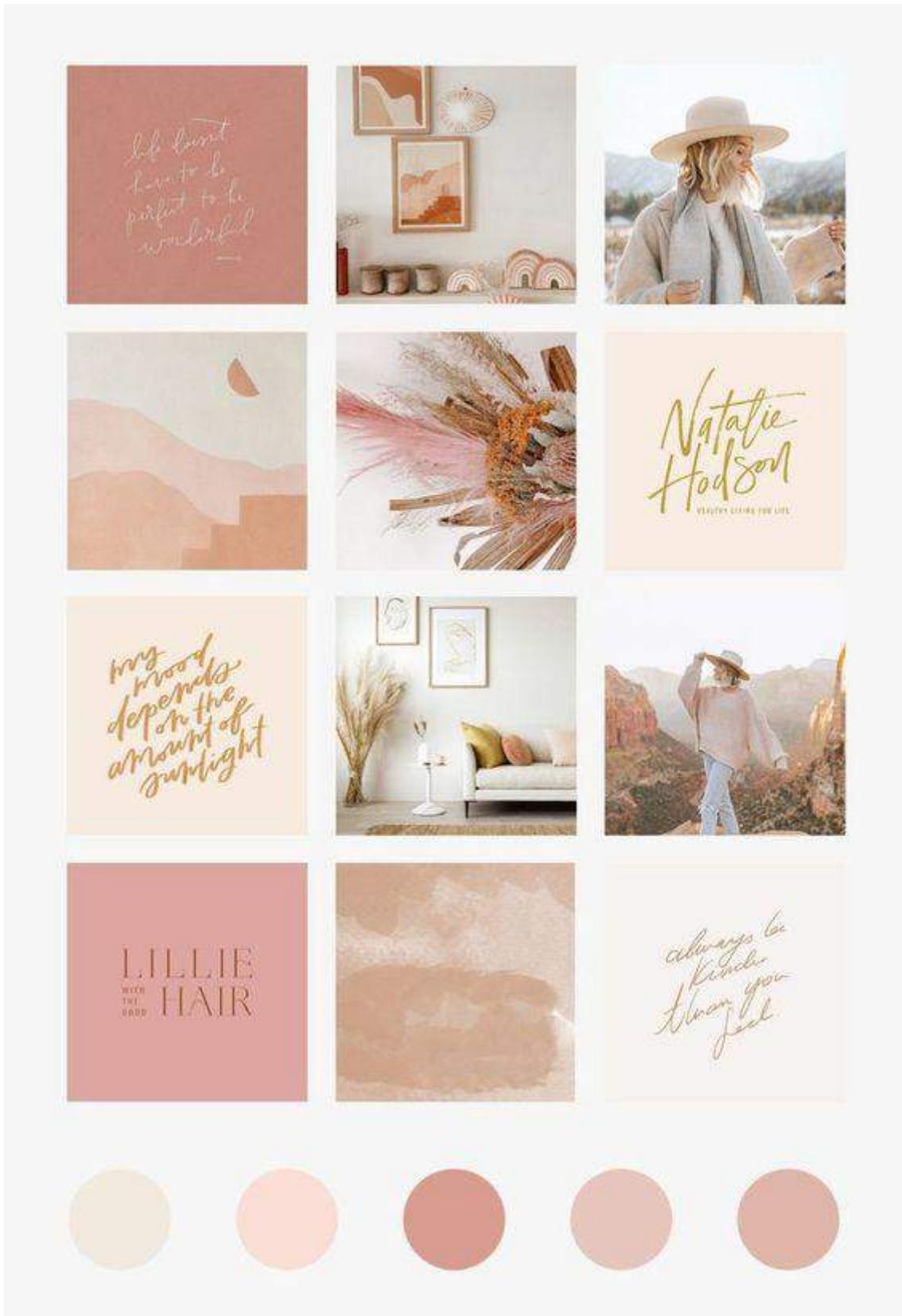
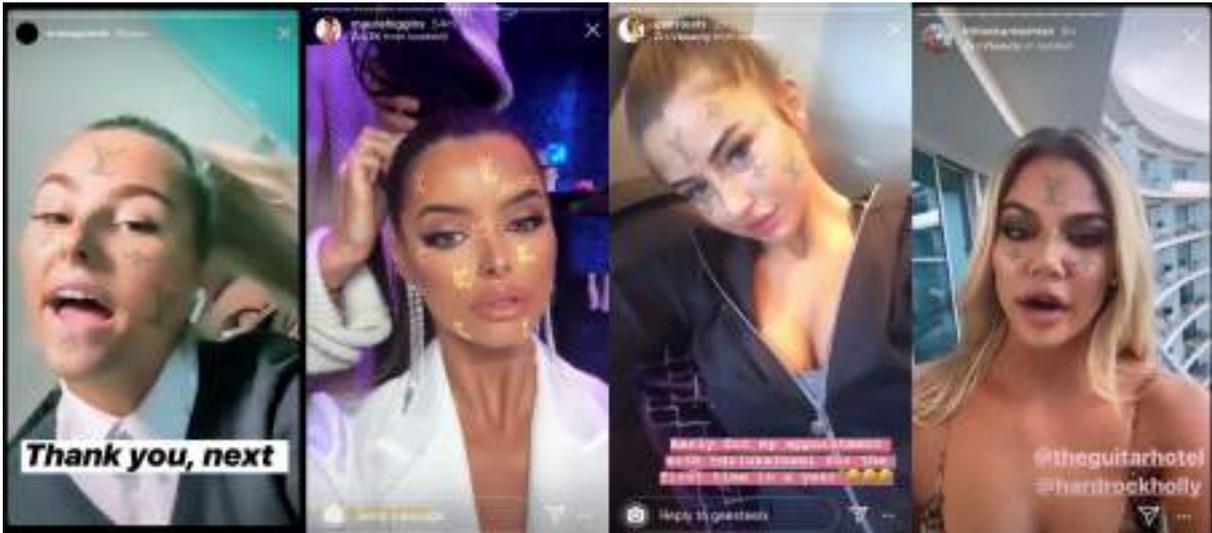


Figura 31: Inspiración de Pinterest para organizar un feed de Instagram por paleta de color, tipo de posteo y fuentes a combinar.



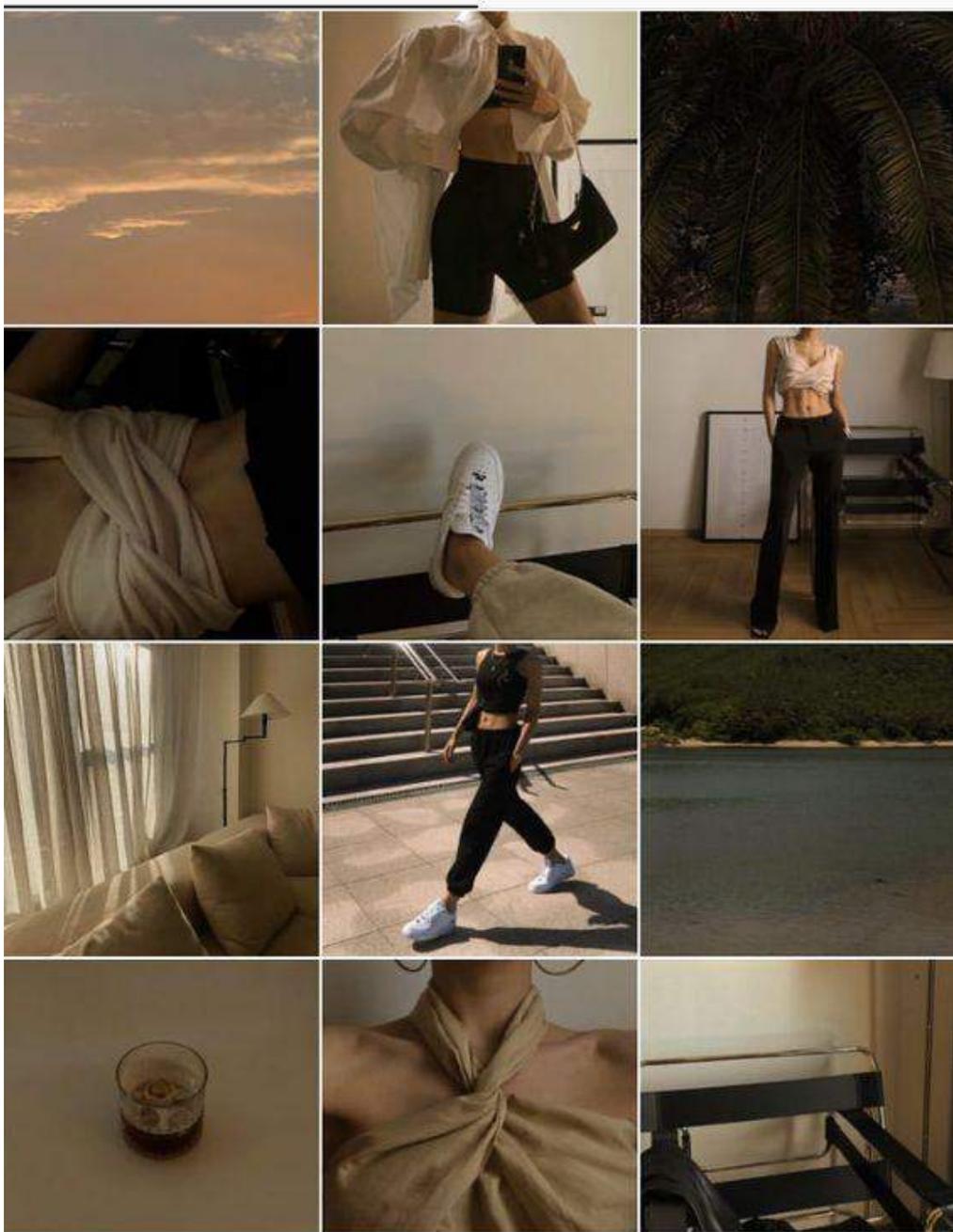
Figuras 32 y 33: El controversial filtro para stories LV, aplicaba sobre el rostro una transformación evidente.



Figura 34: Los filtros para stories de tipo “Plastic Surgery”, fueron baneados de la galería de efectos a finales de 2019 por el grupo Facebook luego de recibir severas críticas que apuntaban hacia las consecuencias nocivas de implantar al “the instagram face” como un ideal de belleza.



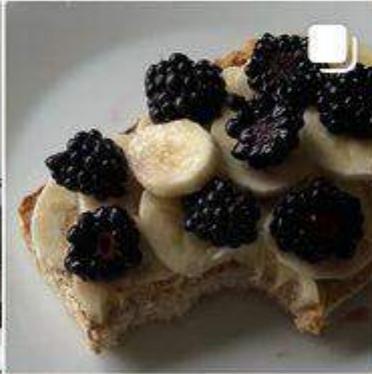
_modus Подписаться



23:11



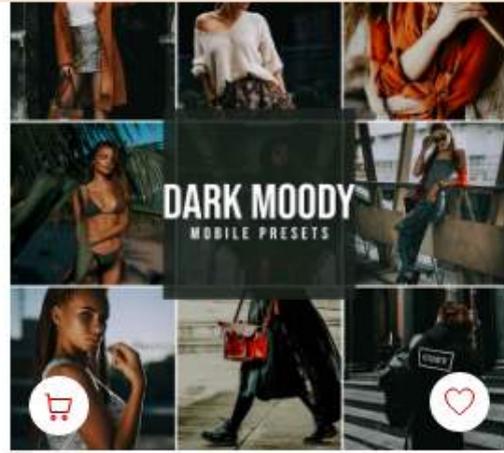
jessalizzi





MAMA'S PACK MOBILE

★★★★★ (67)
~~\$29.00~~ \$22.00

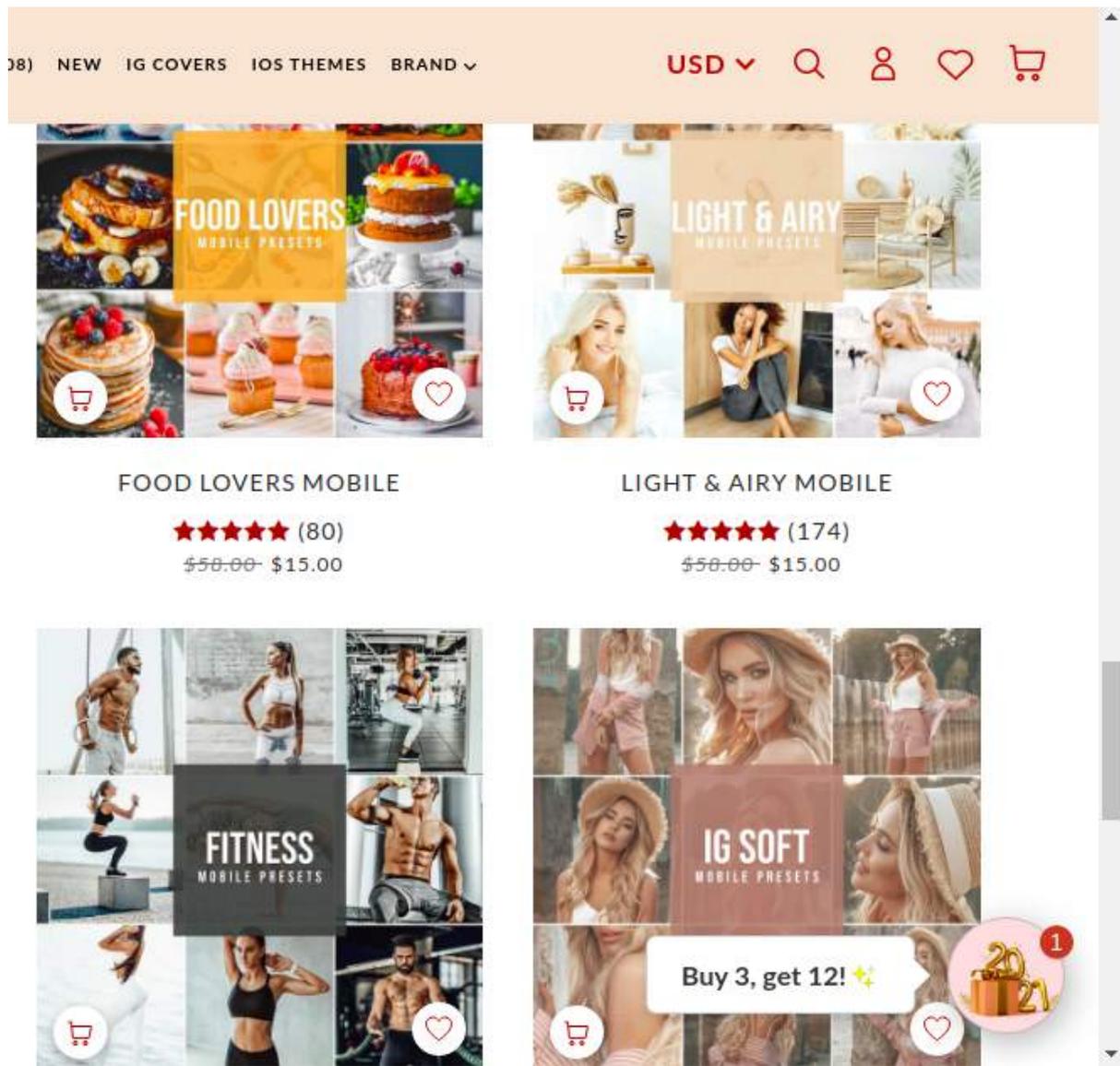


DARK & MOODY MOBILE

★★★★★ (51)
~~\$58.00~~ \$15.00



<https://123presets.store/collections/mobile-lightroom-1/products/light-airy-mobile>



Figuras 35, 36 y 37: Diferentes estéticas de Instagram, diseñadas por paleta de color para cuentas personales. La homogeneidad puede lograrse a partir de la combinación de 1 o más filtros para edición de fotografías (presets), que se consiguen en editores como VSCO o Lightroom o que pueden ser adquiridos en páginas web de venta exclusiva de filtros.

Cápsula 6: Relevancia temporal y placer digital

La relevancia: primero veo lo que me importa

El cuerpo convertido en máquina y representado hoy de manera fragmentaria, optimizado para orientar su sensibilidad hacia el confort, está supeditado asimismo a una **temporalidad algorítmica**. Traer a la tesina la cuestión de la lógica temporal en el espacio digital, dará cuenta de cierta manera de mediatizar las presencias. Una concepción del tiempo, basada en el funcionamiento de algoritmos técnicos, emerge y cuestiona la noción orgánica de la cronología corporal. A continuación daremos cuenta, a partir de ciertos ejemplos en redes sociales, de esta particularidad.

A partir de 2016, los algoritmos en Instagram cambiaron de un orden cronológico a un **orden de relevancia**: ya no es visto lo último que se ha compartido, sino aquello que *va a importarle al usuario*. Este algoritmo lo define Siobhan Leddy⁵¹ en Real Life Mag como **algo-tiempo**, según el cual aquello mediado está organizado a partir de los “intereses” del usuario. Intereses que se emparejan con expectativas similares a las de interacciones virtuales que los usuarios ya han presentado. Por otra parte, el **algoritmo cronológico**, explica Leddy, es “...como cualquier otro algoritmo, una abstracción matemática: un set de reglas que ordenan datos. También es un algoritmo vago, basado enteramente en una creencia compartida sobre la manera en que el tiempo se mueve - progresivamente del pasado al presente al futuro.” (Leddy, 2017).

No hay que hacer más que *googlear* la pregunta “¿cómo conseguir más seguidores?” para acceder a múltiples tutoriales que explican: hay que **saber cuándo** postear para permeabilizar a la audiencia objetivo. Cuanto más rápido nos *megustean*, más trasciende ese contenido en Instagram, incrementándose sus chances de éxito. Aunque la segmentación horaria en publicidad ha sido un negocio millonario y hace muchos años es moneda corriente (en el Super Bowl 2020 los 30 segundos televisivos estaban valuados en 5,6 millones de dólares)⁵², los intentos por optimizar la comunicación orgánica o gratuita en redes sociales alzó los estudios de mercado para entender cuándo publicar *sin invertir en pauta*.

⁵¹ <https://reallifemag.com/time-after-time/>

⁵² <https://www.businessinsider.com/super-bowl-ad-price-cost-2017-2>

En este sentido, el *community management* busca maximizar la experiencia publicitaria con parámetros temporales: “*El algoritmo tiene en cuenta no solo la cantidad de interacción que recibe tu publicación en Instagram, sino también qué tan rápido.*” explica Xavi Cabrera en su blog Medium (2020). El deseo de compra está motivado en cierto punto por el placer de aquello que todavía no nos ha llegado y queremos obtener lo antes posible. La competencia por el contenido más creativo demuestra una búsqueda infinita por la pieza publicitaria más efectiva, más *viral* para cumplir ese deseo.

La promesa de Cabrera para asegurar el saber de una praxis virtual eficiente comienza con un presagio y una pregunta: “*...a pesar de la reacción negativa, no hay signos de un retorno a la alimentación cronológica, y hay un conjunto completo de nuevas reglas para el juego. Entonces, ¿cómo te mantienes al día con todos estos cambios en el algoritmo de Instagram?*” (Cabrera, 2020). De esta manera, la probabilidad de anticipar el comportamiento está basado en el algo-tiempo, que también pone en la mesa la pregunta por un nuevo tipo de experiencia. La configuración y representación de cuerpos digitales adquiere en este contexto ciertas particularidades, sobre las cuales nos detendremos en los siguientes apartados.

La opacidad del algoritmo: la continuidad de los presentes

Franco Berardi define en su libro “*La fábrica de la infelicidad*” al *cibertiempo*, que diferencia del *ciberespacio*. Este planteo nos concierne por la potencia diferenciadora que da el concepto de tiempo en la mediatización digital de las presencias, que dan cuenta de los cuerpos digitales. Por un lado, el ciberespacio es ilimitado porque es el vértice entre la materia orgánica del cuerpo y de la máquina⁵³: puede expandirse gracias a la capacidad técnica de crear *nuevos espacios virtuales*. Por el otro, el cibertiempo es “*...el tiempo necesario para que el cerebro humano pueda elaborar la masa de datos informativos y de estímulos emocionales procedentes del ciberespacio.*” (Berardi, 2003, 41). Mientras es posible navegar por el ciberespacio infinito, el cibertiempo termina y se hacen necesarios **métodos para optimizarlo** al máximo, como el ejemplo del *community management* que mencionamos más arriba.

⁵³ Berardi, 2003, 40. Nos detendremos en la cuestión del espacio en otro capítulo de la tesina.

La capitalización del tiempo empieza a traducirse en múltiples estrategias para hacer más efectiva la gestión de las redes sociales. Cabrera explica que la rapidez de interacción con la imagen digital propia también “dice” si es relevante o no: “Si tu publicación recibe muchos “me gusta” y comentarios poco después de su publicación, indica al algoritmo de Instagram que la publicación es contenido de alta calidad, por lo que la publicación se mostrará aún a más seguidores.” (Cabrera, 2020). Esto encierra la paradoja de un tiempo que parece eterno pero que es efímero y, sobre todo, limitado; el lapso para impactar con cierta imagen se termina en un período determinado. Luego de este, pierde su trascendencia.

Afectado por un algoritmo que se basa en la relevancia y la rapidez de la interacción por publicar en el **prime-time virtual**, el tiempo se atomiza en presentes temporales, a través de los cuales circula sin dirección lineal⁵⁴. Los procesos digitales se aceleran a la vez que estos átomos temporales se reorganizan en función de su importancia algorítmica, la particularidad de esto es que hay múltiples presentes como eslabones cuyo orden cambia continuamente. El problema sobre cómo asimilan los cuerpos orgánicos y digitales al tiempo no descansa sólo en una aceleración de procesos virtuales, sino en el orden de esos presentes encapsulados. Esto conlleva a una representación corporal fuera del orden cronológico habitual y promueve lo que Siobhan Leddy llama “*opacidad*” en el algo-tiempo: “Mientras que el algoritmo que organiza cronológicamente es simple, **transparente** y entendible, el algo-tiempo es **opaco y misterioso**.” (Leddy, 2017). La angustia por un algoritmo opaco yace en la búsqueda de la transparencia que estudia Byung-Chul Han en “*La sociedad de la transparencia*” (2013), una de cuyas características es la ansiedad por los espacios que están ocultos frente a la mirada.

Para Han, “*Las acciones se tornan transparentes cuando se hacen operacionales, cuando se someten a los procesos de cálculo, dirección y control.*” (Han, 2013, 8); si se considera a esta definición como la otra cara de aquello opaco que preocupa a Leddy, ¿es posible coincidir con su preocupación? La diferencia es que el algoritmo cronológico, en cierta forma, se asemeja al paso orgánico del tiempo sobre el cuerpo. La sensación de opacidad en el caso del algo-tiempo pone de relieve las operaciones técnicas que inciden en las acciones humanas. El problema, entonces, de identificar como opaco a un algoritmo y transparente a otro

⁵⁴ Han, 2013, 34

es suponer que existe una diferencia técnica entre ambos, mientras los dos son operacionales y se someten a procesos de cálculo, dirección y control.

Envejecimiento orgánico y digital

Ahora bien, ¿qué sucede cuando ese algo-ritmo “*muestra*” lo que usuarios quieren ver de sus cuerpos y los cuerpos ajenos? ¿Cuál es la porción biológica a la cual acceden por medio de redes sociales? Los dispositivos técnicos prometen la eternidad. Si lo importante es el presente que se sucede continuamente, el cuerpo biológico envejece pero sus fragmentos digitalizados depositados en los dispositivos, no.

Existe, en estos términos, una disparidad entre la cualidad del cuerpo biológico y la corporalidad visualizada en redes algorítmicas. Se trata, por un lado, de la cuestión del desarrollo lineal de la cronología social: un segundo, un minuto, una hora, un día, organizan la experiencia biológica en el mundo material. Por otro lado, como adelantamos antes, los instantes digitales se dividen en átomos y son capaces de reacomodar su orden de acuerdo a las exigencias algorítmicas (y aquí conviven las imágenes que constituyen al humano en un proceso subjetivo cibernético, sobre el cual nos detenemos en el capítulo sobre Subjetividad Cibernética). La imagen instantánea en Instagram da cuenta de un “estar allí **hoy y ahora**” aunque lo fotografiado sea de un pasado lejano. La nostalgia de “*todo tiempo pasado fue mejor*” muta hacia el deseo por la perpetuación de “*todo tiempo presente es mejor*”. Y en esa nueva temporalidad, explica Leddy, los fragmentos corporales van deslizándose sin fricción de manera virtual: “El sábado le sigue al martes, que le sigue al #tbt2014. Allí donde la cronología reinaba en los feeds de Instagram, ahora se convirtieron en timelines algorítmicos. Feeds personalizados en base a nuestras preferencias están determinados por anteriores clicks y likes al estar regidos por códigos ansiosos por agradar-nos.” (Leddy, 2017). De esta manera, los segmentos de los cuerpos quedan en memorias visuales digitalizadas, que son un aspecto de las narrativas personales de sus usuarios. La vejez como estadio corporal adverso o “inútil”, se comunica visualmente sin mostrar las verdaderas arrugas, manchas, discapacidades relacionadas con la edad; son fragmentos corporales que visualmente se ocultan.

Podemos subir fotos de un año atrás cuando estábamos más felices, más completas y circular de esa manera por la virtualidad: somos fragmentos visuales de

cuerpos en “su mejor momento”⁵⁵. El escribir este trabajo durante el 2020 hace necesaria la mención a la popularidad que ha ganado el compartir “Recuerdos” en Instagram y Facebook. La inhabilitación global del turismo devino en apelar a la memoria virtual, a esa imagen pasada remitente a “un día como hoy”, para dar cuenta de los momentos felices de cada usuario.

Los cuerpos sanos son mentes sanas, precisa fue la separación entre mente y cuerpo para que esta lógica pueda tener algún sentido hoy en día. Escribe Franco Berardi en su libro *Héroes*:

“...el pasado no es en absoluto inmutable. El pasado solo existe en nuestra mente y, por tanto, si nos distanciamos de él, va adquiriendo una forma nueva, a medida que nos alejamos del punto de vista desde el que recordamos.” (Berardi, 2016, 112).

Hoy no solamente es posible cambiar el pasado a través de la distancia del recuerdo, sino que se configura en un **presente que se refabrica** en cada fotografía posteada cada vez más rápido.

Los usuarios de las redes sociales ya están acostumbrados a lo que Han aborda como tiempo transparente, sin destino y enlazado con imágenes pornográficas por estar directamente en contacto con el ojo⁵⁶. La capacidad emocional de **asimilar el pasado** está relacionada con el tiempo lineal “...*que se ha convertido en algo tan incontrovertible, tan fundacional en nuestra forma de ver el mundo, que es casi imposible concebirlo de cualquier otra manera.*” (Leddy, 2017), por lo que la transformación del parámetro temporal del universo digital angustia a causa de la incertidumbre de un orden alternativo y “opaco”. Plantear esto es plantear que la cuestión tiene que ver con la **sucesión de mediatizaciones** a las están expuestos los usuarios.

Relacionado con esta sucesión está el objetivo de aumentar el engagement (o interacción), que radica en **ser oportuno** al momento de publicar para llegar a más usuarios y vender más: de todos aquellos presentes encadenados, hay que elegir uno para postear. Cabrera explica que

“Después de encontrar tu **mejor momento** para publicar en Instagram, puedes hackear el algoritmo para aumentar tu alcance y obtener más Me gusta y seguidores. Si

⁵⁵ Leddy, 2017

⁵⁶ Han, 2013, 8

publicas mientras la mayoría de tus seguidores están en línea, ¡es más probable que obtengas Me gustas de inmediato!”. (Cabrera, 2020)

La necesidad de “ser el primero” empieza a virar hacia un “ser el más oportuno”, porque la oportunidad condiciona la rapidez de interacción. Y no solo eso: también el hacking es un atajo digital para lograrlo.

La atracción visual: la felicidad como estímulo emotivo

Consideramos a la emoción como una estimulación al cuerpo material y a la mente psíquica. Está vinculada con las manifestaciones afectivas e interacciones mediatizadas, en particular conciernen a este trabajo aquellas relacionadas con las redes algorítmicas digitales. ¿Qué sucede cuando la emoción, como explica Berardi, “...es cada vez con más frecuencia despertada provocada por cadenas de automatismos tecnológicos.”? (Bifo, 2003, 36). En los tutoriales acerca de métodos para conseguir más seguidores o cuándo publicar para tener más repercusión, el concepto de algoritmo abunda. En el caso del algo-tiempo que preocupa a Leddy, una continuidad temporal distinta a la cronológico-lineal pone en la mesa los automatismos tecnológicos que definen qué sentir y cuándo según los intereses y afecciones manifestados virtualmente.

Un aspecto que está relacionado con la emoción es lo que Berardi estudia como el imperativo felicista. Aunque el autor se concentra en la patología depresiva que se desprende de este, es remarcable cómo la obligación de ser virtualmente feliz influye en la representación “infinitamente” presente de los cuerpos felices. La emoción de “*Ser feliz*” es un valor en sí mismo y se convierte en sinónimo de “*éxito*”. La venta representada por el discurso felicista se encuentra con cuerpos que parecen sentir placer, pero al estar armados con píxeles, solo son imágenes sin nacimiento, sin muerte y sin goce.

La frustración de la no coincidencia entre este cuerpo feliz-virtual y el cuerpo biológico-sensitivo se suma a la irritación por la expresión “*desperdiciar el tiempo*” que se vuelve un bien evidentemente escaso para aprovechar de forma productiva. Siobhan Leddy lo aborda a partir de la relación entre el cuerpo-viviente del presente y el pasado percibido:

“El tiempo cronológico relega al pasado a una distancia remota que crece constantemente con respecto al presente. (...) Si nos quedamos sin tiempo, podemos pagarle a alguien que nos cocine, nos limpie, nos pasee el perro en nuestro nombre. El tiempo es dinero que puede ser invertido, perdido, o peor, desperdiciado.” (Leddy, 2017).

La temporalidad virtual implica el adaptarse al reordenamiento algorítmico para potenciar un consumo emotivo. Como recomienda Cabrera: “*Desde la primera transición del feed cronológico, sabemos que el algoritmo de Instagram se basa principalmente en la interacción con las publicaciones.*” (Cabrera, 2020). La interacción en el universo digital está condicionada por la emotividad de llevar al usuario a tocar la pantalla de su celular o clickear en el navegador sobre un “Me gusta”, “Me emociona”, “Me encanta”: reacciones digitales que remiten a sentimientos. Han argumenta que el rechazo de Facebook a introducir el botón “No me gusta” está relacionado con que lo negativo menoscaba la comunicación. Sobre todo porque “...*la negatividad del rechazo no puede valorarse económicamente.*” (Han, 2013, 12) y, además, explica en esa misma página de su libro que el valor de la comunicación hoy se mide en la cantidad y velocidad del intercambio de información. Y si es negativo, no es cuantificable.

El reordenamiento cuantitativo del tiempo digital, el cuándo publicar, también infiere en la calidad del contenido que circula. El aspecto cualitativo se reduce al **impacto pornográfico** en el ojo humano para reutilizarse cuantas veces se necesite para vender más. Esto incide en los fragmentos corporales mediatizados en redes sociales, que determinan el valor de un contenido determinado si la persona que accede a cierta publicación **pasa más tiempo** en ella:

“El segundo extra que alguien pasa leyendo tu titular puede ser decisivo. Y esta es una de las razones por las que los carruseles de video y fotos funcionan tan bien en el algoritmo de Instagram: ¡mantienen la atención del usuario por más tiempo!” (Cabrera, 2020).

Para mantener dicha atención, los consultores en contenidos de redes sociales recurren a **lo emocionalmente atractivo** para retener a posibles consumidores. La producción de piezas visuales o audiovisuales que seduzcan a los ojos del usuario de Instagram es importante para que se queden mirando más tiempo. Así, el algoritmo de la red los hará aparecer más aumentando las chances

de que personas cliqueen en “ver más” y compren. “Los encabezados serán tu clave para el algoritmo de Instagram. Si tienes un título atractivo, es probable que los usuarios lo lean y hagan clic en el botón ‘más’, lo que aumenta el tiempo dedicado a ver la publicación.” (Cabrera, 2020). Esta atracción está condicionada por el flujo continuo de imágenes que compiten en el ciberespacio por el cibertiempos de atención: si soy publicista, mi imagen tiene que ser más llamativa o mi titular más seductor; si soy usuaria, tengo que subir un video más original o sumarme a una campaña viral. Y si ahí me muestro feliz, es porque lo soy y *así vendo mejor*.

El goce digital

La seducción digital tiene un lugar importante en la pugna por “ser el más relevante” y “el más oportuno”. El recurrir al deseo sexual es un método publicitario común antes de la era digital, aunque la particularidad contemporánea es un crecimiento de la asexualidad relacionada a la sobreexposición de cuerpos sin carne. En este sentido, explica Han, “*Las imágenes del porno muestran la mera vida expuesta. El porno es la antípoda del Eros. Aniquila la sensualidad misma. Lo obscuro en el porno no consiste en un exceso de sexo, sino en que allí no hay sexo.*” (Han, 2014, 25). Cuando surge la pregunta sobre el placer, en este punto específicamente, es cuestionada la manera en la cual los cuerpos experimentan la excitación a través de los dispositivos digitales-visuales. El goce está inscripto en la exposición de cuerpos que **se publicitan a sí mismos** en el orden que el algoritmo “opaco” manda. Un algoritmo que trastoca los tiempos de los cuerpos virtuales también debe tener alguna incidencia en el placer de los cuerpos biológicos. Han, en este sentido, se pregunta por la relación entre la exposición pornográfica y el placer, entendiendo que “*El placer expuesto, puesto ante la mirada, no es ningún placer.*” (Han, 2013, 16). De esta forma, tanto el disfrute como el amor engendran, en el contexto contemporáneo, sentimientos agradables, sin consecuencias y libres de sufrimiento⁵⁷.

Vinculada a esta cuestión está la sensualidad, que se comprende como un espacio corporal finito cuyos **ocultamientos generan lo erótico** a contracara de las exposiciones que devienen en pornografía. En ese espacio estéril de la pornografía se encuentra el goce en lo virtual; que resulta ser un placer contrario al erotismo,

⁵⁷ Han, 2014, 14

que no brota de la exposición permanente de la desnudez sino de *“la puesta en escena de una aparición-desaparición. (...) La interrupción engendra una ambivalencia, una doble significación.”* (Han, 2013, 27). Esta ambivalencia es la que también incomoda en el algoritmo opaco que describe Leddy en Real Life Mag. En una red cuyo régimen de visualización es *“transparente”* o *“pornográfico”*, la preocupación por un algoritmo que enturbie las aguas es la intranquilidad frente al ocultamiento.

La imaginación tiene cada vez menos lugar para desarrollar el preludeo del goce corporal. A partir de la visualidad sin estadios intermedios entre el segmento corporal mediatizado y el órgano ojo, la sexualidad se convierte en una *“...descarga de energía rabiosa, exhibición de estatus y, sobre todo, consumo.”* (Berardi, 2003, 31). Esto se conjuga con la aglomeración de presentes que conforman el tiempo digital, re fabricando la capacidad corporal de convertirse en un objeto de consumo. Al respecto de la sensibilidad compasiva, Berardi explica que *“La compasión es el modo de ser natural del organismo sensible, porque la sensibilidad significa precisamente continuidad sensual entre los diez mil seres.”* (Berardi, 2003, 186). El problema en la era de las múltiples fronteras corporales y la dificultad de definir las, es que se complica distinguir entre el cuerpo propio y el ajeno o comprender a este último como coextensivo del primero. Es decir, que si la delimitación de los segmentos corporales es cada vez más compleja, también lo es el reconocimiento de los fragmentos ajenos. Esto dificulta la relación sensual entre humanos, cuyo vínculo roza la banalidad a causa de la alienación de la subjetividad: ¿cómo puedo identificarme con un otro si no puedo identificarme con los fragmentos de mi cuerpo?

¿Cuáles son los límites entre placer, emoción y felicidad? ¿Son los límites de las fracciones corporales las diferencias entre experimentar un hecho sensible, uno placentero, uno feliz? O es en la vivencia de los tres que se conjugan cuerpos virtuales que desean de forma virtual. Si es así, lo feliz como imperativo de éxito también influye en el goce y la sensibilidad mediatizadas, convirtiéndose en **factores digitales** que afectan al cuerpo y se representan con imágenes sintetizadas. Y si el goce corporal, como por ejemplo el que produce la comida, se representa con el *food porn* (la pornografía de la comida), el sentido del gusto aparece atravesado por el carácter visual de un plato de comida. En la misma red en que el objeto de consumo alimenticio es sensual, también lo es el cuerpo, que

digitalmente se consume igual que un postre y así se lo fotografía: para **estimular el placer visual**.

Figuras del capítulo



Figura 38. Remarcamos la aparición de la fecha y hora en las Historias de Instagram, así como el tiempo transcurrido en que vemos la imagen publicada. Recuperada de Instagram, cuenta personal.

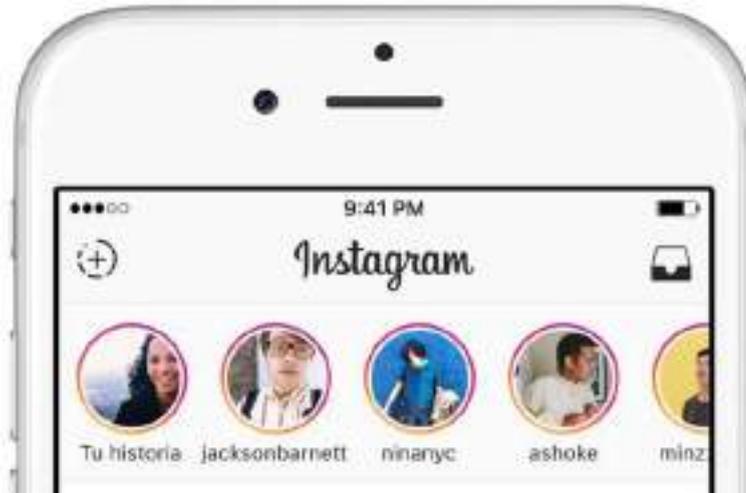


Figura 39. Los círculos de color que representan las historias de Instagram no acontecen de forma cronológica sino en orden de relevancia. Pueden verse en el orden deseado mientras se deslice hacia la derecha o izquierda con el dedo, según el perfil cuyo contenido el usuario busque mirar.



Figura 40. Decir imagen instantánea es remitir a la hora y momento del día en que fue publicada. Son comunes las imágenes que dan cuenta del estar, como en este ejemplo, a la “hora del té”. Si bien no es necesario subir una foto en ese preciso momento, comunicar lo que se consume cuando se consume y a una hora determinada, es una característica de esta red social el mostrar “como si” eso sucediera. Recuperada de Instagram Stories



Figura 41. “Un día como hoy” ya existía desde antes de la pandemia. Sin embargo, ha sido de uso frecuente a partir de las normativas de circulación restrictiva en todo el mundo. Esta memoria digital da cuenta de un momento feliz o un momento que se desea compartir, mientras el “hoy” de la pandemia parecía mediatizarse solamente con challenges o retos. Recuperada de Instagram.

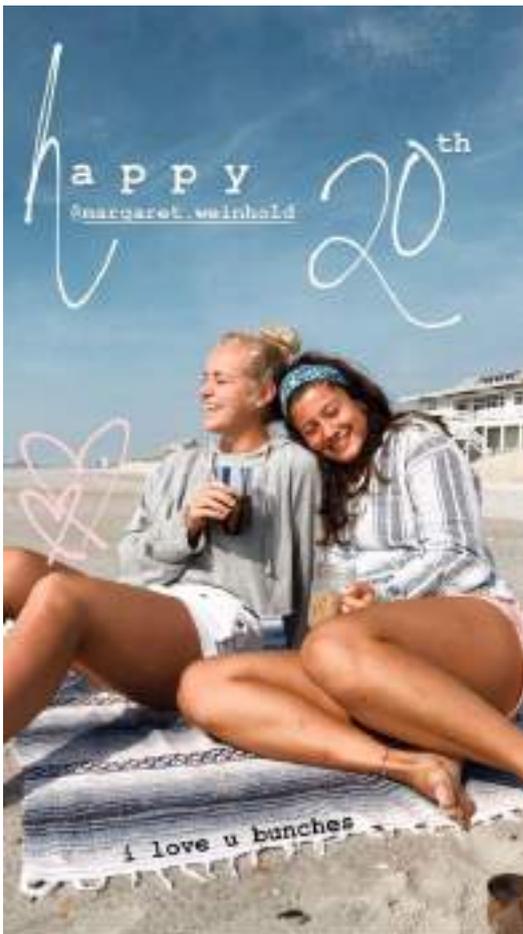


Figura 42. Mostrarse feliz en Instagram implica una mejor venta de sí mismo. Instagram.



Figura 43. El FoodPorn (comida pornográfica) fue facilitado por el Food Styling (estilismo de comida) para generar placer y hambre a través de una imagen. Pinterest

Cápsula 7: Espacio y movimiento

Hacia la verticalidad en la percepción

A lo largo del capítulo II sobre Imagen, vimos cómo a partir del Renacimiento, se establece la perspectiva como el modo hegemónico de visualizar el mundo. También podemos definirlo así: la inmersión en la perspectiva equivale a la percepción de un mundo horizontal. El ojo se extiende en una línea recta hacia un horizonte que circunscribe el campo orgánico posible de visión. En este sentido la horizontalidad y la perspectiva, no son otra cosa que la imposición de un límite. Sin embargo, y como menciona Hito Steyerl en *Los condenados de la Pantalla*, el desarrollo de inventos técnicos durante la modernidad⁵⁸ propició una transformación en la horizontalidad - como forma de percepción- hasta ese momento hegemónica. Es decir que con la emergencia de los satélites, los viajes espaciales o la invención del cine y las técnicas del montaje, se alteró indefectiblemente el dominio de la disposición lineal y horizontal. Esto propició la adopción de la vigilancia como un modo-de-ver determinado, traducida en sistemas técnicos con la función de dar cuenta de aquello que existía. Los sistemas de vigilancia, así, estuvieron signados por el parámetro de la verticalidad: desde arriba hacia abajo, los ojos escanearon otras subjetividades y objetos representados visualmente, para dar cuenta de lo que es real y lo que no. Por una parte, la progresiva adopción de este modo de ver “vertical”, irrumpe en la vida cotidiana y configura nuevos modos de aprehender el mundo; desde donde se gesta un observador que ejerce algún tipo de control sobre

⁵⁸ Con el siglo XX llegó aún más lejos el dismantelamiento de la perspectiva lineal en diversas áreas. El cine complementa a la fotografía con la articulación de diferentes perspectivas temporales. El montaje deviene un dispositivo perfecto para desestabilizar la perspectiva del observador y quebrar un tiempo lineal. La pintura abandona ampliamente la representación y demuele la perspectiva lineal con el cubismo, el collage y diferentes tipos de abstracción. El tiempo y espacio son reimaginados por medio de la mecánica cuántica y la teoría de la relatividad, mientras que la percepción se reorganiza en la guerra, la publicidad y a cadena de montaje. Con la invención de la aviación aumentan las oportunidades de caer, vilar en picado y colisionar. Con ello -y especialmente con la conquista del espacio exterior- sobreviene el desarrollo de nuevas perspectivas y técnicas de orientación que se encuentran especialmente en un número cada vez mayor de vistas aéreas de todo tipo. Mientras que todos esos progresos se pueden describir como característicos de la modernidad, los últimos años han visto la saturación de la cultura visual por imágenes de vistas aéreas de origen militar y de la industria del ocio. La navegación aérea expande el horizonte de comunicación y los drones vigilan, monitorean y matan. Pero la industria del entretenimiento tampoco se detiene. Las nuevas características de las vistas aéreas son enteramente explotadas, especialmente en el cine 3D, escenificando vuelos vertiginosos hacia el abismo. (Steyerl, 2014,24)

lo que está observando. Esta disposición al mirar, se replica con la emergencia de nuevos dispositivos y se advierte entonces una mirada en multi-perspectiva.

La transformación en esta actitud de mirar, también es acompañada por una ruptura con el paradigma de un tiempo lineal. Se advierten algunos de estos cambios con la utilización de recursos discursivos durante el siglo XX, como el montaje cinematográfico. Suponen la posibilidad de percibir *lo real* de un modo diferente; “hasta la irrupción de las primeras películas en cámara lenta, a nadie le había sido dado percibir el tiempo de un modo que no fuese el real, y esto cambió radicalmente nuestro concepto acerca de la naturaleza del tiempo.” (Ballard, 2015, 127). A las potencialidades de la recombinación temporal a través de dispositivos técnicos como el cine y el vídeo, podríamos agregar también el aporte artístico de las vanguardias como el surrealismo y el cubismo del siglo XX. **En conjunto es posible dar cuenta de la dislocación del vínculo entre el observador y el mundo.**

Así, en el siglo XX se gestaba la incipiente multiperspectiva, que derivó en capacidad de verse a sí mismo en un continuo acto narcisista⁵⁹ de vigilancia desde distintos dispositivos y ópticas. Sin embargo, hablar de vigilancia en estos términos apunta a dar cuenta de un gesto o una maniobra de cierto tipo de control, frente a un entorno de marcada fluidez, como es la digitalidad. Algunas de las rupturas técnicas y culturales que mencionamos más arriba, terminaron por decantar en nuevas visualidades, sesgadas por la edición y recombinación espacio-temporal; su corolario podría ser en cualquier caso, un progresivo acto de difuminar los márgenes, incluso hasta diluirlos. Steyerl lo expresa así:

En muchas de estas nuevas visualidades, lo que parecía una caída inerme en un abismo termina siendo en realidad una nueva libertad representacional. Y quizá esto nos ayude a superar la última presunción implícita en este ejercicio mental: la idea de que necesitamos una base estable. (Steyerl, 2014,31)

Lo anterior nos plantea diversos interrogantes ¿Es posible hablar acaso solo de un tipo de mirada - la vertical y en pose de vigilancia? O será más bien como propone Steyerl ¿Para todos, la pérdida de márgenes supone una nueva libertad representacional? ¿Es acaso experimentado el tránsito digital en alguna de estas

⁵⁹ Uno de los efectos de la tecnología fotográfica más reciente (vídeo, películas instantáneas) ha sido volcar aún más los usos privados de las cámaras en actividades narcisistas, es decir, en la propia vigilancia. (Sontag, 247)

dos modalidades opuestas? En cualquier caso, estas dos perspectivas pretenden establecer una tensión en tanto, podríamos aventurar muchos modos posibles de la forma en la mirada, sin embargo en lo que sigue de este capítulo, nos detendremos a reflexionar acerca de una disposición hacia el control ¿Qué subsiste como heredado de una actitud vigilante en el tránsito diario por los dispositivos tecnológicos? Más específicamente, intentaremos responder sobre algunas particularidades en el modo de transitar por el espacio digital.

Transitar en el espacio sintético

La disposición a una mirada de control ¿se presenta como el modo hegemónico de transitar los espacios contemporáneos? Quizá la respuesta se encuentre en aquello que tanto en la ciudad contemporánea como en la digitalidad se constituye como *inabarcable*. En *Volverse Público*, Boris Groys bosqueja una aproximación hacia la infinitud de Internet:

La impresión de que Internet como totalidad es inobservable define nuestra relación con ella: tendemos a pensarla en términos de flujo infinito de información que trasciende el límite de nuestro control individual. (...) Internet es por definición una máquina de vigilancia; divide el flujo de información en operaciones pequeñas, rastreables y reversibles y así ubica a cada usuario bajo vigilancia real o posible. (Groys, 2012, 135).

Asumir la digitalidad en términos de flujo infinito es también dar cuenta de que la inmensidad carece de un principio y un final. A la imposible tarea de delimitar un espacio de estas características, se agrega su calidad fluida e “intangible” que propone un modo específico de pasaje. Hablamos del flujo: un movimiento continuo y progresivo que proporciona una sensación de control y maleabilidad sobre una superficie que siempre se nos presenta de poca profundidad.

En este sentido las imágenes funcionan como la extensión contemporánea de la cartografía analógica. Reponen en su visualidad toda la potencia de ese gesto de captura, ocupan los espacios en lugar de su espectador que opera en mando de distancia.

La ocupación está ligada a la actividad, el servicio, la distracción, la terapia, y el compromiso. Pero también a la conquista, la invasión y la captura. En el plano militar, la ocupación se refiere a una situación extrema de relaciones de poder, complejidad espacial y

soberanía 3D. Es impuesta por el ocupante sobre el ocupado, pudiendo este resistirla o no. (Steyerl, 2014,108).

Entre la distancia y la verticalidad se engendra esta visualidad que ocupa y recorta lo inabarcable, la vista se constituye como una síntesis de capacidades impensadas. Aún en la lejanía es posible fraccionar el espacio y ejercer un control sobre este. Como máquina de vigilancia, la verticalidad imprime sobre los usuarios una sensación de confort, un aliciente ante la imprevisibilidad del mundo y los otros.

La vigilancia se instituye como modo de acontecer en tanto se apoya en el nuevo discurso contemporáneo: la demanda por seguridad. Las exhibiciones más duras de este modelo están ejemplificadas en las videocámaras *-in crescendo-* de cualquier centro urbano, en los tótems de monitoreo en la entrada de un edificio o los *baby monitors*, así como en la diversidad de dispositivos de control domésticos que extienden esta capacidad de control. Se puede monitorear el sueño y la cantidad de pasos emitidos por día, el ritmo cardíaco al realizar una actividad aeróbica o el rendimiento del organismo en una sesión de *running* en función de las características del terreno.

El tránsito por el espacio tradicional se transforma a medida que se desarrollan trayectorias sustentadas por una administración digital de lo cotidiano. En este sentido, la vigilancia también se dispone sobre la propia extensión espacial -el cuerpo- que cada vez se encuentra más hibridado con sistemas de asistencialidad y procesamiento de datos. Eric Sadin afirma que con el advenimiento de la era digital “progresivamente, se insta una administración robotizada de las existencias garantizada por “agentes clarividentes y empáticos” que actúan de manera soft y “sin ruido”, y que se orientan a encargarse de manera eficaz y armoniosa de los seres y las situaciones” (Sadin, 2008, 27).

La extensión de la vista en dispositivos de vigilancia y en una lógica de control, no sólo sumerge a la cotidianidad bajo los principios de la eficiencia. También autonomiza cada porción de lo inabarcable, comprime y procesa espacios haciéndolos maniobrables. Sobre el espacio corporal, la visualidad dispone un conjunto de acciones que orientan el pasaje de lo privado a lo público. Monitorear la corporalidad se incorpora como un hábito necesario que exuda la ciudadanía contemporánea. Un ejemplo posible son los sistemas de control poblacional durante la pandemia global que tuvieron lugar en Alemania o Corea del Sur. La

compartimentalización espacial podría pensarse como el correlato del cuerpo desmembrado de la etapa moderna. Sus vestigios más próximos remiten a la intrusión a nivel de tejidos que se emprendió en el siglo XX y potenció las capacidades corporales. Así la constitución de una visualidad omnisciente recae en la existencia de un cuerpo fragmentado y multi performático.

Colonización soft del universo

Desde su posición dominante, la visualidad se figura como “colonizadora del mundo”. En su gesto de captura a través de la vista y los dispositivos, accede a lo desconocido y se apropia de la indeterminación, haciéndola suya. Esta alquimia ocurre no sólo en la conquista de la corporalidad propia como se aclaró en el primer capítulo (desde la disección hasta la implantación de chips y la incorporación de apps de monitoreo), también sucede cuando en este avance sobre lo inabarcable prolifera la existencia de minúsculos espacios virtuales o habitáculos. Fragmentar una porción de espacio al interior de una cartografía digital, supone que hay algo de su anterior “indeterminación” que se diluye. A medida que es transitado, el habitáculo espacial adquiere márgenes dispuestos por una singularización colonizante. Así la fragmentación espacial se traduce en operaciones de sentido e identificación simbólica. Pensar en los usos metafóricos de la palabra *espacio*, es dar cuenta de que en ella se condensa a la vez una noción de intimidad y de comunidad. Hay espacios de trabajo, espacios de descanso, espacios de compra, etc. El gesto de captura es también una manifestación de un sentido de pertenencia a partir del cual también puede pensarse en el tránsito por los espacios sintéticos (físicos y virtuales) como una versión contemporánea y *soft* de colonización.

La colonización moderna se traduce en el imperativo contemporáneo de conocer el mundo. “Viajar para conocer” es el mandato discursivo que transcurre desde la nanotecnología como modo de colonización del organismo; hasta la realidad virtual que propició el desplazamiento global y cuasi democratizado a cualquier itismo recóndito del planeta. Conocer museos, construcciones históricas o incluso destinos turísticos a través de recorridos de realidad virtual o cartografías de Google, se convierte en la experiencia contemporánea de la conquista.

Nuevamente aquí la capacidad de fraccionamiento aparece en el gesto de captura a través de la fotografía. La colonización del espacio exige pruebas y archivos que son las inmensas galerías digitales. Conforme aumenta la capacidad

de almacenamiento de los dispositivos móviles también la cantidad innumerable de fotos. El espacio sintético del turismo es conquistado a través de tomas múltiples, posibles de llevar en la palma de la mano. Se comprende así que la miniaturización refuerza este sentido de control. Donde más sino en un celular podría cargarse el equivalente a cientos de álbumes de fotos analógicas, que son a la vez el mundo propio los trayectos recorridos del espacio global.

A partir de la visualidad el espacio de lo real se constituye como una combinación de imágenes que dan cuenta de la existencia de éste. Por sobre todo las imágenes como documentación y fragmentación del espacio exhiben las huellas de su colonización. Ahora bien, ¿Qué características tiene el movimiento de flujo por el espacio sintético?

Espacio y movimiento sintético

La distribución por el espacio sintético (material/real/físico y digital) se ve condicionada por el ordenamiento vertical de la vista. A partir de la lógica de la vigilancia, es que el tránsito por la inconmensurable superficie digital se “aliviana”. Esto ocurre en torno a un continuo movimiento de flujo inherente a la naturaleza de éste.

Así, gestos propios del uso de los dispositivos móviles como el *swipe* o el *scroll* se estabilizan a partir de la escasez de los márgenes en la virtualidad. El *scroll* puede ser pensado como el reflejo de este movimiento continuo; que desliza a la corporalidad fragmentada de forma tal que perpetúa un flujo incesante. *Scrolllear* remite a la inmanente presencia de lo infinito; ese cúmulo inagotable de sentidos a la espera de una potencial interacción con un usuario. Tanto el *swipe* como el *scroll*, son movimientos a los que subyace la idea de avance o progresión. En la ausencia de márgenes, también el espacio comienza a uniformarse, sus intervalos desaparecen en tanto la superficie se vuelve más lisa y transitable.

La cuestión del tiempo digital es abordada en otro capítulo de este trabajo, sin embargo es necesario mencionar que los desplazamientos por el espacio sintético se vinculan a la profunda transformación de la temporalidad. Los intersticios espaciales se desvanecen al igual que las pausas, y en cambio se funden en una recombinación de fragmentos, un

infinito flujo recombinatorio de imágenes fragmentarias. Con la pérdida del horizonte comienza también la retirada de un paradigma estable de orientación que ha establecido a lo largo de la modernidad los conceptos de sujeto y objeto, de tiempo y de espacio. Al caer las líneas del horizonte estallan, giran y se superponen (Steyerl, 2014,13).

El flujo electrónico de señales habilita la toma de todos aquellos intervalos que con anterioridad se encontraban dispuestos no como depósitos vacíos, sino simplemente como intermediaciones. Sin embargo, así como la lógica de las grandes ciudades se dirige hacia una implosión de los intervalos, lo mismo ocurre con la disposición de los espacios digitales. Qué reacción puede suscitar un vacío, una nada por ejemplo en un recorrido de *Google Street View* o sus servicios de geolocalización. Es probable que la primera sea reportar un problema, dar cuenta de esa porción de espacio que no está colonizado por el diagrama o el satélite. Captura y ocupación se sintetizan en este movimiento de flujo que avanza y coloniza a la vez que descarta.

El *swipe* por ejemplo, movimiento que realizamos de forma horizontal en sentido derecha/izquierda implica un desplazamiento que abandona, que deja algo detrás, que también desecha. Información innecesaria, publicaciones que pasan inadvertidas, pero también perfiles, sujetos digitales que en formato virtual son *descartables*. Subyace a este cúmulo de contenido irrelevante, la idea de que siempre hay algo más, por ello la angustia ante el incesante caudal de imágenes se anestesia hasta apaciguarse. Sadin escribe sobre códigos que se interponen entre los seres, los seres y las cosas y entre las cosas mismas. La proximidad física constitutiva del juego social ya no está inducida por la primacía del contacto carnal, sino por la producción previa de flujos electrónicos susceptibles de organizar en diferido el encuentro localizado entre cuerpos. La proximidad física en espacios públicos es improbabilidad e incertidumbre; sobre ella se disponen no sólo diagramas espaciales virtuales sino también cámaras. *Necesitamos verlo todo*, dice James Graham Ballard en una entrevista de 1984 e imagina un futuro con barrios residenciales monitoreados y por dispositivos de vigilancia 24/7.

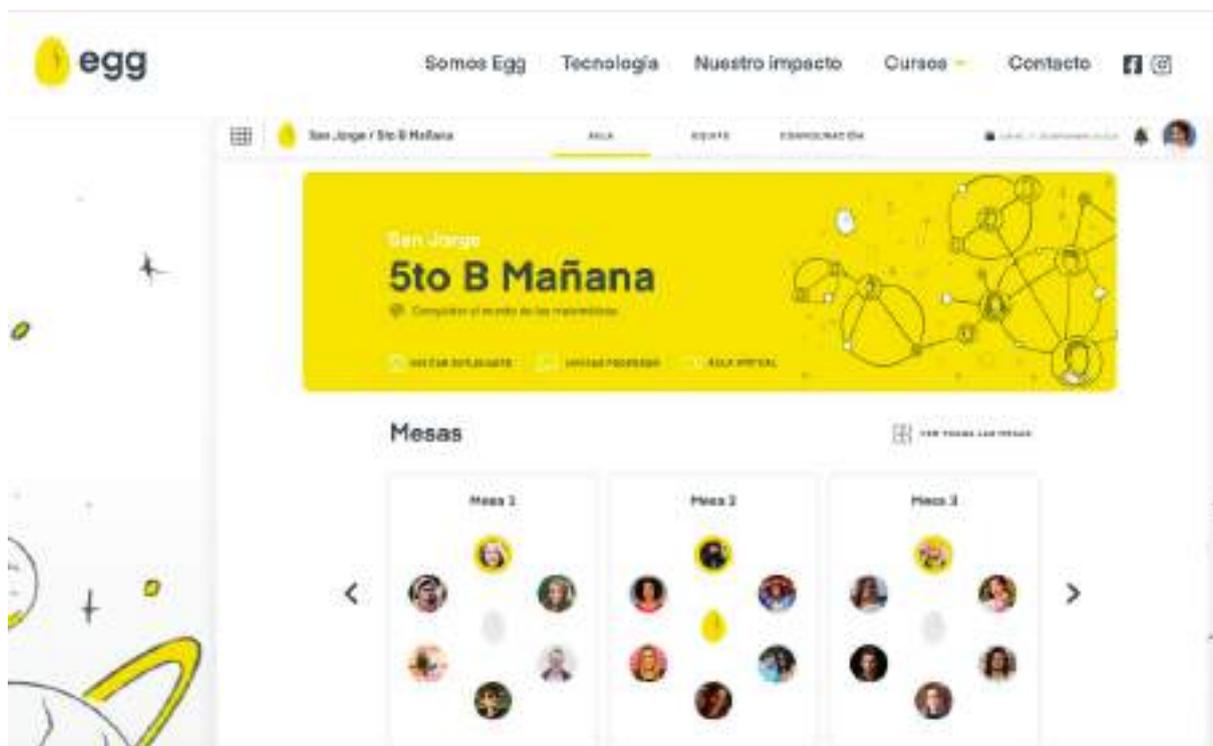
La colonización espacial a través de la vista es otra manifestación de la necesidad de control. Tomar un servicio de Uber, pedir un delivery de cualquier producto o realizar una compra online, son todos procedimientos más “confiables” si podemos monitorear en la pantalla el trayecto que se está efectuando. Las palabras

de Sadin se materializan en el recorrido vigilado a la espera de una compra, dos cuerpos organizados por flujos electrónicos para su encuentro. El monitoreo otorga seguridad sobre esa fracción de espacio que durante ese tiempo nos pertenece. En este sentido también la intrusión de la técnica supone la reconfiguración del espacio y el trazado de una nueva forma de desplazamiento.

El desplazamiento de la perspectiva crea una mirada descorporeizada y por control remoto, externalizada en máquinas y otros objetos, escribe Steyerl, mientras alguien le otorga una calificación baja a un repartidor que viaja en bicicleta debajo de la lluvia. “Las miradas ya se habían hecho móviles y mecanizadas con la invención de la fotografía, pero las nuevas tecnologías han permitido que la mirada del observador distanciado se haya vuelto cada vez más global y omnisciente” (Steyerl, 2014,27)

El paradigma de la verticalidad apela a una vista anestesiada, que abordaremos más adelante, y a una fuerte desconexión con el resto de los sentidos. No hay dolor, agotamiento o empatía, pues la mirada de la vigilancia no es próxima o íntima.

Figuras del capítulo





Espacios digitales con finalidades específicas.

Figuras 44 y 45: Egg es una plataforma de interacción creada para optimizar los recursos de un equipo de trabajo o estudio. A través de un algoritmo, analiza las interacciones entre personas para potenciar la cooperación.

<https://eggeducacion.com/es-AR/tecnologia>

10:00



← Digital Wellbeing & parental c... ⋮

||| Your Digital Wellbeing tools



215

Phone unlocks

112

Notifications

WAYS TO DISCONNECT

Dashboard

3 timers set

Bedtime mode

From 11:00 PM to 7:00 AM

Figura 46: uno de los dashboard de la plataforma “Digital Wellbeing” lanzada por Google con el objetivo de ayudar a los usuarios a monitorear sus actividades digitales diarias. Entre sus funcionalidades, se puede llevar un registro de la cantidad de veces al día que desbloqueamos nuestro dispositivo móvil para chequearlo.

<https://wellbeing.google/tools/>



Figura 47: vistas multiperspectiva proporcionadas por los servicios de geolocalización de Google Street View y Apple Maps.

https://i.blogs.es/40fecc/googlemaps/1366_2000.jpg

Sigue tu pedido



Figura 48: seguimiento de pedido en una aplicación de delivery de productos múltiples.

<https://i.pinimg.com/564x/72/ef/2c/72ef2cb35a6c56fc9c34c350f4009e3e.jpg>



Figura 49: Cada vez son más los sistemas de vigilancia urbanos, los que utilizan tecnologías de reconocimiento facial y recopilación de datos biométricos.

<https://d1e00ek4ebabms.cloudfront.net/production/caa57463-da28-45f1-9891-fc8ab2bd60a0.jpg>



Figura 50: Fragmento de “In the robot skies”, un corto lanzado en el año 2016, filmado enteramente con drones, dirigido por Liam Young, en colaboración con el laboratorio de Ingeniería de visión integrada y artificialmente inteligente (Bélgica).

Entrevista con Liam Young:

<https://www.dezeen.com/2019/06/11/liam-young-talk-drones-change-cities-elevation/>

Fuente de la imagen:

<https://i.pinimg.com/originals/6a/6e/26/6a6e269185ed89188f1cc10ca5c9ef2c.png>



Figura 51: La foto ganadora del concurso Aerial Photo Awards, en la categoría "Lockdown" muestra un edificio vietnamita en la ciudad de Hanoi, del que cuelgan banderas del país como símbolo de apoyo al personal de salud que combate contra el covid.

https://i.blogs.es/41a78a/we-are-in-it-together_prabu-mohan_aerial-photography-awards-2020/13662000.jpg

- Cuarta parte -

Cápsula 8: La coyuntura pandémica

Lo subjetivo como producto

La propuesta conceptual para este capítulo se centra en problematizar el proceso de subjetivación contemporáneo desde dos aproximaciones divergentes. Por una parte, desarrollamos algunas cuestiones vinculadas a la constitución del sujeto a partir del imperativo de la productividad. Por otro, intentamos dar cuenta del modo en el cual este un conjunto de actualizaciones (las mejoras permanentes que operan sobre el sujeto) que se visibilizan como resultantes en la proyección de una imagen pública, poniendo de relieve a su vez, la tensión entre lo público y lo privado.

Como partícipe de un sistema global de producción de mercancías, lo subjetivo también **se elabora como un producto** a través del cual, el yo es el resultado de un conjunto de esfuerzos y recursos que se administran a partir de la lógica del *improvement*. Se trata de un un tipo de modelización de sujeto, que no sólo debe enmarcarse en un sistema *semio-productivo global*⁶⁰ - en el que la disrupción entre su tiempo orgánico vs. su tiempo biológico es apremiante- sino que además las implicancias de su inmersión en un sistema que demanda su mejora permanente conlleva que lo subjetivo se encuentra en un proceso de producción incesante.

El tipo de cuerpo que se mediatiza digitalmente está vinculado a algunas de las particularidades de la subjetivación en torno a la cuestión de lo privado y lo público. ¿Cómo se reconfigura esto en el contexto del covid-19? ¿Cómo se resignifica la noción de privacidad? A partir del planteo que Boris Groys efectúa en *Volverse Público* (2014), surge la cuestión sobre cómo opera la producción de la imagen pública del sujeto. ¿Es posible postular esta proyección visual como escudo de protección frente a la exposición mediática? ¿Qué sucede con la cuestión de lo *público/privado* en un contexto de amenaza global que disloca la noción de intimidad que aborda al cuerpo?

⁶⁰ Para poder funcionar dentro de la red del info-trabajo, la actividad mental de los agentes humanos debe volverse compatible con el sistema, y esto implica un pasaje de la esfera de la conjunción a la esfera de la conexión sobre el plano nervioso, sobre el plano psíquico, sobre el plano estético, sobre el plano existencial. Por esto podríamos hablar de semiocapitalismo como una forma de capitalismo conectivo. (Berardi, 2016, 98)

El imperativo de producción del yo

Al comienzo de *Estrés y Libertad*, Peter Sloterdijk bosqueja una escena contemporánea a través de la cual es posible localizar al sujeto y a sus demandas actuales. Para el autor, el colectivo social está compuesto por un conjunto de individualidades que vivencian en común una “*experiencia subjetiva, casi podríamos llegar a decir con una experiencia de la disolución, con una experiencia de la asociabilidad*” (Sloterdijk, 2017, 45). En nuestras palabras diremos que la integración del sujeto como parte de una masa social, invoca de forma permanente un doble juego de vinculaciones. Por un lado, el sujeto debe reafirmarse a sí mismo como uno, mientras que por el otro, debe sostener a la vez un conjunto de lazos con el colectivo que integra. Debajo de esta dinámica relacional entre el individuo y lo social, subyace un concepto que apunta de forma directa a la constitución de la subjetividad contemporánea. La idea de **libertad del individuo** opera como la garantía del aglutinamiento de estas experiencias -que son al mismo tiempo disolución y asociabilidad- regulándolas, a fin de mantener la cohesión del colectivo. Así, influye sobre lo subjetivo en tanto se elabora desde ella, un conjunto de actos y decisiones posibles que inciden en el grado de posesión o expropiación que tiene el sujeto sobre sí mismo. Es decir que la libertad interviene sobre el sujeto como si fuese el único responsable por todas las decisiones o actos de su vida. Sin embargo, y como concluye Sloterdijk, la noción de libertad desde su concepción moderna hasta su presente contemporáneo funciona más bien como un **horizonte de acción** para el sujeto, frente a la objetualidad de lo real. Entendida como un límite, impone una lejanía y una imposibilidad concreta de experimentarse como una desconexión plena con los lazos sociales⁶¹.

Sobre esta delimitación de la práctica es que se desarrolla el proceso de *subjetivación* y producción del yo. Se configura de esta forma, una figura de sujeto abnegado en su libertad de acción y expropiado de su tiempo; éste ha dejado de

⁶¹ Sloterdijk efectúa un recorrido a través de dos figuras de las que emergen las nociones equivalentes de libertad moderna. Una de ellas, retoma la noción de libertad que propone Rousseau y que “*describe un estado de inutilidad elegida en el que el individuo está completamente recluido en sí mismo y al mismo tiempo está liberado de cualquier actividad cotidiana. En la ensoñación, el individuo se aparta de la “sociedad” y se desvincula de toda persona inmersa en el entramado social. Ambos quedan tras de sí, el mundo con los temas que preocupan al colectivo y el sí mismo como parte de este*” (Sloterdijk, 2017, 31)

pertencerle para convertirse en una masa indiferenciada de secuencias continuas⁶². El tiempo productivo invalida la alternancia entre lo que otrora pudo llamarse tiempo de ocio y tiempo de trabajo porque, en lo contemporáneo, este se resignifica a partir de un proceso de fragmentación. Como menciona Berardi,

en la net economy, la flexibilidad evolucionó en forma de fractalización del trabajo. Fractalización significa fragmentación del tiempo de actividad. El trabajador no existe más como persona. Es solamente un productor intercambiable de microfragmentos de semiosis recombinante que entra en el flujo de la red. (Berardi, 2016, 70).

Esta economía de producción de signos y abstracciones - de semiocapital- no sólo produce una fragmentación del tiempo superpuesto (orgánico y virtual)⁶³, también y como expresa este autor, sumerge al sujeto en sus propias lógicas de funcionamiento. La subjetivación se asimila entonces como otro eslabón en la cadena productiva del *semiotrabajo*, porque a este flujo de tiempo indiferenciado se incorpora todo el espectro de vida y de lo cotidiano.

La extinción de límites fijos se configura como una forma de trasvasamiento entre la dimensión corporal y la técnica. En este contexto nos referiremos a ellas como el solapamiento de las lógicas de la red sobre los sujetos, lo que equivale a afirmar que el trabajo se constituye en otro imperativo dominante que estructura las prácticas cotidianas. La integración del sujeto al sistema de trabajo opera sobre este en tanto mercancía “sujetados al proceso de valorización, átomos de tiempo recombinados en el proceso productivo global.” (Berardi, 2016, 66). El proceso de subjetivación se institucionaliza como una exclamación permanente de valor y el sujeto se convierte en un **producto de su propia persona**. Esta valorización ocurre en los márgenes de un *sistema de optimización tecnológica*: el ingreso a los flujos de la red, demanda sujetos que operen bajo los principios de la automatización y ésta, requiere de un ciclo de mejoras permanentes (sujetos en versiones *beta*) - tal y como ocurre con las tecnologías de *hardware* y *software*- el modelo del progreso

⁶² “La libertad formal es perfectamente respetada, pero la libertad es cancelada en el ejercicio concreto del tiempo de la vida. La libertad es puramente virtual, formal, jurídica. En realidad nadie más puede ya disponer libremente de su propio tiempo. El tiempo no pertenece a los seres humanos concretos (y formalmente libres), sino al ciclo integrado de trabajo. (Berardi, 2016, 33)

⁶³ En este capítulo nos interesa detenernos en la dimensión laboral del trabajo llevada a la incidencia de un sujeto mostrado como productivo. Abordamos características específicas de la sucesión y diseminación temporal digital en el capítulo “Velocidad y placer”.

tecnológico se adosa a la dimensión cognitiva de los sujetos contemporáneos. Subsistir implica reinventarse, mejorarse de forma incesante para garantizar relevancia/vigencia en el circuito productivo. A diferencia de lo que ocurría en décadas anteriores, una trayectoria académica apenas comienza con un título universitario, un cv para un trabajo de gestión de redes por ejemplo, requiere de una *expertise* en diversos campos: diseño, edición, fotografía, redacción, marketing y la lista continúa. El proceso de subjetivación exige una **adquisición permanente de conocimientos y capacitaciones** que a su vez se fragmentan y tecnifican: apropiarse de una multiplicidad de pequeñas tecnologías es necesario y accesible a través de workshops, clínicas, bootcamps, talleres intensivos, etc. En este sentido, se trata de un *sujeto producido* que debe incorporar para sí una batería de herramientas y funcionalidades nuevas que lo mantengan *actualizado*. Esta actualización sistemática opera como la garantía de *su valor de uso*: dar cuenta de que siempre se encuentra en acción y dinamismo, reafirmar su productividad.

A causa de que la inercia es enemiga del flujo, la red perpetúa un circuito de movimientos continuos por el cual transitan sujetos fragmentados y con límites difusos. Una unidad cerrada impide el acceso y procesamiento de información que retroalimenta al sistema en red. **Es una apertura de la corporalidad en su dimensión cognitiva.** Esta subjetivación adosada a una dinámica electrónica⁶⁴ de lo vida, arroja un tipo de *“sujeto infinitamente adaptable, que precisa una producción basada en la innovación, la acelerada obsolescencia de las tecnologías, el constante cambio de las normas sociales, la flexibilidad generalizada”* (El Comité Invisible, 2007, 14).

La productividad en la imagen pública

Entre muchas de las problemáticas que trajo la pandemia del covid-19, una de ellas atañe al trabajo y concierne abordarla a partir de una pregunta ¿Qué ocurre cuando el sujeto productivo se enfrenta a una disrupción en su habitual flujo espacio

⁶⁴ Se trata de conformaciones invisibles que exponen nuevas dinámicas de “regulación social”, ya no establecidas sobre principios coercitivos, sino sobre una “administración robotizada” discreta y altamente racionalizada. Es el advenimiento de una era de procesadores intuitivos y reactivos, suerte de “cuerpos artificiales vivientes”, en parte modelizados según dinámicas biológicas: “los seres vivientes constituyen aquello que los especialistas en termodinámica llaman sistemas abiertos: no sobreviven sino gracias a un flujo constante de materia, de energía y de información” (Sadin, 2008, 67)

temporal? Es propio de la dinámica digital contemporánea el tránsito del sujeto sobre un tipo de tiempo indiferenciado. La ausencia de límites entre ocio y trabajo discurre sobre su proceso de subjetivación donde la totalidad de su capital creativo ha sido monopolizado por las dinámicas del trabajo. *“Elige un trabajo que ames y no tendrás que trabajar ni un día de tu vida”*, reza un lema de devoción a la actividad laboral que también puede entenderse así: la corporalidad en conjunto (cuerpo/psique) se concentra bajo la existencia de límites difusos y lo mismo ocurre con su experiencia sensible, puesta toda a funcionar por el imperativo de la productividad. Su individualidad se rige por los principios de la competencia y su vida cotidiana es *“la inversión de deseo en el trabajo, entendido como único lugar de confirmación narcisista”* (Berardi, 2016, 89). En la improductividad, lo subjetivo experimenta una disrupción con todo aquello que lo modeliza. *“En un sentido más actual, libre es aquel que experimenta el descubrimiento de una ocupación sublime en su interior (sin tener que acudir a la oficina de desempleo”* (Sloterdijk, 2017, 31), Sloterdijk postula que una noción contemporánea de libertad se acercaría más a la inutilidad: libre se es en el paro, cuando se detienen los flujos de producción y recepción de fragmentos recombinantes, mercancías o la constante gestión de sí mismo.

Detenerse frente a la demanda persistente de producir, sería bajo este planteo una disolución efectiva con el colectivo que se integra. Sin embargo, cuando la expropiación del tiempo por los flujos de la red se detiene y a cambio el sujeto recibe intempestivamente esta masa de tiempo indiferenciado, la angustia y no el placer emergen. Como afirma Berardi en *“Generación Post-Alfa”*,

“la creatividad es transformada en trabajo. Aumento de la productividad significa, por lo tanto, aceleración del ciclo info-nervioso. La sociedad industrial construía máquinas de represión de la corporeidad y del deseo. La sociedad post-industrial funda su dinámica sobre la movilización constante del deseo. La libido ha sido puesta a trabajar.” (Berardi, 2007, 85).

Allí donde antes se habituaba el deseo ahora aparece lo cotidiano, des-erotizado⁶⁵ y ajeno. Durante las primeras semanas de la pandemia, las redes

⁶⁵ “Una consecuencia de esta des-erotización de la vida cotidiana es la inversión de deseo en el trabajo, entendido como único lugar de confirmación narcisista para una individualidad habituada a concebir al otro según las reglas de la competencia, esto es, como un peligro, un empobrecimiento, una limitación más que como una experiencia placentera y enriquecedora.” (Berardi, 2016, 89)

sociales explotaron de consignas diversas que apelaban todas a lo mismo: “hay que hacer algo para pasar el tiempo”. Las implicancias económicas de no generar ingresos quedan fuera de este espacio de análisis; sin embargo, la cuestión de la improductividad se traduce bajo el paradigma contemporáneo en estancamiento, y es sinónimo de paro o de paria. Aún en la imposibilidad propia de la inacción, se apela a mecanismos para “mantenerse activos”.

La imagen es un escudo

En este punto corresponde el análisis de la imagen como protección para el aparato biológico. El cuerpo inmunizado y protegido por la ciencia occidental tiene sus partes abiertas en pos de su supervivencia y encuentra en aquella visualidad un refugio frente a un “otro”. Boris Groys plantea en la teoría que el creciente desarrollo de la imagen personal/pública supone una barrera en favor del cuerpo físico, no mediatizado. De cierta forma, múltiples visualidades de cada usuario conforman **barreras de protección** para circular digitalmente, salvando a su cuerpo biológico de la amenaza de la enfermedad.

Acerca de las metáforas bélicas, Roberto Espósito se detiene en ellas para estudiar a la inmunización como método de defensa del cuerpo, ocupándose del pasaje entre la inmunidad biológica y la adquirida: “... *de una condición esencialmente pasiva a una, por el contrario, **activamente inducida**. La idea de base que interviene en cierto punto es que una forma atenuada de infección puede proteger de una más virulenta al mismo tiempo.*” (Espósito, 2007, 17). Así, en la actualidad la activación “artificial”⁶⁶ del sistema inmunitario biológico cuida al cuerpo a través de las vacunas: el ingreso de una porción de la enfermedad que puede matar es poner a la vida al servicio de la muerte. La imagen planteada por Groys se inscribe en el mismo contexto del que reflexiona Espósito, por lo cual el concepto de protección nace en ambos casos de la **respuesta del organismo frente a una alteridad que lo amenaza**. Actualmente, el esconder el cuerpo biológico en las casas para hacer circular la imagen pública virtual es la máxima expresión de solidaridad durante el #QuedateEnCasa 2020.

⁶⁶ La activación artificial es la activamente inducida. Es el vacunar el cuerpo mientras que la defensa pasiva es la que el humano ya tiene “naturalmente”. (Espósito, 2007)

En el capítulo acerca de diseño fue abordado el aspecto del proceso subjetivo de construirse a sí mismo para circular virtualmente, ahora esa forma de presencia también se configura como una manera de cuidado. En los próximos apartados surge la pregunta sobre el aspecto público y privado de la enfermedad, centrándose en atender a éste como las porciones de la realidad relegadas a las sombras del ámbito desconocido.

La exposición y el contagio

Para Espósito no hay noción de cuerpo que no implique un “cuerpo a cuerpo” sin aproximación, porque las aperturas de la piel son iguales a las del sentido⁶⁷ al impregnarse y mezclarse entre ellas. Esto es, un cuerpo se expone al peligro de otro cuerpo, por lo que la imagen se constituye como mediadora y protectora. La amenaza frente al cuerpo, de esta forma, se relaciona con la noción de Groys de la imagen como protectora de un sujeto biológico. Espósito argumenta que con la inmunización se explicita que hay algo seguro que está “adentro” y algo peligroso que está “afuera”. Esto, en los términos de esta tesina, está vinculado a lo privado y lo público; Groys, al expresarse sobre la imagen, pone en juego que eso protegido por dicha imagen es lo privado, lo interior: el cuerpo biológico. Y eso, como prevención o en contra de lo exterior (el cuerpo ajeno, ya sea mediatizado o biológico), ambiente en el cual circulan los avatares y representaciones corporales contemporáneas.

La exposición al contagio deriva en la exigencia de inmunización, en la exigencia de la separación de los cuerpos y circunscripción de éstos al ámbito virtual. Como vimos en otros capítulos, la tecnología se compone también de una faceta biológica para facilitar el movimiento orgánico de forma inerte, cómoda y equilibrada. Nos preguntamos sobre cómo esto se configura con la amenaza de contagio durante la pandemia del CoVid-19. Momento en el cual la pérdida del equilibrio en la vida material exige la restitución de una normalidad.

Esta pérdida de equilibrio es, en el contexto 2020, la presencia de la enfermedad. El sujeto como responsable de sus actos y decisiones de acuerdo a según su libre albedrío se pone en jaque durante la cuarentena. Lo que es el derecho jurídico al tránsito de los cuerpos por el territorio se circunscribe,

⁶⁷ Espósito, 2005, 213

expresándose ahora la incertidumbre por una “nueva normalidad” que reponga aquél equilibrio perdido. La libertad reconstituida, en términos de Sloterdijk, devendría en otro horizonte de acción: el de la acción cibernética.

¿Cómo existir durante una pandemia?

Ante el distanciamiento social obligatorio la imagen digital es la forma material de existencia del cuerpo biológico en el ámbito público. Las presencias corporales encuentran un espacio donde transitar no es el material: la libertad se manifiesta en el consumo y *circulación cibernética*.

Lo mostrado digitalmente es esa circulación, es decir que si bien el desplazamiento físico está restringido, el tránsito digital es libre. Las personas así pueden circular libremente siempre y cuando no hagan sus encuentros cara-a-cara, aquello no mediatizado se manifiesta como lo privado/lo no mostrado. Así, lo que se representa es lo que aparece mencionado en los apartados anteriores: fragmentos corporales elaborados como producto, con una imagen sistemática para mostrar su capacidad productiva. Sujeto que, aún encerrado en su casa, se mantiene *haciendo cosas y transitando virtualmente*.

En esos trayectos virtuales, hay datos dados en pos del bien común y de acuerdo a ese ideal el proceso subjetivo se configura digitalmente. Hay algo de sí mismo que se muestra para cuidar la integridad física; la viralización de *challenges* deportivos en las primeras semanas de la cuarentena ejemplifica el intento de mostrar a un sujeto que se mantiene en forma, sano y entretenido. Hay una modalidad de cuerpos *mostrables* en cuanto a la salud: los fuertes e inmunizados. La concepción de un cuerpo que se basta a sí mismo está mediatizada por la imagen humana cuidada, que además de sana es productiva.

Las formas de existir en el universo virtual tienen consecuencias directamente materiales, como las acciones en un *homeoffice* o las ventas digitales en la bolsa. Esto es posible porque los cuerpos físicos son parte de una economía de trabajo digital, una infoesfera en la cual la flexibilización ha evolucionado en “*fractalización del trabajo. Fractalización significa fragmentación del tiempo de actividad. El trabajador no existe más como persona. Es solamente un productor intercambiable de microfragmentos de semiosis recombinante que entra en el flujo continuo de la red*” (Berardi, 2009, 70). En el desarrollo académico por ejemplo, nosotras autoras de esta tesina, podríamos dar el coloquio del trabajo por

videoconferencia para no contagiar a nuestros cuerpos o contagiar a otros. Y en esa interacción, podríamos obtener nuestro título universitario a través de nuestras imágenes. A este sentido nos interesa llevar la reflexión de Groys sobre la imagen como protección del cuerpo orgánico: también esa imagen se desenvuelve de una forma activa y productiva de la sociedad. El **poner el cuerpo** en este contexto está constituido en hacer circular, visualmente, una representación determinada de sus fragmentos.

El acontecimiento de lo oculto

Ahora bien, ¿qué sucede con lo oculto? El comprender a la imagen como *construida* da cuenta de la existencia de un espacio “fuera de cámara”, silenciado o acotado. Se trata de fragmentos propios reservados, son los datos guardados como prevención frente a lo contaminante, específicamente frente a su “*ramificación descontrolada e incontenible por todos los ganglios productivos de la vida.*” (Espósito, 2005, 11). El miedo a la diseminación de virus informáticos descansa en los principios de la diseminación de las fracciones corporales: la multiplicación exponencial del espacio digital hace posible pensarlo.

La respuesta inmune se repliega sobre sí misma para defenderse frente al peligro⁶⁸ y los seres biológicos, ante la inquietud por el virus invisible se compactan y circunscriben: espacios de la vida antes privada ahora se muestran a la luz de la imagen pública y en otros casos, actividades que antes se mediatizaban ahora caen en el universo opaco del silencio privado. Está reformulado así, continuamente lo que se puede decir y hacer virtualmente.

Sin embargo, la nada como tema, lo no mostrado, no es menos poderoso que lo presente. No se trata, acá, de que lo más presente pesa más porque como Boris Groys escribe:

“Hay poder en la exclusión, y especialmente en la autoexclusión. El que está excluido puede ser poderoso justamente porque no es controlado por la sociedad; tampoco queda limitado en sus acciones soberanas por alguna discusión política o por alguna necesidad de autojustificación pública.” (Groys, 2014, 66).

⁶⁸ Espósito, 2005, 13

Lo no referencial adquiere un espacio ausente pero poderoso: el virus, que no se ve, se constituye como una amenaza real. El enfermo se constituye como una amenaza real (y sin embargo, no es visto, está aislado y anónimo). Por eso hay algo del escudo de la imagen pública que cuida al aparato biológico, demuestra el imperativo productivo y felicista pero esconde una parte humana enferma.

Existe el temor frente a lo que no se ve como virus minúsculo. Pero también existe pavor frente a lo otro oculto: el agobio, el cansancio, la irritación, el estrés. Es lo no visto del propio cuerpo lo que se restringe al ámbito privado.

Cápsula 9: Cuerpos que sienten

Acerca de la estética y sinestesia

La estética resulta ligada a la posibilidad que tienen los sentidos de percibir porque *“Es una forma de conocimiento que se obtiene a través del gusto, el tacto, el oído, la vista, el olfato: todo el sensorium corpora”* (Buck-Morss, 2005, 173), complejo de sentidos producto de las neuronas del sistema nervioso.⁶⁹ Según Herman Parret la vista es viva y activa, ejerce su poder de estructuración de la realidad que, además, *“... se instrumentaliza más que los otros sentidos. Su alcance crece mediante tecnologías: lentes, iluminación, telescopios, aparatos fotográficos.”* (Parret, 1995, 82). Esta potencia de estructuración sumada a su instrumentalización se ha hecho identificable desde que fue utilizada por la ciencia moderna para cuantificar la materia. En el capítulo acerca de la imagen abordamos dicha instrumentalización, a partir de la cual está constituida la imagen contemporánea. En relación con el vínculo imagen-sentidos, el fenómeno llamado sinestesia es una introducción a la percepción sensitiva contemporánea.

Herman Parret lo estudia en el libro *“De la semiótica hacia la estética”*, en el cual expresa que *“... es necesario explicar por qué y cómo se mira un objeto como si lo tocáramos, como si lo escucháramos.”* (Parret, 1995, 85). Se trata de un fenómeno relacionado con la fragmentación estudiada en el capítulo del cuerpo, posible por una segmentación sensitiva; al hablar de un color frío por ejemplo, enseguida se asocia el azul. Eso tiene que ver con una asociación entre sentidos separados que deviene en una sensibilidad visual que prepondera aunque abarca también a los otros. Para explicar la sinestesia, Parret recurre a dos vertientes: la fenomenología, cuyos autores escriben que lo visible y lo audible están comunicados por un tacto fundamental, *“origen de la sensibilidad entera y, por ende, de todo sentido.”* (Parret, 1995, 86) y a una explicación cognitiva según la cual *“... la facultad suplementaria de la imaginación sería responsable de la comunicación de los sentidos entre ellos.”* (Parret, 1995, 87) y debe ser necesario que, para que haya sinestesia, el sujeto pueda cambiar sus sensaciones cognitivamente.⁷⁰

Buck-Morss, por otro lado, define al sistema sinestésico como el *“... sistema estésico de conciencia sensorial descentrado del sujeto clásico, en el cual las*

⁶⁹ Buck-Morss, 2005, 180

⁷⁰ Parret, 1995, 87

percepciones externas de los sentidos se reúnen con las imágenes internas de la memoria y la anticipación.” (Buck-Morss, 2005, 182-183) para diferenciarse del aspecto de los estudios anatómicos del sistema nervioso. Esto porque se trata de un sistema abierto desde la sinapsis entre neuronas hasta los órganos sensoriales: deja entrar lo exterior hacia el interior del cuerpo, en cuyas redes nerviosas “... *todo se derrama*”. *Cualquier corte transversal de los niveles cerebrales muestra esa discontinuidad arquitectónica y la morfología arborizada de sus extensiones.*” (Buck-Morss, 2005, 184). Así, también en esta autora, subyace un concepto fragmentario del cuerpo. El planteo de ambos autores deja ver también la apertura del sistema nervioso y de la sensibilidad. Surge así la potencia de reelaboración sensible continua, que influye en la asimilación corporal del ambiente. A continuación, nos detenemos en la respuesta anestésica como método de defensa ante la sobre estimulación sensitiva.

La respuesta anestésica

La respuesta anestésica es compensatoria en la medida en la que controla la llegada de los estímulos ambientales al sistema sinestésico.⁷¹ Para Buck-Morss, los sentidos estimulados alteran la conciencia “*por medio de la distracción sensorial antes que de la alteración química y, muy significativamente, sus efectos son experimentados de manera colectiva más que individual.*” (Buck-Morss, 2005, 197). La respuesta nerviosa resulta determinada ante el estrés de un organismo consciente que “... *está sometido a una competición cada vez mayor, a una aceleración de estímulos, a un constante esfuerzo de atención.*” (Berardi, 2016, 127). La estimulación de un sentido particular en detrimento del resto ha devenido en la excitación de la vista como *estructuradora* de la realidad. La experiencia humana se constituye a partir de la percepción conectada con recuerdos sensoriales pasados⁷², conformándose la memoria. Cuando la percepción se satura, sucede lo que detalla Susan Buck-Morss:

“... se le ordena al sistema sinestésico que detenga los estímulos tecnológicos para proteger al cuerpo del trauma del accidente y al psique del shock perceptual. Como

⁷¹ Buck Morss 197

⁷² Buck Morss, 189

resultado, el sistema invierte su rol. Su objetivo es adormecer el organismo, retardar los sentidos, reprimir la memoria: el sistema cognitivo de lo sinestésico ha devenido en sistema anestésico.” (Buck-Morss, 2005, 190)

La anestesia en la recepción sensorial deviene en la posibilidad de contemplar o tolerar una circunstancia, incluso “cuando esa escena es la preparación ritual de toda una sociedad para (...) la destrucción, el asesinato y la muerte.” (Buck-Morss, 2005, 218). Este vínculo entre la apertura sinestésica de un aparato nervioso sin clausura y la respuesta anestésica, yace en la defensa del cuerpo ante el *shock*.

Ciertos fragmentos sensitivos pueden quedar en la **oscuridad sensible**: privados de su circulación, permanecen en la no-asimilación de aquello oculto al quedar replegados en el plano anestesiado de la experiencia. A partir de estas facetas reservadas ¿qué hay en el no-sentir? ¿qué hay en ese silencio o ausencia?

Capacidad sensitiva emergente

La masificación en la producción de imágenes es el correlato de la visualidad como ordenadora del mundo. La inmersión en la digitalidad dispone ante los ojos de la subjetivación un caudal de imágenes a las que efectivamente hay que otorgarle algún tipo de respuesta. En “*La Agonía de Eros*”, Byung Chul Han, apunta a un nuevo imperativo

“ante la pura masa de imágenes hipervisibles, hoy no es posible cerrar los ojos. Tampoco deja ningún instante para ello el rápido cambio de imágenes. Cerrar los ojos es una negatividad, que se compagina mal con la positividad y la hiperactividad de la sociedad actual de la aceleración.” (Eros, 2014, 33).

La imposibilidad de cerrar los ojos se hace patente en tanto la vinculación entre lo material y lo subjetivo exige una respuesta a ese estímulo visual. Como vimos en los capítulos de “Subjetividad cibernética” y “Diseño y estetización” cuando el paradigma de lo visual se entrecruza con el imperativo de la productividad, la cotidianidad se presenta hipermediatizada y se vivencia en este modo en el cual, siempre antecede una imagen que emerge del sujeto. La subjetividad contemporánea produce signos de forma continua como una manifestación de su

presencia en el mundo, una forma de reafirmarse a sí misma en lo real. *A priori*, lo no-visto, aquello que permanece oculto carece de un valor en el paradigma de la visualidad.

En esta profusión ininterrumpida de imágenes, la circulación de las mismas está condicionada por la interacción: se persigue siempre este propósito, aún cuando el resultado que se elabora no sea una respuesta empática. Más de las veces, esa respuesta emerge desde el *sensorium anestesiado*. Proporcionar una reacción desde esta lógica se ha vuelto la nueva normatividad. Han apunta que la sociedad actual vive en un estado de aceleración constante, que se impone sobre la experiencia del tiempo lineal⁷³ precedente, como una irrevocable alteración del mismo.

No sólo es la desfiguración de la temporalidad orgánica -en su síntesis con el tiempo virtual- la única circunstancia determinante en esta propensión a vivir velozmente. La aceleración temporal se enmarca en un conjunto de dislocaciones, que aunadas, remiten a la transformación del vínculo entre humano y técnica. De ellas surgen modos posibles en los cuales la corporalidad y la *psique*, se inscriben en un continuo proceso de adaptabilidad a su entorno. Sin embargo, cuando este grado de adaptación permanente está sumido por el régimen de lo *hiper*, y el superlativo se corresponde con todo aquello circundante al sujeto que no es él, el acondicionamiento falla. La cognición humana no funciona de la misma manera que un procesador de big data, ni opera de forma automatizada, aun cuando de ésta se haya gestado un sistema cognitivo superior⁷⁴. En estos términos, la adaptabilidad del sujeto a su medioambiente es proporcional a los cambios hiper acelerados que acontecen en su mundo digitalizado. De la incapacidad de procesar la totalidad de la experiencia cotidiana y su correlato *hiper* visibilizado e *hiper* mediatizado, el shock emerge como mecanismo de defensa y en la anestesia se elabora un cúmulo de respuestas disímiles: apatía, hastío, alexitimia. Todas ellas provienen del **adormecimiento generalizado de la sensibilidad**, que comienza a regularizarlas y

⁷³ En el capítulo de Velocidad y Placer se detallan las características específicas del tiempo recombinable que en este capítulo está estudiado en relación al aparato sensitivo.

⁷⁴ La inteligencia artificial como la ciencia emblemática de la segunda mitad del siglo XX. Se trata de un vasto campo de investigación que condiciona una multitud de innovaciones industriales y que a la larga erigió, casi en silencio, un dispositivo técnico-antropológico responsable de asegurar nuestras acciones, optimizar nuestros actos e, incluso, anticipar nuestras aprehensiones, siguiendo un ritmo de sofisticación que parece no tener fin. Se ha constituido un movimiento de "delegación" no deliberado, consciente e inconscientemente excitado por el hálito embriagador de la "virtualidad tecnológica", que está dirigido hacia los "sistemas intuitivos" o hacia un tipo de *humanidad paralela* encargada de trabajar por la "buena conducta" del mundo." en "*La emergencia de una cognición artificial superior*", La Humanidad Aumentada (Sadin, 2008, 26)

a constituirse en esas manifestaciones dentro de una nueva normativa, la del *sensorium contemporáneo/anestésico*.

Distanciamiento y sensibilidad

En la particularidad del contexto presente -una pandemia global que sustrae al mundo de sus modos “tradicionales” de vinculación- la hipermediatización acude, pese a la renuencia de muchos, como el único modo de abordar el distanciamiento. La **proximidad** de los cuerpos es la nueva mortalidad y en la incertidumbre de los espacios vacíos se incuban potenciales amenazas. La exigencia ante la amenaza es mantener la distancia y se sostiene a partir del discurso: “*podrías contagiar a tus afectos sin saberlo, podrías ser el responsable de la muerte de tus mayores, sin saberlo*”. Si a la paranoia de enfrentarse a un virus intangible se le suma la posibilidad de ser portador de muerte -un asintomático⁷⁵- el resultado decanta en el rechazo. Y entonces la contradicción dinamita todo a lo que la corporalidad viene sujeta. En el trasvasamiento de las fronteras virtual/orgánico, el contacto físico resiste, ahora pereciendo y en cambio la digitalización se figura insoslayable ¿Cómo opera la sensibilidad desde estos márgenes?

La disolución con el colectivo en la apatía

¿Cuál es la reacción colectiva, en este contexto de representación digital, frente a un caudal de imágenes de muerte? En “*Estrés y Libertad*” Peter Sloterdijk propone una redefinición del fenómeno de la asociación colectiva. Desde el asombro afirma que es el estrés aquello que mantiene unida a una sociedad. El filósofo alemán remite a unos “campos de fuerzas” constituidos por estrés; sistemas de preocupaciones integrados por un creciente grado de irritabilidad como garantía para perpetuar esta unión duradera de experiencias subjetivas y atomizadas.

Los estímulos que propagan la irritación provienen en muchas de las veces, de los medios de información como ocurre por ejemplo con la visibilización de las muertes por coronavirus. Se muestran fosas comunes en Brasil⁷⁶ y morgues improvisadas en pistas de hielo, aunque frente al condicionante de la morbosidad no

⁷⁵ Definición de “asintomático”: Según algunas informaciones, las personas sin síntomas pueden transmitir el virus. Aún no se sabe con qué frecuencia ocurre. La OMS está estudiando las investigaciones en curso sobre esta cuestión y seguirá informando sobre las conclusiones que se vayan obteniendo.

<https://www.who.int/es/emergencias/diseases/novel-coronavirus-2019/advice-for-public/q-a-coronaviruses>

⁷⁶ Ver anexo

se exhiban los muertos. ***Ante la amenaza de un virus invisible la visualidad encuentra el modo de restituirse.*** Funciona como la fuente de estrés hacia el colectivo: a través de la muerte hipermediatizada se irrita y condiciona al conjunto, se atenta con una desaparición generalizada.

Pero ¿Qué ocurre cuando las imágenes que se proyectan no guardan ningún tipo de proximidad con quien las mira? *“Necesitamos verlo todo, necesitamos cámaras por todos lados”* reflexiona Ballard en torno a una nueva sociedad de la vigilancia, y entonces emergen difuntos envueltos en sábanas sobre las calles de Ecuador o Bolivia; se diseminan en Youtube vídeos de personas que padecen ataques respiratorios, un médico chino que sufre un colapso por agotamiento se derrumba en un ascensor. Las cifras operan en el mismo modo que las imágenes y aunque ambas produzcan impacto, éste es momentáneo e incesante. Ahí reside su eficacia. ¿Cómo opera esta respuesta a la irritación en la subjetividad? Como plantea Sloterdijk, debe existir un grado de cohesión en el colectivo generalizada al interior del cuerpo político⁷⁷, el miedo a una muerte silenciosa y acelerada hace que se mantenga unido y avance en un esfuerzo conjunto para garantizar su supervivencia.

Escribimos este fragmento de la tesina después de tres meses de aislamiento social obligatorio, momento en el cual la respuesta colectiva ante esta irritación (una muerte masiva) colisiona contra sus rasgos identificatorios que son el bien común y la ética de la vida: “Quiero que entiendan que no tenemos que enojarnos con el remedio, sino con la enfermedad. El problema es la pandemia, no la cuarentena. Estamos cuidando la vida, la economía se deteriora, pero se recupera. Pero los mil muertos no los recuperamos”.⁷⁸ Dice el presidente Alberto Fernández en su discurso del 26 de junio de 2020, a casi 100 días del aislamiento obligatorio. Pero el colectivo se disgrega en un conjunto de subjetividades atomizadas y en algunas la respuesta sensible es apática. “Según una encuesta, uno de cada cinco argentinos no está a favor del confinamiento. Todos los argentinos hubiésemos querido no tener que aislarnos. También hubiésemos querido que la economía estuviese funcionando

⁷⁷ “los grandes cuerpos políticos, a los que denominamos sociedades, deben entenderse en primer lugar como campos de fuerzas constituidos por el estrés, a la vez que como sistemas de preocupaciones que se estresan a sí mismos” (Sloterdijk, 2017,14)

⁷⁸ La cita corresponde con una de las frases rescatadas en la siguiente nota de La Nación, publicada en junio de 2020. <https://www.lanacion.com.ar/politica/de-economia-libertad-muerte-principales-frases-alberto-nid2386520>

mejor de lo que estaba funcionando"⁷⁹, reflexiona nuevamente el mandatario. La figura de la **libertad** opera acá **como un horizonte que se tensiona** en un continuo desplazamiento producto de dos fuerzas gravitatorias opuestas (el individuo y su colectivo). Ahora la irritación no proviene de una sola fuente de provocación y el mantenimiento de la vida o la apuesta al bien común gira en torno a la crisis económica.

A la catástrofe social que supone el fortalecimiento del discurso "*sálvese quien pueda/ hay que asumir las muertes/ algunos morirán*", se le suma un agravante. La hiper circulación de imágenes de muerte opone una inevitable distancia: "*por supuesto, los ojos aún ven. Bombardeados por imágenes fragmentarias, ven demasiado y no registran nada. Así, la concurrencia de sobreestimulación y torpor es característica de la nueva organización sinestésica como anestésica.*" (Buck-Morss, 2005, 190). El mecanismo del *sensorium anestesiado* concurre ante el cúmulo de imágenes y se traduce en una imposibilidad real de empatizar con la amenaza de muerte mediatizada. En pos del bien propio, la vida individual se figura apática; de otro modo, la experiencia sensible sería la de una angustia infinita o una compasión universal.

Al retomar la pregunta ¿Qué ocurre cuando las imágenes que se proyectan no guardan ningún tipo de proximidad con su receptor? La apatía aflora como mecanismo de respuesta. La disolución con el colectivo ocurre en tanto la individualidad se enfrenta a una circulación de imágenes *hiper* mediatizada *desde la posibilidad del olvido*. Pausar la eficacia simbólica de una imagen ajena y extraña, es factible en tanto la misma circula en un estado de aceleración constante. Olvidar es el **mecanismo de renuncia** a estas imágenes, que se apoya en el recogimiento del sujeto. Sujeto que se aísla para poder mirar sin detenimiento, la vista es acelerada y pasajera. Este aislamiento, que se configura como la condición de preservación de lo comunitario, socava los vínculos colectivos. Se apoya acá una paradoja que inquieta y representa un shock traumático ante el cual se sobrevive sin-pensar, sin-percibir, y "*Sin la profundidad de la memoria, la experiencia se empobrece... El problema es que en las condiciones del shock moderno -los shocks cotidianos del mundo moderno- responder a los estímulos sin pensar se ha hecho necesario para la supervivencia.*" (Buck-Morss, 2005, 188).

⁷⁹ Idem.

Anestesia, erotismo y muerte

El problema de las ausencias

A partir de la mediatización de los cuerpos enfermos durante la instalación de fosas comunes en Manaos, Brasil; ha surgido en la investigación una ausencia que presentada virtualmente que retuerce también la capacidad sensible de procesar el daño corporal. Se trata de la instalación de hospitales de emergencia a lo largo de todo el mundo: Estados Unidos, Irán, Suecia, Reino Unido, España, China, Francia, Indonesia, Argentina, Rusia, Serbia, Brasil.⁸⁰ Las camas sin cuerpos yacen distribuidas en espacios blancos, grises, apáticos y anónimos; representación digital de bloques **repletos de ausencias**.

En esos espacios en blanco de la dimensión digital, una intercambiabilidad de los fragmentos corporales permite la identificación subjetiva. El penetrar con la mirada el orden de cuerpos que se presentan como fragmentos de vacío hace posible creer que *“puedo ser yo”* quien esté en esa terapia, quien cuelgue del hilo frente a una muerte anónima. La potencia de ser un cuerpo enfermo o muerto es lo que hace posible intercambiar la idea de un segmento propio del cuerpo por el vacío de la cama hospitalaria digital. La muerte en el espacio digital se contradice con la vida del sujeto descrita en los demás capítulos de esta tesina. Una persona puede morir entre un conjunto de gente y ser enterrado en una fosa común sin duelo, sin funeral, sin despedida. Así, los procesos de identificación con una individualidad productiva y feliz impactan con el hospital de campaña **sin gestos expresivos**. La identidad resulta en la asimilación con la no-presencia: con la potencia de ser número de una muerte administrada, cadáver manipulado con grúas y guardado en un frigorífico.

Es en este sentido que retomamos aquello explicado en el capítulo sobre enfermedad: el poder ejercido por la exclusión en la imagen le da a ésta la oportunidad de llenar de sentido una fracción vacía. En la fluidez de la hipercomunicación existe una apuesta a orientar la significación de lo negativo hacia lo oculto. Se trata del flujo comunicativo que está, como el aspecto de lo pornográfico, *“libre de toda negatividad de la alteridad.”* (Han, 2013,17). Los distintos

⁸⁰ Arqa, Argentina, revista digital
<https://arqa.com/actualidad/noticias/hospitales-de-campana-asi-se-prepara-el-mundo-para-combatir-el-coronavirus.html>

cauces que derivan de ese fluir, se conjugan en llenar de significado los espacios anónimos.

El ordenamiento visual parte de esa hipercomunicación, constituye un entramado de redes de intercambio basadas en la lógica de la valorización, a partir de la cual *“todo se mide en valor de exposición. La sociedad expuesta es una sociedad pornográfica. Todo está vuelto hacia fuera, descubierto, despojado, desvestido y expuesto.”* (Han, 2013, 17)”. Atendiendo a esta maximización de lo expositivo en la imagen, ¿Cómo se configuran las fotografías de la ausencia de los cuerpos en el contexto de Covid-19?

El problema del vacío

Hay un aspecto visual en particular en la composición de estas fotografías que es ***el vacío***. Así como en las fotografías de las fosas, las camas en hospitales de campaña muestran cuerpos que no-están. Que separados de su materialidad biológica, aparecen como la no-figura. La visualidad, en este sentido, es una *propagación de la apatía*. Los muertos están lejos, no se siente la pestilencia de sus cuerpos descomponiéndose cuando transcurren días en las casas de sus familias. Es difícil asimilar el dolor ajeno así: la lejanía resulta en olvido, en la parte anestesiada de la percepción. La chance de identificar-se con las ausencias resulta también en relacionar a los muertos como una **coacción para el aislamiento**: al igual que el virus, los cuerpos invisibles funcionan para *mantener aislados a los ciudadanos*.

La remisión a la figura de la *“amenaza invisible”* se enmarca en un contexto cuya característica comunicativa es la demanda irrefrenable por nuevas visualidades. Esto está vinculado a la mirada como sentido de construcción de lo real, que necesita *verlo todo para* poder decir que algo tiene carácter de cierto o verdadero. A partir de la fragilidad que provoca concentrar el peso de lo verdadero en un solo sentido corporal, está exigida una renovación constante a la técnica que garantice la continuidad de la existencia visual del mundo. Y en la satisfacción de esta demanda a través del acceso a múltiples imágenes, pareciera que las ausencias deben quedar como silencios o como materia que agregue información, que sume datos para procesar.

El humano, en la abundancia visual, no puede superar la muerte cuando se la representa con cara: el rostro, que junta la expresión de todos los sentidos en su

máxima potencia, no se muestra. Eso oculto descansa en los espacios en blanco de la representación, es una manifestación al miedo del anonimato. Si la existencia virtual es sujeto y es cuerpo expresado de una manera determinada, al desvanecerse ese cuerpo de la imagen, la potencia de la desaparición es inminente. El silencio es eso: una identidad muda.

Ese rostro comunicador de los sentidos, ausente en los hospitales del mundo, ausente en las fosas comunes de Brasil, está relacionado con lo que Berardi también estudia como alexitimia, la incapacidad de reconocer las emociones propias y ajenas; para él, la virtualización de la experiencia corporal “... *amortigua el dolor del rechazo, el aislamiento y la burla; en segundo lugar, exagera la incapacidad para relacionarse con los otros, y para distinguir la fantasía de la realidad en el ámbito social.*” (Berardi, 2016, 104). Esa virtualización, que es uno de los principios de la apatía, se convierte en la característica del anonimato en las imágenes corporales. En esta identificación trunca, la insuficiencia en identificar las emociones de otra persona se encuentra con cuerpos que se desvanecen en su propia materia digital, que no aparecen, el colmo de la alexitimia: no empatizar por no ver.

Como fue explicado en el capítulo de velocidad, los ocultamientos son la cara que hace posible la erotización de las imágenes. Al disgregarse los segmentos del cuerpo traducidos en imágenes pornográficas, las oscuridades de esas fracciones devienen en una potencia tan fuerte como la hiper exposición virtual. Los cuerpos que *no están presentes* en los hospitales construidos para infectados con Covid-19 son un **fragmento oculto**, vértice conceptual que conecta dos planteos: el del *sistema anestésico* como respuesta al shock cotidiano y el de las partes silenciadas que condicionan la existencia del *erotismo como tal*. La sensualidad como parte de la muerte está en el límite de lo desconocido, en el agujero negro de su naturaleza, que desconcierta en la desaparición virtual de sus partes.

La regularización de la respuesta apática

Amenaza real de un contagio, el virus invisible convierte a la distancia en la única opción para mantener al cuerpo biológico sano (por lo que nos mediatizamos con la imagen pública, como explicamos en el capítulo sobre la enfermedad). Así, el rechazo frente al cuerpo enfermo es la frontera biológica para preservar la vida.

De esta forma, la prohibición de experimentar el duelo en la contemporaneidad de la pandemia se condice con la imposibilidad de percibir el

gusto, el tacto, el olfato -característica de la anestesia- por la distancia que supone el aislamiento social obligatorio. Las defunciones se convierten en proyecciones anónimas y masivas, que el mecanismo sinestésico corporal asimila a través de la anestesia. ¿Dónde está el virus? ¿Dónde está el cuerpo que muere? Es aquello intangible que en el ciberespacio se convierte en lo *lejano*. Es así añorado el contacto, la piel, el calor de los cuerpos en conjunto. Este deseo que no puede cumplirse es síntoma de una tensión aguda entre la presencia amenazante de un contagio y la ausencia de la visualización del enfermo. Es una pregunta que aborda la corporalidad y su *psique*, que continúa trasponiéndose a una compleja artificialidad avasallante.

La producción visual recrea fracciones no sólo del sujeto sino también de su colectivo, y en él emergen particulares modos de identificación con los otros. El shock de la cotidianidad induce nuevas formas de asociación con el colectivo e interpela al sujeto de forma determinante. Reflejarse en los rostros ajenos desde la apatía, la irritación o el hastío supone una nueva forma de asociabilidad. Como menciona Buck Morss, en el rostro *“convergen tres aspectos del sistema sinestésico -la sensación física, la reacción motora y el significado psíquico en signos y gestos que contienen un lenguaje mimético.”* (Buck-Morss, 2005, 184). Si efectuamos una pausa, un gesto que invalide la hiper-recepción ante el caudal de imágenes, y apelamos a los vestigios de lo que en algún momento fue una mirada contemplativa, los signos que se restituyen en los rostros reflejan miedo, incertidumbre o dolor. La visualidad, como muchos otros imperativos de lo contemporáneo, oprime al cuerpo y lo constriñe a los márgenes de una virtualidad signada por la proyección de un inminente estado de bienestar, que se entrecruza con el silencio de la muerte. Aquella también encuentra su límite cuando una amenaza invisible atenta con reformular todas las estructuras precedentes.

Figuras del capítulo



Figura 52. Fosas comunes en Manaus, Brasil.

<https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-52530718>



Figura 53. Material audiovisual fue publicado como mediatización de los cuerpos víctimas de coronavirus. <https://www.youtube.com/user/lavananguardia>



Figura 54. <https://www.youtube.com/user/lavanguardia>



Figura 55. Así ingresaba la Unidad Militar de Emergencias al Palacio de Hielo de Madrid, donde se colocarían los cuerpos de las víctimas de coronavirus.

<https://www.infobae.com/america/mundo/2020/03/24/una-morgue-en-el-palacio-de-hielo-madrid-utiliz-ara-su-pista-de-patinaje-mas-famosa-para-conservar-los-cadaveres-de-los-muertos-por-coronavirus/>



Figura 56. La visibilización de los cuerpos en los medios gráficos y digitales.

<https://www.elperiodico.com/es/internacional/20200402/muertos-en-las-calles-la-imagen-que-resume-la-crisis-sanitaria-en-ecuador-7914370>



Figura 57

https://www.clarin.com/mundo/coronavirus-bolivia-sistema-salud-colapso-infectados-mueren-calle_08ySUymhXo.html

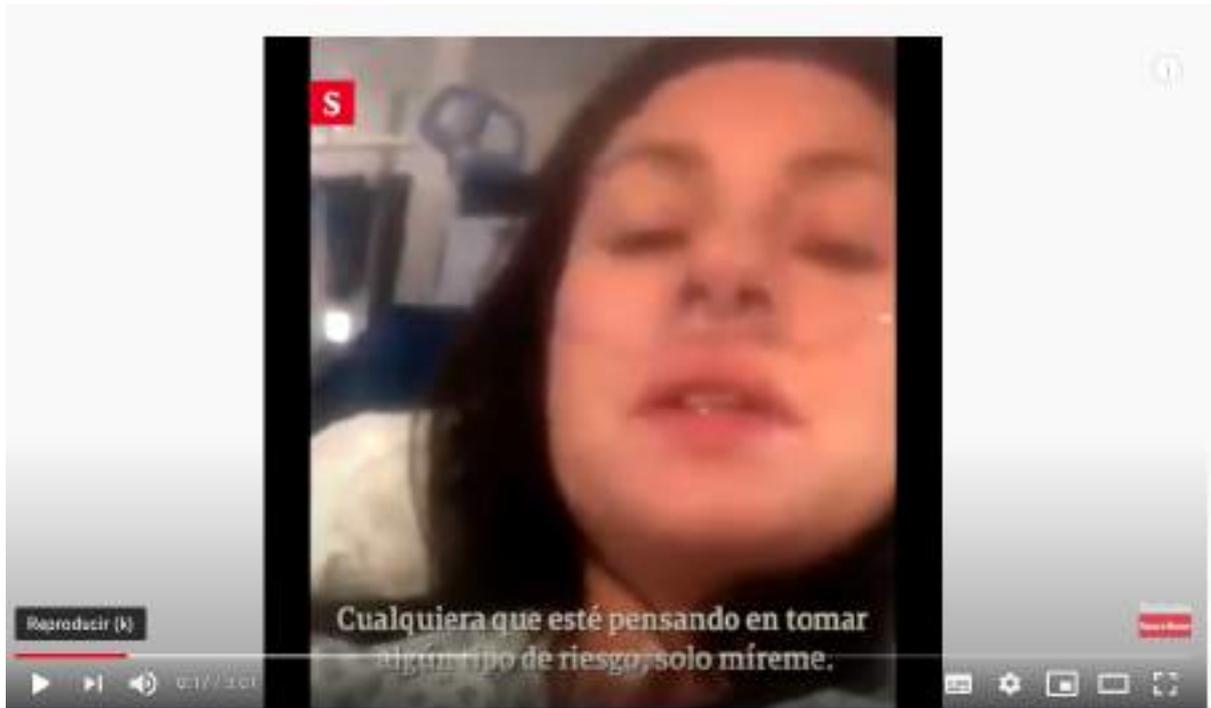


Figura 58. <https://www.youtube.com/watch?v=ZUI9S786yOc>



Figura 59. Al mismo tiempo que medios de todo el mundo presentaban los cadáveres mundiales, en las calles, en fosas comunes, también fueron registradas fotografías y videos “anti-cuarentena”.

<https://www.pagina12.com.ar/285762-anticuarentena-una-marcha-anti-todo-con-consignas-furibundas>



Figura 60. “Prefiero morirme antes que hacerle caso a Alberto” cita Nueva Tribuna a partir de C5N. Las entrevistas en las marchas contra las políticas del gobierno han dado respuestas disímiles, entre las cuales la apatía se presenta de distintas maneras. Hasta la figura 63, adjuntamos algunos ejemplos de mensajes anti-cuarentena.

<https://www.nuevatribuna.es/articulo/global/argentina-protestas-derecha-gobierno-gestion-pandemia/20200527174304175398.html>



Figura 61.

<https://www.perfil.com/noticias/actualidad/anticuarentena-marcharon-con-barbijos-fotos-de-videla-ban-dera-argentina.phtml#lg=1&slide=1>



Figura 62. Sin autor encontrado (2020). Recuperado de <https://elcactus.com.ar/2020/08/las-imagenes-de-la-marcha-anticuarentena-de-la-oposicion/>



Figura 63. Sin autor encontrado (2020). Recuperado de <https://elcactus.com.ar/2020/08/las-imagenes-de-la-marcha-anticuarentena-de-la-oposicion/>



Figura 64. De aquí a la figura 68, fotografías de espacios diseñados para hospitales de campaña en todo el mundo.

<https://arqa.com/actualidad/noticias/hospitales-de-campana-asi-se-prepara-el-mundo-para-combatir-el-coronavirus.html>

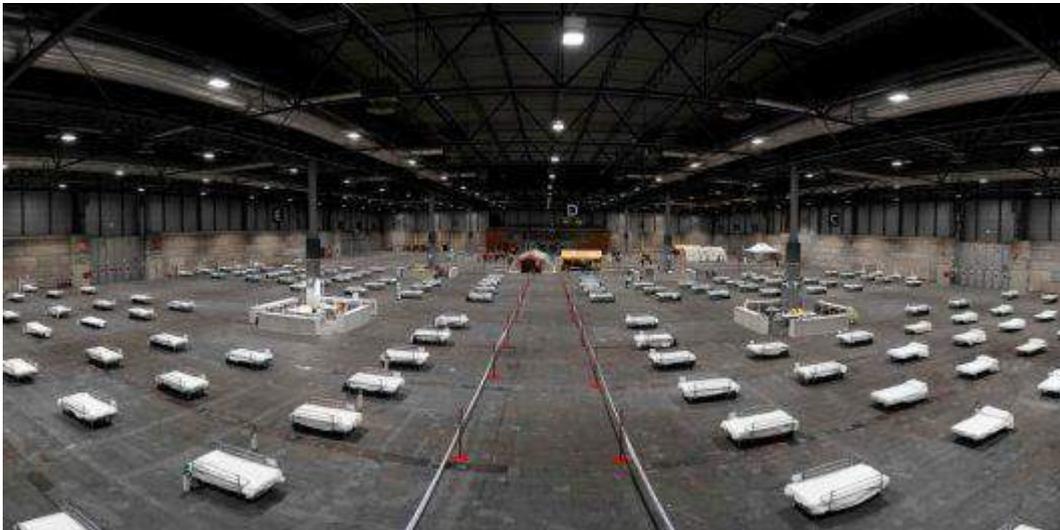


Figura 65

<https://arqa.com/actualidad/noticias/hospitales-de-campana-asi-se-prepara-el-mundo-para-combatir-el-coronavirus.html>



Figura 66

<https://arqa.com/actualidad/noticias/hospitales-de-campana-asi-se-prepara-el-mundo-para-combatir-el-coronavirus.html>



Figura 67

<https://arqa.com/actualidad/noticias/hospitales-de-campana-asi-se-prepara-el-mundo-para-combatir-el-coronavirus.html>



Figura 68

<https://arqa.com/actualidad/noticias/hospitales-de-campana-asi-se-prepara-el-mundo-para-combatir-el-coronavirus.html>

Conclusión

Remontarnos al comienzo de este ensayo, implica volver sobre una de las preguntas que aperturaron las reflexiones abordadas en nuestro recorrido. Partimos con un objetivo, aproximarnos a la multiplicidad de formas en las que el sujeto se vincula con sus dispositivos tecnológicos; entendiendo que el contexto contemporáneo está profundamente signado por la digitalidad como escenario de interrelación y consumo de lo cotidiano. Hacer un recorte aún más conciso sobre el contexto nos sitúa sobre el transcurso de hechos que arroja el 2020. No tenemos pretensiones de aseverar algún tipo de determinación sobre las apropiaciones de lo digital; este año refuerza de forma sistemática que la mutabilidad en los usos y sentidos en torno a lo tecnológico⁸¹ es una característica innata de ellos. El aislamiento como experiencia de vida puso de manifiesto que en las redes se continúan los vínculos afectivos, las obligaciones laborales o académicas y se importan nuevas formas de expresarse. En cada una de estas conexiones aparecen huellas de una o muchas representaciones del sujeto hacia su comunidad, su realidad ahora digitalizada (como escribimos al inicio de este trabajo) ha dejado hace mucho de palpase como una alteridad insalvable.

Para escribir en términos de representaciones de la subjetividad, apelamos a lo subjetivo siempre como un proceso en constante dinamismo, inacabado y supeditado también al entorno digital en el que se desarrolla. Sin embargo, para poder efectuar este recorrido de manifestaciones múltiples de un modo consonante a los objetivos de este trabajo, planteamos la necesidad de anclar bajo un eje conceptual a todas ellas. Como propusimos al comienzo, es la imagen el núcleo analítico que articula todas las cápsulas de este ensayo. En esta instancia podemos dar cuenta de que aparece en todas ellas una fuerte presencia de un gesto performático, adherido a la imagen en toda su dimensión (producción, circulación y recepción).

Como mencionamos en los capítulos 3 y 4, con la experiencia digital de las imágenes, también se apertura un modo otro de presencia, *estar es ser visto* por otros. Esta presencialidad virtual opera a partir de un *continuum* de imágenes propias que fragmentan la unidad ideal del cuerpo/sujeto para multiplicarlo en tantas

⁸¹ entendiendo “lo tecnológico” como los medios de comunicación y las redes de intercambio digitales.

pantallas como sea necesario para este. Así la oportunidad concedida por la técnica, se convierte en la capacidad de hacerse presente en muchos lugares al mismo tiempo. La materialidad de lo corporal se representa de forma fragmentaria como garantía de transmisión en las redes digitales. En este trasvasamiento del tiempo orgánico por el virtual lo que intentamos enfatizar es la inminente disgregación de las fronteras; que abordamos como tema del capítulo 4. Así, la construcción de subjetividades posibles de ser fragmentadas y multiplicadas dieron cuenta de la dificultad a la hora de *encontrar límites*. En esa separación, el espacio virtual dejó de presentarse como separado de una realidad y se ha constituido como un entramado que engloba acciones digitales y tiene consecuencias analógicas en su conjunto.

¿Cómo reaccionamos ante el espasmo de revisar múltiples redes sociales al mismo tiempo? ¿o entablar una charla cara a cara con alguien mientras pausamos el encuentro para revisar lo que ocurre en nuestras pantallas? Sin embargo, no apuntamos con estas preguntas a una reflexión peyorativa sobre la multi-presencialidad, también podríamos preguntarnos cómo perciben el mismo fenómeno (en una faceta diferente) personas que han podido despedirse de sus seres queridos a través de una pantalla.

En cambio, si hay algo en este escenario de representaciones múltiples es que en lo más profundo muchas de ellas apuntan a una forma de reafirmación de sí mismos, de ejecución de nuestra propia existencia en distintos planos. En lo más superficial de este escenario, podríamos afirmar también que hay algo irresistible en ese gesto de verse replicado en una diversidad de entornos posibles, como una extensión de sí mismos. La autorreferencia en el uso de redes sociales tiene una relación estrecha con las prácticas de diseño que planteamos en el capítulo 5. El verse reflejado en un producto material ha sido, desde la historia de Narciso explicada por McLuhan, en algún punto la evidencia de que la presencia propia es relevante.

Desde el recorrido histórico de los primeros capítulos hasta el análisis de la constitución de los procesos subjetivos digitales, identificamos a la representación visual de los usuarios como formas de transitar, de existir y, aún más, de perdurar. Así la performatividad de la imagen también deriva de las particularidades inherentes a cada dispositivo comunicacional y sus universos posibles de usos y de sentidos. En consonancia con esta afirmación, los primeros pasos de este ensayo

se concentraron en un recorrido histórico general en el que a partir de ciertas concepciones del cuerpo y la imagen en Occidente pudimos trazar las primeras vinculaciones entre sujeto y sus representaciones en los dispositivos técnicos.

Visualizamos en ambos capítulos - cuerpo e imagen- una prosecución conceptual desde un ideal del cuerpo como unidad que revestía un valor en sí mismo, representado de forma análoga en las imágenes de su época, hacia un ideal de cuerpo fragmentado, atravesado por la técnica, concebido como un material de estudio, de trabajo o abierto a múltiples intervenciones. Por ello, los capítulos de la primera parte concluyen su recorrido en la segunda mitad del Siglo XX, exhibiendo esta correlación entre el fraccionamiento técnico de la imagen y del cuerpo. Como mencionamos, es el surgimiento de la fotografía como dispositivo de comunicación, la contraparte de una imaginación técnica que avanzó en el camino de la dispersión de lo orgánico (en tanto entidad replegada sobre sí misma), hacia una replicación de este en la técnica.

Nos detuvimos, en la segunda parte de la tesina, en el escenario tecnológico contemporáneo. Es a través de la imagen como integrante de una dinámica de circulación, que volvemos a aproximarnos al entramado entre sujeto y dispositivos. En tanto material producido para cumplir ciertos fines, las imágenes circulan en el entorno digital con infinidad de propósitos que las gestan. Pero qué ocurre cuando esas imágenes que nos representan encarnan sus propios modos de existir y extinguirse ¿Qué ocurre cuándo la valorización de una imagen en redes se rige por un índice de interacción algorítmica? A fin de cuentas, esas imágenes forman parte de quienes somos, un colectivo sensible frente a metodologías guiadas por métricas de relevancia. Afirmar que hay una afectación absoluta por parte de estos mecanismos hacia el colectivo de usuarios que hace uso de ellos, sería extremo, pero sí podemos ver - como explicitamos en algunas cápsulas - que progresivamente se solapan lógicas algorítmicas a modos de vivenciar lo cotidiano.

Así, en el quinto capítulo abordamos los procesos de producción de imágenes como analogías de la subjetivación, atravesados estos nuevamente por las exigencias estéticas de las imágenes y sus medios de circulación. Vimos cómo el horizonte estético rige ciertas prácticas cotidianas de creación de imágenes y les otorga la posibilidad de transitar como valores en un mercado de consumo. Nuevamente nos acercamos a los rasgos de una existencia digitalizada: esta puede buscar los mejores ángulos para sus fotos de comida, editar una selfie de su rostro

con el filtro que le sea más conveniente o administrar su perfil de Instagram siguiendo una paleta de color.

En este sentido, en los capítulos 6, 7 y 8 abordamos algunas generalizaciones que sobrevuelan a los entornos digitales y les son comunes. La vivencia de un tiempo y un espacio digital, por ejemplo, introducen una tensión entre lo orgánico y lo virtual, en tanto uno es finito y agotable y el otro (por el momento) no lo es. A su vez, desplazarse en una superficie de permanente fluidez a través de las imágenes, constituye a un usuario/sujeto de actitud y vista colonizante, se desliza construyendo una multiplicidad de micro-espacios, sobre los que opera algún tipo de control desde su pantalla.

Como mencionamos más arriba, referirnos a lo cotidiano en el contexto descrito apela a una existencia digitalizada, atravesada por dispositivos e interfaces que operan con mecanismos configurados hacia la optimización y la automatización constante. En ese sentido, la velocidad de transferencia de información ha sido uno de los rasgos principales de estos sistemas de rendimiento e intercambio; y se ha introyectado en cada individuo que permanece en el entorno digital. En dos de las cápsulas de este recorrido, nos detuvimos sobre la cuestión; pero es en el último capítulo (“Sensibilidad”) donde nos propusimos dar cuenta de las vinculaciones entre el paradigma de la velocidad y la forma de circulación de las imágenes, extensiones de la subjetivación (como planteamos a lo largo de todo este ensayo) que se transportan como productos visuales. Planteamos la existencia de un régimen de *hiper circulación* y nos preguntamos ¿Cómo se manifiestan los sentidos frente a un caudal de imágenes que recepciona de forma incesante?

Temas de sensibilidad, anonimatos y ausencias

Cerramos el último capítulo del trabajo con la pregunta sobre la sensibilidad. El abordaje de lo sensitivo ha tenido 2 connotaciones, relacionadas con la recepción física del cuerpo frente a estímulos y vinculadas con la reacción emocional de las subjetividades construidas en los medios digitales. Dijimos que frente al shock de las imágenes cotidianas, y la progresiva incapacidad de comprenderlas, emerge una respuesta anestésica y apática. El hacer la “vista gorda” o ignorar imágenes de fragmentos de cuerpos, es más que una decisión, un método de defensa frente a un cúmulo irritante y nocivo.

Ha sido, entonces, parte de nuestro trabajo realizar una articulación de reflexiones que convergen en esta respuesta. Se ejecuta como protección frente a la hipervisualidad, que también afecta la capacidad de empatía. Hemos mencionado también el tema de lo anónimo en diferentes capítulos, o el tema de las ausencias. Las ausencias visuales han generado una suerte de silencio digital, tan presente como la hipérbole felicista/productiva de la imagen pornográfica. Hemos dicho con esto que, al contrario de lo que podríamos deducir en primera instancia, lo silenciado no tiene un valor nulo sino que construye sentido a partir del vacío. Comprendemos un vértice entre la apatía como respuesta y lo oculto/privado que se basa en el concepto de ausencia: es la falta de un cuerpo mediatizado tan central como la falta de una emoción/empatía. Esta arista del análisis se revela como subyacente a los ejemplos planteados y la pregunta por el cuerpo enfermo o el virus invisible.

Este final del trabajo estuvo supeditado al carácter histórico de la manera según la cual existimos, centrándonos en la manifestación visual de nuestros cuerpos. La particularidad que hemos abordado en la tesina es que la presencia en un soporte determinado ha variado a lo largo del tiempo, y que hoy encarna la multiplicación de las presencias. Creemos que un análisis sobre lo visto también recubre lo oculto, convirtiéndose aquello que se silencia en parte de lo que se expresa.

El tema de la ausencia digital, entonces, es una configuración determinada sobre un modo de actuar (que, en el contexto de pandemia, se comprende como real). Nos hemos preguntado durante la escritura, y frente a un caudal de imágenes y comunicaciones sobre esto, sobre la emergencia de la sensibilidad adormecida: la regulación de lo anestésico como respuesta generalizada.

Han sido meses digitalizados

El germen de este trabajo ha sido la lectura acerca de la relación entre los sentidos y las emociones vinculadas a los nuevos medios y dinámicas de comunicación. La pregunta derivó hacia la cuestión del cuerpo y la imagen, cuya respuesta buscamos en la escritura elaborada desde mayo hasta agosto de 2020. Estos han sido meses digitalizados, lo público ha tenido injerencia en lo privado así como lo privado en lo público: cualquier usuario pudo darse cuenta de esto. Llevar esta reflexión por fuera de los lugares comunes, ha sido una de nuestras guías en la

elaboración de la tesina. Terminamos nuestro trabajo en la confección de este cierre a finales de noviembre 2020, conscientes de los eventos que quedaron fuera de nuestro análisis. Con esto, apuntamos que el dinamismo en la existencia digital conforma una variable extra en el estudio de la comunicación contemporánea.

Listado bibliográfico

- Agamben, G (2000). *Lo que queda de Auschwitz*. Valencia, España. Pre-Textos.
- Bajtín, M. (2003). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Madrid, España. Alianza Editorial.
- Ballard, J. (2015). *Para una autopsia de la vida cotidiana*. Buenos Aires, Argentina, Caja Negra.
- Berardi, F. (2016). *Generación Post-Alfa*. Tinta Limón. Buenos Aires, Argentina.
- Butler, J. (2001). *Mecanismos psíquicos del poder*. Madrid, España. Ediciones Cátedra.
- Benjamin, W. (1989). *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires, Argentina. Taurus.
- Brink, C. (2000). *Secular icons. Looking at photographs from Nazi Concentration Camps*. <http://marcuse.faculty.history.ucsb.edu/classes/201/articles/00BrinkPhotosCampsH+M.pdf>
- Berardi, F. (2003). *La fábrica de la infelicidad*. Madrid, España. Traficantes de Sueños
- Berardi, F. (2016). *Héroes, asesinato masivo y suicidio*. Madrid, España. Akal
- Berardi, F. (2007). *Generación Post-Alfa*. Buenos Aires, Argentina. Tinta Limón.
- Buck-Morss, S. (2005). *Walter Benjamin, escritor revolucionario*. Buenos Aires, Argentina. Interzona.
- Barthes, R. (2006). *La cámara lúcida*. Barcelona, España. Paidós.
- Crosby, A. (1998). *La medida de la realidad*. Barcelona, España. Crítica editorial.
- Cabrera, X. (2020). *Todo lo que necesitas saber sobre el algoritmo de Instagram en 2020*. Xavi Cabrera.
<https://xavicabrera.medium.com/todo-lo-que-necesitas-saber-sobre-el-algoritmo-de-instagram-en-2020-960060207383>
- Chiu, A. (2018). *Patients are desperate to resemble their doctored selfies. Plastic Surgeon alarmed by 'Snapchat Dysmorphia'*. The Washington Post.
<https://www.washingtonpost.com/news/morning-mix/wp/2018/08/06/patients-are-desperate-to-resemble-their-doctored-selfies-plastic-surgeons-alarmed-by-snapchat-dysmorphia/>

- Cuccinello, H. (2019). *VSCO: la app de 50 mdd y 150 millones de usuarios*. Revista Forbes México.
<https://www.forbes.com.mx/vsco-la-app-de-foto-de-500-mdd-y-150-millones-de-usuarios/#:~:text=VSCO%3A%20la%20app%20de%20foto,y%20150%20millones%20de%20usuarios>
- Davies, A. (2018). *Dismorfia de Snapchat: cirugías estéticas para parecerse a los filtros de las selfies*.
<https://www.lanacion.com.ar/tecnologia/dismorfia-de-snapchat-cirugias-esteticas-para-parecerse-a-los-filtros-de-las-selfies-nid2128254/>
- El Comité Invisible (2007). *La insurrección que viene*. CLIVATGE. Volumen 6. 183-192
- Eco, U. (2012). *Arte y belleza en la época medieval*. Buenos Aires, Argentina. De bolsillo.
- Esposito, R. (2005). *Immunitas. Protección y negación de la vida*. Madrid, España. Amorrortu editores.
- Escobar, C. (2020). *Estadísticas de Instagram que debes conocer*. Sprout Social.
<https://sproutsocial.com/insights/estadisticas-de-instagram-para-marketeros/>
- Fernández, A. (26 de junio, 2020). *Cuarentena en Argentina: las 13 frases de Alberto Fernández*. La Nación
<https://www.lanacion.com.ar/politica/de-economia-libertad-muerte-principales-frases-alberto-nid2386520>
- Ferrer, C. (2003-2004). *La curva pornográfica*. Revista Artefacto. Volumen 5.
- Federici, S. (2010). *Calibán y la bruja*. Madrid, España. Traficantes de Sueños.
- Freund, G. (1983). *La fotografía como documento social*. Barcelona, España. Gustavo Gili.
- Groys, B. (2014). *Volverse público*. Buenos Aires, Argentina. Caja Negra
- Han, B. (2013). *La sociedad de la transparencia*. Barcelona, España. Herder.
- Han, B. (2014). *Agonía del Eros*. Barcelona, España Herder
- Haraway, D. (1995). *Ciencia, cyborg y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid, España. Ediciones Cátedra.
- Kemp, S. (2020). *Digital 2020: digital global overview*. Data Reportal.
<https://datareportal.com/reports/digital-2020-global-digital-overview>

- Leddy, S. (2017). *Time after time*. Real Life Mag. <https://reallifemag.com/time-after-time/>
- Le Breton, D. (2002). *Antropología del cuerpo y Modernidad*. Nueva Visión. Buenos Aires, Argentina.
- McLuhan, M. (1964). "El amante del juguete" en *Understanding Media*. McGraw-Hill. Canadá.
- Parret, H. (1995). *De la Semiótica a la Estética*. Buenos Aires, Argentina. Edicial.
- Perniola, M. (1994). *El sex appeal de lo inorgánico*. Madrid, España. La trama.
- Perniola, M. (2004). *El horizonte estético*. Revista La Puerta. Número 1. http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/20014/Documento_completo.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Sennet, R. (1994). *Carne y piedra*. Madrid, España. Alianza Editorial.
- Sontag, S. (2006). *Sobre la fotografía*. Alfaguara. México DF, México.
- Sontag, S. (2014). *Ante el dolor de los demás*. Barcelona, España. De Bolsillo.
- Steyerl, H. (2014). *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires, Argentina. Caja Negra.
- Sadin, E. (2017). *La humanidad aumentada*. Buenos Aires, Argentina. Caja Negra.
- Su y McDowell. (2020). *How Super Bowl ad cost have skyrocketed over the years*. Business Insider. <https://www.businessinsider.com/super-bowl-ad-price-cost-2017-2>
- Sloterdijk, P. (2017). *Estrés y libertad*. Buenos Aires, Argentina. Ediciones Godot.
- Sota, I. y Primo, C. (2020) *Hospitales de campaña: así se prepara el mundo para combatir el coronavirus*. Arqa/Ar. <https://arqa.com/actualidad/noticias/hospitales-de-campana-asi-se-prepara-el-mundo-para-combatir-el-coronavirus.html>
- Tolentino, J. (2019) *The age of Instagram face*. "How social media, FaceTune and plastic surgery, created a single, cyborgian look". The New Yorker Magazine. <https://www.newyorker.com/culture/decade-in-review/the-age-of-instagram-face>
- Virilio, P. (2003). *El arte del motor*. Buenos Aires, Argentina. Manantial.

Zooley, J.P. (2019). *Corazones estallados*. Buenos Aires, Argentina. Compañía Naviera Ilimitada editores.

Referencias de figuras

Figura 1. Sennet, R. Mito de Antínoo de Eleusis [Escultura]. Recuperado de: Carne y piedra, 1994, página 137.

Figura 2. l'Anglais, B. Le livre des proprietes des choses [Pintura]. Recuperado de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dissection_of_a_Cadaver.jpg

Figura 3. Anónimo. [Dibujo] Recuperado de <https://peashooter85.tumblr.com/post/75118191102/medival-marginalia-manuscript-art>

Figura 4. Anónimo [Dibujo]. Recuperado de <https://peashooter85.tumblr.com/post/75118191102/medival-marginalia-manuscript-art>

Figura 5. Da Vinci, L. Bocetos [Dibujo]. Recuperado de <https://www.dailymail.co.uk/sciencetech/article-2292206/The-startling-accuracy-Leonardo-da-Vincis-anatomical-sketches-revealed-comparison-modern-medical-scans.html>

Figura 6. Vesalio, A. Cerebro Animalis [Dibujo]. Recuperado de <https://www.aficionmedica.com/post/repositorio-sistema-nervioso>

Figura 7. Nota e imágenes de History Channel (2009). Auschwitz [Fotografía] Recuperado de <https://www.history.com/topics/world-war-ii/auschwitz#&gid=ci0235901a20012718&pid=ad-11>

Figura 8. Samuelson, A. (1945). Ebensee concentration camp prisoners 1945 [Fotografía] Recuperado de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ebensee_concentration_camp_prisoners_1945.jpg

Figura 9. Brueghel, P (1560). La templanza [Grabado]. Recuperado de <https://i.pinimg.com/originals/71/e2/14/71e214d5c451b04be568ecff5894882b.jpg>

Figura 10. Autor desconocido (1480-1490). *La ciudad ideal* [Pintura]. Obra conservada en la Galleria Nazionale delle Marche (Urbino). Recuperado de [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d2/Formerly Piero della Francesca - Ideal City - Galleria Nazionale delle Marche Urbino 2.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d2/Formerly_Piero_della_Francesca_-_Ideal_City_-_Galleria_Nazionale_delle_Marche_Urbino_2.jpg)

Figura 11. Greco (1580). 'La Trinidad' [Pintura]. Recuperado de <https://www.todocadros.com.ar/imagenes/pintores/el-greco/trinidad-greco.jpg>

Figura 12. Caravaggio, M. (1601-1602). *El Amor Victorioso* [Pintura]. Recuperado de https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/c/c9/Amor_Victorious.jpg/439px-Amor_Victorious.jpg

Figura 13. Cogniet, L. (1824). 'Escena de la matanza de los inocentes' [Pintura]. Recuperado de [Les œuvres phares - Musée des beaux arts de Rennes](https://www.musee-louvre.fr/en/visiting-the-museum/exhibitions/les-oeuvres-phares-musee-des-beaux-arts-de-rennes)

Figura 14. Disderi, A. (1871). *Imágenes de la rebelión de la comuna de París* [Fotografía]. Recuperado de https://i0.wp.com/josealvarezfotografia.com/wp-content/uploads/2020/02/Disd%C3%A9ri-Historia-de-la-Fotograf%C3%ADa-Jos%C3%A9-%C3%81varez-Fotograf%C3%ADa_5.jpg?resize=1536%2C864&ssl=1

Figura 15. Disderi, A. *La tarjeta de visita*. [Fotografía] <http://blog.lafototeca.org/2011/06/history-of-photographyandre-disderi.html>

Figura 16. Hartmann, E. (1945). 'In The Camps' [Fotografía]. Recuperado de [In the Camps • Erich Hartmann • Magnum Photos](https://www.magnumphotos.com/en/photographer/erich-hartmann)

Figura 17. Fritz Lang (1927). *Metrópolis* [Cine]. Recuperado de: captura de imagen de la película original.

Figura 18. Verhoeven, P. (1987). *RoboCop* [Cine]. Recuperado de: captura de imagen de la película original.

Figura 19. Ronco App (2020). Captura de interfaz [Diseño gráfico]. Recuperado de: PlayStore de Google.

Figura 20. Body Fast (2020). Captura de interfaz [Diseño gráfico]. Recuperado de: PlayStore de Google.

Figura 21. Waze (2020). Captura de publicidad web [Diseño gráfico] Recuperado de: PlayStore de Google.

Figura 22. Google Maps (2020). Captura de interfaz [Diseño gráfico]. Recuperado de Google Maps.

Figura 23. Bartels, J. (Sin año de publicación). Impressions [Fotografía]. Recuperado de: https://www.justinalexanderbartels.com/portfolio/G0000vjStQaMIBw0/I0000rQFqLG_Xk7w

Figura 24. Galamot (Sin año de publicación). Pixel Art [Diseño gráfico] Recuperado de: <https://www.galamot.com/pixel-art.html>

Figura 25. Shudu Gram/The Diigitals (2020). Shudu Gram [Diseño 3D/ Realidad Virtual] Recuperado de: <https://www.instagram.com/shudu.gram/>

Figura 26. Diputados TV (2020). Sesión completa: H. Cámara de diputados de la Nación - 1 de septiembre de 2020. [Streaming en vivo, video disponible] Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=NBwPpia85JM&list=PL93Is8g0fzeobY0z9s1AInosUweAK5IJ3>

Figura 27. Goldman, G. (2020). “Just so I’m being honest” [Fotografía] Recuperada de: https://verne.elpais.com/verne/2020/09/18/mexico/1600405479_896875.html

Figura 28. Diputados TV a través de Página 12 (2020). Cafiero presenta por primera vez en Diputados el informe de gestión. [Streaming en vivo, video disponible] Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=y6o7JiZXZLg>

Figuras 29 y 30. @insta_repeat (2020) Person alone, centered, looking up in a slot canyon (mostly in Page, AZ) [Collage fotográfico digital]. Recuperado de https://www.instagram.com/p/BlmZJmyH0sz/?utm_source=ig_embed

Figura 31. Sin autor encontrado. [Collage fotográfico digital] Recuperado de Pinterest: <https://i.pinimg.com/564x/04/cf/38/04cf384158a773bf19fa0f6bdbd282b9.jpg>

Figuras 32 y 33: Kochukova, D. - @dasha.kochukova (2019). Filtro de Instagram LV [Diseño de programación]. Recuperado de https://www.newstatesman.com/sites/default/files/styles/large/public/face_filters_me_.png?itok=68msF_8L

Figura 34. Sin autor encontrado (2019). Filtros estilo cirugía plástica. [Diseño de programación] Recuperado de <https://www.ballerstatus.com/2019/11/06/plastic-surgery-filters-ban-denver-rethinking-instagram-face-kim-khloe-kardashians-toy/>

Figura 35. @Modus (2020). Estética determinada para cuenta de Instagram. [Captura de pantalla de usuario] <https://i.pinimg.com/564x/72/55/45/72554509c52a8780a8a2b5fb1520b2c4.jpg>

Figura 36. @jessalizzi (2020). Estética determinada para cuenta de Instagram. [Captura de pantalla de usuario] <https://i.pinimg.com/564x/a5/2d/50/a52d50ae311bef9e04a32d40004e54e2.jpg>

Figura 37. Autores múltiples. (2020) Ajustes prefabricados para comprar y utilizar en Instagram [Captura de página web] <https://123presets.store/collections/mobile-lightroom-1>

Figura 38. @soldoura. (2020). Historia subida en Instagram personal. [Fotografía] Recuperada de Instagram, cuenta personal.

Figura 39. Sin autor encontrado (2020). Interfaz de Instagram [Captura de pantalla] Recuperada de Instagram.

Figura 40. @soldominguez (2020). Fotografía de una merienda [Captura de una historia de Instagram] Recuperada de Instagram Stories

Figura 41. Sin autor encontrado (2020). "Un día como hoy", Instagram [Captura de pantalla, diseño de programación]. Recuperada de Instagram.

Figura 42. @margaret.weinhold (2019). Historias de Instagram. [Captura de pantalla] Recuperada de Instagram.

Figura 43. Sin autor encontrado (2020). FoodPorn [Fotografía]. Recuperado de Pinterest.

Figuras 44 y 45. EGG SAS (2020). Plataforma de interacción. [Captura de pantalla] Recuperado de <https://eggeducacion.com/es-AR/tecnologia>

Figura 46. Google (2020). "Digital Wellbeing" [Captura de pantalla] Recuperado de <https://wellbeing.google/tools/>

Figura 47: Google (2020) Street View. [Captura de pantalla] Recuperado de https://i.blogs.es/40fecc/googlemaps/1366_2000.jpg

Figura 48: Glovo (2019) Sigue tu pedido [Diseño gráfico] Recuperado de <https://i.pinimg.com/564x/72/ef/2c/72ef2cb35a6c56fc9c34c350f4009e3e.jpg>

Figura 49: Cada vez son más los sistemas de vigilancia urbanos, los que utilizan tecnologías de reconocimiento facial y recopilación de datos biométricos. <https://d1e00ek4ebabms.cloudfront.net/production/caa57463-da28-45f1-9891-fc8ab2bd60a0.jpg>

Figura 50. Young, L. (2016). "In the robot skies" [Captura de corto audiovisual]. Recuperado de <https://i.pinimg.com/originals/6a/6e/26/6a6e269185ed89188f1cc10ca5c9ef2c.png>

Figura 51. Mohan, P. (2020). "We are in it together" [Fotografía]. Recuperado de https://i.blogs.es/41a78a/we-are-in-it-together_prabu-mohan_aerial-photography-awards-2020/1366_2000.jpg

Figura 52. AFP (2020). Fosas comunes en Manaus, Brasil. [Fotografía] Recuperada de: <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-52530718>

Figura 53. La Vanguardia (2020) [Captura de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/user/lavanguardia>

Figura 54. La Vanguardia (2020) [Captura de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/user/lavanguardia>

Figura 55. EFE (2020) Miembros de la Unidad Militar de Emergencias (UME) acceden al Palacio de Hielo. [Fotografía] Recuperado de

<https://www.infobae.com/america/mundo/2020/03/24/una-morque-en-el-palacio-de-hielo-madrid-utilizara-su-pista-de-patinaje-mas-famosa-para-conservar-los-cadaveres-de-los-muertos-por-coronavirus/>

Figura 56. EFE (2020) Cadáver fallecido por coronavirus. [Fotografía] Recuperado de

<https://www.elperiodico.com/es/internacional/20200402/muertos-en-las-calles-la-imagen-que-resume-la-crisis-sanitaria-en-ecuador-7914370>

Figura 57. Los Tiempos (2020) Muertos por coronavirus en las calles de Bolivia. [Fotografía] Recuperado de

https://www.clarin.com/mundo/coronavirus-bolivia-sistema-salud-colapso-infectados-mueren-calle_0_8ySUymhXo.html

Figura 58. Revista Semana (2020). Mujer con coronavirus se graba para mostrar qué es padecerlo. [Captura de video] Recuperado de

<https://www.youtube.com/watch?v=ZUI9S786yOc>

Figura 59. Teyseire, L. (2020). Los carteles y banderas agitaron consignas de todo tipo. [Fotografía] Recuperado de

<https://www.pagina12.com.ar/285762-anticuarentena-una-marcha-anti-todo-con-consignas-furibundas>

Figura 60. C5N (2020). “Prefiero morirme antes que hacerle caso a Alberto” [Captura de video]. Recuperado de

<https://www.nuevatribuna.es/articulo/global/argentina-protestas-derecha-gobierno-gestion-pandemia/20200527174304175398.html>

Figura 61. Cuarterolo, P. (2020). “Nueva marcha anti cuarentena en el Obelisco” [Fotografía]

<https://www.perfil.com/noticias/actualidad/anticuarentena-marcharon-con-barbijos-fotos-de-vida-la-bandera-argentina.phtml#lg=1&slide=1>

Figura 62. Sin autor encontrado (2020). Recuperado de

<https://elcactus.com.ar/2020/08/las-imagenes-de-la-marcha-anticuarentena-de-la-oposicion/>

Figura 63. Sin autor encontrado (2020). Recuperado de

<https://elcactus.com.ar/2020/08/las-imagenes-de-la-marcha-anticuarentena-de-la-oposicion/>

Figura 64. Getty Images (2020). Recuperado de

[https://arqa.com/actualidad/noticias/hospitales-de-campana-asi-se-prepara-el-mundo-para-
combatir-el-coronavirus.html](https://arqa.com/actualidad/noticias/hospitales-de-campana-asi-se-prepara-el-mundo-para-combatir-el-coronavirus.html)

Figura 65 Getty Images (2020). Recuperado de

[https://arqa.com/actualidad/noticias/hospitales-de-campana-asi-se-prepara-el-mundo-para-
combatir-el-coronavirus.html](https://arqa.com/actualidad/noticias/hospitales-de-campana-asi-se-prepara-el-mundo-para-combatir-el-coronavirus.html)

Figura 66 Getty Images (2020). Recuperado de

[https://arqa.com/actualidad/noticias/hospitales-de-campana-asi-se-prepara-el-mundo-para-
combatir-el-coronavirus.html](https://arqa.com/actualidad/noticias/hospitales-de-campana-asi-se-prepara-el-mundo-para-combatir-el-coronavirus.html)

Figura 67 Getty Images (2020). Recuperado de

[https://arqa.com/actualidad/noticias/hospitales-de-campana-asi-se-prepara-el-mundo-para-
combatir-el-coronavirus.html](https://arqa.com/actualidad/noticias/hospitales-de-campana-asi-se-prepara-el-mundo-para-combatir-el-coronavirus.html)

Figura 68 Getty Images (2020). Recuperado de

[https://arqa.com/actualidad/noticias/hospitales-de-campana-asi-se-prepara-el-mundo-para-
combatir-el-coronavirus.html](https://arqa.com/actualidad/noticias/hospitales-de-campana-asi-se-prepara-el-mundo-para-combatir-el-coronavirus.html)