

CRISIS DE LA INTIMIDAD ANTE LAS NUEVAS POÉTICAS DE AUTORREPRESENTACIÓN DIGITAL

Universidad Autónoma de Zacatecas

Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas

Orientación en Filosofía e Historia de las Ideas

Celeste Díaz Muñoz

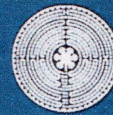




UAZ
El nuevo rostro del
Orgullo Universitario



UAZ
DOCENCIA
SUPERIOR



CONACYT
PNPC

Asunto: Oficio de liberación de tesis

Dra. Ma. De Lourdes Salas Luévano
Responsable del Programa de Maestría en
Investigaciones Humanísticas y Educativas
PRESENTE

El que suscribe, certifica la realización del trabajo de investigación que dio como resultado la presente tesis, que lleva por título: **“Crisis de la Intimidad ante las nuevas poéticas de autorrepresentación digital”**, de la C. Celeste Díaz Muñoz alumna de la Orientación en Filosofía e historia de las ideas de la **Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas** de la Unidad Académica de Docencia Superior.

El documento es una investigación original, resultado del trabajo intelectual y académico de la alumna que ha sido revisado por pares para verificar autenticidad y plagio, por lo que se considera que la tesis puede ser presentada y defendida para obtener el grado correspondiente.

Por lo anterior, procedo a emitir mi dictamen en carácter de Director de Tesis, que de acuerdo a lo establecido en el Reglamento Escolar General de la Universidad Autónoma de Zacatecas “Francisco García Salinas”: **La tesis es apta para ser defendida públicamente ante un tribunal de examen.**

Se extiende la presente para los usos legales inherentes al proceso de obtención del grado del interesado.

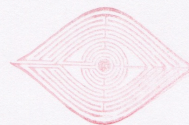
A T E N T A M E N T E

Zacatecas, Zac., a 28 de enero de 2022

Dr. Juan Carlos Orejudo Pedrosa

Director de tesis

UNIDAD ACADÉMICA DE
DOCENCIA SUPERIOR



MAestría en INVESTIGACIONES
HUMANÍSTICAS Y EDUCATIVAS

C.c.p.- Interesado

C.c.p.- Archivo

Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas
Unidad de Posgrado, Torre 2, Av. Preparatoria S/N, Fto. Progreso, Zacatecas, Zac. México. C.P. 98068
Tel: 492 922.30 20

A QUIEN CORRESPONDA

La que suscribe, **Dra. Ma. De Lourdes Salas Luévano** Responsable del Programa de Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas de la Unidad Académica de Docencia Superior, de la Universidad Autónoma de Zacatecas.


CERTIFICA

Que el trabajo de tesis titulado “**Crisis de la Intimidad ante las nuevas poéticas de autorrepresentación digital**”, que presenta la **C. Celeste Díaz Muñoz** alumna de la Orientación en Filosofía e Historia de las Ideas de la Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas, no constituye un plagio y es una investigación original, resultado de su trabajo intelectual y académico, revisado por pares.

Se extiende la presente para los usos legales Inherentes al proceso de obtención del grado del interesado, a los 30 días del mes de marzo de dos mil veintidós, en la ciudad de Zacatecas, Zacatecas, México.

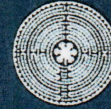
ATENTAMENTE

UNIDAD ACADÉMICA DE
DOCENCIA SUPERIOR



Dra. Ma. De Lourdes Salas Luévano MAESTRÍA EN INVESTIGACIONES
HUMANÍSTICAS Y EDUCATIVAS

Responsable del programa de Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas



Dra. Ma. De Lourdes Salas Luévano
Responsable del Programa de Maestría en
Investigaciones Humanísticas y Educativas
P R E S E N T E

Por medio de la presente, hago de su conocimiento que el trabajo de tesis titulado “**Crisis de la Intimidad ante las nuevas poéticas de autorrepresentación digital**” que presento para obtener el grado de Maestra en Investigaciones Humanísticas y Educativas, es una investigación original debido a que su contenido es producto de mi trabajo intelectual y académico.

Los datos presentados y las menciones a publicaciones de otros autores, están debidamente identificadas con el respectivo crédito, de igual forma los trabajos utilizados se encuentran incluidos en las referencias bibliográficas. En virtud de lo anterior, me hago responsable de cualquier problema de plagio y reclamo de derechos de autor y propiedad intelectual.

Los derechos del trabajo de tesis me pertenecen, cedo a la Universidad Autónoma de Zacatecas, únicamente el derecho a difusión y publicación del trabajo realizado.

Para constancia de lo ya expuesto, se confirma esta declaración de originalidad, a los 30 días del mes de marzo de dos mil veintidós, en la ciudad de Zacatecas, Zacatecas, México.

A T E N T A M E N T E

Celeste Díaz Muñoz

Alumna de la Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas



DICTAMEN DE LIBERACIÓN DE TESIS
MAESTRÍA EN INVESTIGACIONES HUMANÍSTICAS Y EDUCATIVAS

DATOS DEL ALUMNO	
Nombre:	Celeste Díaz Muñoz
Orientación:	Filosofía e Historia de las Ideas
Director de tesis:	Dr. Juan Carlos Orejudo Pedrosa
Título de tesis:	Crisis de la Intimidad ante las nuevas poéticas de autorrepresentación digital
DICTAMEN	
Cumple con créditos académicos	Si (X) No ()
Congruencias de las LGAC	
Desarrollo Humano y Cultura	()
Comunicación y Praxis	()
Literatura Hispanoamericana	()
Filosofía e Historia de las Ideas	(X)
Políticas Educativas	()
Congruencia con los Cuerpos Académicos	Si (X) No ()
Nombre de CA:	Ilustración, Modernidad y Desarrollo.
Cumple con los requisitos del proceso de titulación del programa	Si (X) No ()

UNIDAD ACADÉMICA DE
POSGRADO Y SUPERIOR
Zacatecas, Zac. a 26 de Marzo de 2022

Dr. Juan Carlos Orejudo Pedrosa
Director de Tesis



Dra. Ma. De Lourdes Salas Luévano
Responsable del Programa

Tabla de contenido

Introducción	9
Capítulo 1: Descubriendo la intimidad	16
Sobre la intimidad	16
Espacio íntimo, privado y público	19
De la intimidad: el yo y la identidad	24
El cuidado de sí	25
Identidad personal y social	27
La intimidad de acuerdo con José Luis Pardo	31
Comprendiendo la intimidad	33
Axiomas para comprender la intimidad	35
Capítulo 2: Imagen, fotografía y postfotografía	41
Conceptos fundamentales sobre la imagen	41
Lo que la imagen es	45
Sobre lo visual	52
Aproximaciones a la concepción de la fotografía	59
El paradigma de la Postfotografía	77
Sobre lo virtual	87
Imágenes Virtuales	93
Capítulo 3: Intimidad y postfotografía en las redes sociales	99
La mirada y la sociedad en la red	99
Imago ergo sum	106
Selfie, el mecanismo de la autorrepresentación	109
Conceptos fotográficos de Roland Barthes	122
La pantalla como espejo	130
Conclusión	138
Bibliografía general	148

Introducción

La presente investigación buscó elucidar cómo algunas de las nuevas formas de *autorrepresentación* digital en las redes sociales se relacionan con la pérdida gradual de la intimidad de los individuos, fenómeno que se presenta cuando haciendo uso de las redes sociales, los usuarios publican videos y/o fotografías en las que comparten momentos de su cotidianidad, resultando de suma satisfacción el permitir el libre acceso a su privacidad, derivando, en algunos casos en la vulneración de la propia intimidad.

Resulta muy pertinente el estudio de los fenómenos que se suscitan en las redes sociales debido al papel protagónico que estas ocupan en nuestra era, en donde la conectividad se ha vuelto inherente a la cultura general y donde las redes sociales han llegado a formar parte de los hábitos de trabajo, socialización y entretenimiento de gran parte de la población, sobre todo de los jóvenes.

Las redes sociales ya no se pueden considerar solamente como un medio de comunicación, sino que se han convertido en el registro de un número infinito de momentos y vivencias personales y han ido ocupando un lugar central no sólo dentro de la web, sino también en la vida diaria de las personas. Por ello resulta muy importante que los efectos derivados del uso de este tipo de tecnologías sean abordados desde una perspectiva filosófica.

Uno de los fenómenos más interesantes para estudiar es el que se propone en la presente tesis: la crisis o degradación de la intimidad derivada de las autorrepresentaciones que los individuos comparten por medio de las redes sociales. La complejidad de estas prácticas y de los diferentes sistemas de comunicación así como la creación y apropiación de nuevos lenguajes a partir del

sistema red, son temas necesarios de abordar para el estudio de la modernidad.

En el primer capítulo, se analizaron los conceptos de: lo público, lo privado, y por supuesto, el de intimidad, a través de filósofos como Charles Taylor, Michel Foucault, David Hume, Clément Rosset, Blaise Pascal y José Luis Pardo, siendo este último pensador el que define de forma más adecuada el concepto de intimidad para los fines de esta investigación.

A grandes rasgos, el concepto de intimidad del filósofo José Luis Pardo significa la forma en la que el individuo siente la vida como vivida por sí mismo, es ese espacio de contemplación propio en el que el sujeto puede reconocer que sus debilidades y flaquezas son lo que lo hacen ser él mismo. La intimidad entonces, puede considerarse como lo opuesto a la identidad, porque es precisamente la intimidad lo que hace que uno no pueda ser idéntico a otro. La intimidad supone no poder contar con una base y un sustento firme para poder dar respuesta al cuestionamiento humano ¿quién soy?.

Después de conocer algunas definiciones y concepciones filosóficas sobre la intimidad se pueden identificar de mejor manera los procesos de autorrepresentación que se generan en las redes sociales, mediante la creación y el consumo exacerbado de imágenes, videos y fotografías, para ello, en el segundo capítulo indagamos sobre la naturaleza de las imágenes, lo visual, la fotografía y la postfotografía. El objetivo fue conocer su impacto en la percepción y la sensibilidad humana e identificar las grandes transformaciones que han presentado en los últimos años, sobre todo gracias a la rápida evolución de las tecnologías.

Analizar las nuevas formas de crear, observar y de compartir fotografías por medio de las redes sociales nos ayuda a visualizar y comprender de mejor

manera el nuevo paradigma de la fotografía ante el que nos encontramos: el paso de la fotografía a la postfotografía, fenómeno que, de acuerdo con el fotógrafo y pensador español Joan Fontcuberta, se identifica por la desmesurada creación y circulación de fotografías digitales, especialmente a través de las redes sociales.

Gracias a su facilidad de creación, gestión y manipulación, la postfotografía ha tomado a su cargo la tarea de representarnos en el universo web, ya que al parecer, la aptitud de la postfotografía de crear una cantidad ingente de imágenes es la única capaz de seguir el ritmo del sujeto siempre activo en las redes sociales.

Entender las diferencias entre la fotografía y la postfotografía, así como los mecanismos de funcionamiento de la segunda, han sido claves en esta investigación para vislumbrar cómo las imágenes de rápida creación y edición se convierten en una vía idónea para subsanar las carencias e inseguridades humanas, contribuyendo así al fenómeno de la crisis de la intimidad, del abandono de lo introspectivo a través de la espectacularización y el intercambio de identidades online.

Otro de los conceptos abordados en el segundo capítulo y que es de gran importancia para entender la degradación de la intimidad es el de lo virtual, concepto que se encuentra siempre ligado a los procesos digitales, al universo web y a las redes sociales. Este concepto fue analizado siguiendo la filosofía de Gilles Deleuze, para quien lo virtual significa una ruta creativa mediante la cual se pueden llegar a dar procesos de actualización, es decir, se puede pasar de lo virtual a lo real a través del proceso de diferenciación o actualización, que básicamente significa dar solución a un problema.

Este planteamiento de Deleuze nos hizo cuestionarnos en qué medida una apariencia y una identidad virtual pueden llegar a actualizarse y volverse reales,

seguramente en algunos casos esto ha sido posible, sobre todo en cuanto a la apariencia gracias a las técnicas cosméticas y quirúrgicas con las que contamos hoy en día, sin embargo, el paso de una identidad virtual a una real es mucho más complicado. Al respecto, el filósofo Pierre Lévy introduce el concepto de virtualización, explicando con él, cómo la mayoría de los usuarios de la web y las redes sociales someten sus cuerpos a un proceso de virtualización (término contrario a la actualización) es decir, en lugar de convertir una identidad virtual en una real, pasan de una identidad real a una virtual. El proceso de virtualización resulta más fácil y más cómodo para las personas ya que significa mostrar sus cuerpos y su personalidad a través de una pantalla y no en el mundo real.

La complejidad del sistema web, de las redes sociales y del régimen visual que se impone en ellas conlleva a los individuos a someterse de continuo a la virtualización, sin embargo, para Lévy esto no debe considerarse de ninguna manera como un proceso negativo, por el contrario, para el investigador la virtualización y los procesos de autorrepresentación significan una manera creativa y muy positiva en la que los individuos pueden reinventarse continuamente.

Si bien las posturas de Lévy y de Deleuze son en favor de los procesos de virtualización y de actualización, lo cierto es que la finalidad de esta investigación no ha sido la de desacreditar o demeritar el surgimiento y el uso de las redes sociales, sino más bien el de analizar uno de los tantos fenómenos que se suscitan a partir de las posibilidades de la autorrepresentación y sus implicaciones en los individuos que la practican.

El tercer capítulo se dedicó a exponer las consecuencias de la práctica postfotográfica en las redes sociales, realizando un análisis de las sociedades de nuestra era, en las cuales la hipervisibilidad y la espectacularización están a la

orden del día, ocasionando un constante devenir del sujeto en objetos fotogénicos.

Uno de los temas más importantes trabajados en este tercer capítulo es el análisis de la filosofía de Roland Barthes respecto de la fotografía, especialmente a través de su libro “*La cámara lúcida*”¹ De acuerdo con este pensador, el encontrarse de frente al objetivo de una cámara lo cambia todo, el individuo se transforma instantáneamente en otro cuerpo, en otro rostro, mediante el acto de posar, es decir, se transforma en imagen, creando o mortificando el cuerpo,² para Barthes la fotografía en general es el advenimiento de uno mismo como otro: disociación de la conciencia de identidad.³

Respecto de la fotografía, el filósofo francés establece una serie de conceptos se suma utilidad para explicar el fenómeno, dentro de los cuales, uno de los más importantes es el de fotografía *unaria*, que de acuerdo con él, se trata de imágenes que no cuentan con ningún detalle significativo, que son triviales y que atraen la atención de la misma manera en la que la atraería cualquier otro objeto del mundo.

La fotografía *unaria*, de acuerdo con nuestro análisis tiene grandes similitudes con la postfotografía, se trata de imágenes que nacen de un continuo proceso de imitación y dejan una sensación de inautenticidad, ambas representan el momento en el que la persona fotografiada o autofotografiada no es sujeto ni objeto, sino más bien un sujeto que se siente devenir en objeto, el cual se encuentra a merced de los otros, a su disposición para ser *compartido*, *likeado*, o *stalkado* (en el argot de las redes sociales). Es esta cualidad de motilidad que

¹ Roland Barthes, *La cámara lúcida*, Paidós, Barcelona, 1989.

² *Vid.* Roland Barthes, *La cámara lúcida*, Gallimard, París, 1979, p. 41.

³ *Íbid.*, p. 44.

adquieren las fotografías al circular en internet, la que hace que éstas, de algún modo, tengan *vida*, pero controlada ya no solo por quien las hizo nacer, sino también por un número indefinido de cibernautas capaces de multiplicarlas y distribuirlas de cara a la socialización online.

Si para Barthes la vida privada es aquella zona del espacio y tiempo, en la que no se es ni imagen ni objeto, en la que se tiene derecho a ser un sujeto, ¿habrá cabida aún para experimentar la intimidad en una sociedad apegada a las redes sociales y a los dispositivos multimedia? ¿O es que estamos convirtiendo nuestra vida en un espectáculo público o en una memoria compartida de nuestro devenir temporal?

Esta investigación se ha realizado teniendo presentes una serie de *objetivos*, que, consideramos, se han conseguido. Estos fueron los siguientes: Analizar y construir una crítica filosófica al fenómeno de circulación virtual de imágenes *unarias o autorrepresentativas* en redes sociales, y su relación con lo que, a mi consideración, constituiría una crisis o degradación gradual de la intimidad de los individuos que se *autorepresentan* por esta vía digital. Definir los conceptos de *intimidad* y *privacidad*, diferenciándolos y estableciendo su relación de acuerdo con su papel en la sociedad contemporánea. De acuerdo con el pensamiento de Roland Barthes, determinar la relación existente entre las fotografías colocadas en la web y la crisis de la intimidad del individuo en la sociedad contemporánea. Definir las consecuencias del fenómeno virtual de la autorepresentación y describir sus repercusiones en el individuo.

La *hipótesis* que se desprende de este trabajo es la siguiente: Es probable que en nuestra sociedad, la cual gira en torno a los dispositivos multimedia, la satisfacción dependa del compartir autoimágenes o imágenes de momentos tanto importantes como insignificantes de nuestra vida, por lo que el individuo podría

encontrarse ante una inminente crisis de su intimidad, deviniendo en una autorrepresentación, es decir, una construcción ficticia de sí mismo en el universo virtual.

El desarrollo de esta investigación, el cual busca comprobar la anterior hipótesis, nos muestra cómo el individuo, ante las redes sociales, se encuentra en un proceso de *degradación de su intimidad*, debido a que al compartir imágenes de su día a día en las redes sociales termina por homogeneizar su identidad, personalidad e incluso su apariencia física, emulando a otros cientos de usuarios que también comparten el mismo tipo de imágenes a través de la red.

Nos encontramos en una época en donde la sociedad ha ido modificando su mirada progresivamente, al punto de convertirse ella misma en su objeto de contemplación mediante el consumo y la creación desmedida de imágenes *autorrepresentativas*. A primera vista este tipo de imágenes y fotografías parecerían más liberales, abiertas y emancipadoras, sin embargo, al profundizar en sus procesos de creación, reproducción y circulación, y en las dinámicas de interacción en las redes sociales podemos darnos cuenta cómo irrumpen y de cierta forma llegan a perjudicar la autenticidad y degradar la intimidad de los individuos que se autorrepresentan de esta forma.

Capítulo 1: Descubriendo la intimidad

Sobre la intimidad

Para aproximarnos a la idea de la intimidad es necesario mencionar que fue Aristóteles quien propuso la existencia de tres modos de vida, los cuales pueden ser elegidos por los hombres en el pleno ejercicio de su libertad e independencia, es decir, dejando atrás todas aquellas necesidades y relaciones humanamente indispensables para mantenerse vivo. Esto es, en pocas palabras, el momento en donde el hombre pierde la libertad de disponer con autonomía de sus movimientos y actividades.

Las tres formas de vida a las que se refería Aristóteles son: la vida del disfrute, la vida dedicada a la polis, y la vida del filósofo. Estas concepciones dejarían atrás la predilección por las cosas útiles de la vida para interesarse fundamentalmente en el descubrimiento de *lo bello*. La vida del filósofo es la vida dedicada específicamente a contemplar las cosas eternas, cuya belleza no puede realizarse mediante la interferencia productora del hombre, ni cambiarse por el consumo de ellas. *Theoría o contemplación* es la palabra dada a la experiencia de lo eterno. Para Aristóteles esta capacidad de contemplación era la más elevada de las aptitudes humanas, por encima del discurso o la razón, por lo que el propio contenido o resultado de la contemplación no podría ser traducido en lenguaje⁴.

Esta experiencia contemplativa dentro de la vida del filósofo, es para Victoria Camps, filósofa española, el concepto más aproximado a la intimidad:

⁴ Vid., Hannah Arendt, *La condición humana*, Paidós, Buenos Aires, 2005, pp. 26-40.

una vida autosuficiente, en donde para pensar, escribir, leer o amar sobran los otros⁵.

Si bien fue Aristóteles quien, a través de la concepción de la vida contemplativa, se aproximaba a una idea sobre lo íntimo, Jean-Jacques Rousseau ha sido el primer teórico que comenzó a hablar de la intimidad como concepto, haciendo referencia a su surgimiento como una rebelión del corazón. ¿Y qué significa esto? Para Rousseau, el corazón de los individuos se encontraba pervertido y transgredido por la continua intrusión de la sociedad, cuya intromisión era capaz de permear en las zonas más íntimas del hombre, aquellas que, hasta antes de hallarse en una esfera social, no habían requerido de ningún tipo de protección, ni aislamiento especial⁶.

Por lo anterior, Rousseau defiende la idea de que la intimidad únicamente pudo surgir a causa de la defensa que el individuo hizo de ese espacio propio e inmaterial, provocada por una verdadera rebelión del corazón⁷ hacia aquello que irrumpía al interior de sus límites: la sociedad.

Tanto lo íntimo como lo social son dos modos de la existencia humana, a partir de los cuales se puede observar el conflicto del hombre moderno para desenvolverse tanto en la sociedad como consigo mismo y en su propia casa. En el intento de alternar lo íntimo y lo social en su vida cotidiana, se puede observar al individuo con un carácter cambiante y un radical subjetivismo de su vida emotiva, rasgos que surgen de una verdadera *rebelión del corazón*⁸.

⁵ *Vid.*, Victoria Camps, “La reconstrucción de lo público y lo íntimo”, en *De la Intimidad*, ed. Carlos Castilla del Pino, Crítica, Barcelona, 1989, p. 67.

⁶ *Vid.*, Hannah Arendt, *La condición humana*, Paidós, Buenos Aires, 2005, pp. 49-50.

⁷ *Íbid.*

⁸ *Íbid.*

La dificultad humana para desarrollarse en el ámbito público o social y en lo íntimo podría relacionarse con el conflicto que Platón describe en el mito de la caverna, y que, a la postre, Gilles Deleuze analizaría en el texto *De las tres imágenes de los filósofos*⁹. En dicho escrito, el autor equipara la imagen platónica de un filósofo a un *ser de las ascensiones*, quien saliera de la caverna para elevarse y purificarse mediante el pensamiento. En otras palabras, el filósofo platónico sería un *ser de las nubes*, es decir, de la exterioridad.

Por otro lado, Deleuze también menciona a Nietzsche, quien cuestiona la imagen platónica del filósofo replanteándose el problema de la orientación del pensamiento. Para Nietzsche, la verdadera orientación de la filosofía estaría en las profundidades de la caverna, en la penumbra donde toda mirada puede ser renovada. Finalmente, Deleuze menciona un tercer tipo de imagen del filósofo, quien no espera la salvación en lo profundo de la caverna ni en la ascensión a los cielos, sino que, por su parte, la esperará “lateralmente, del acontecimiento¹⁰” es decir, en la superficie.

Esta idea lateral del filósofo a la que hace referencia Deleuze sería una reorientación, no solo de todo el pensamiento, sino también de lo que significa pensar: “(...) *ya no hay ni profundidad ni altura*”¹¹. En esta imagen, el pensador ha dejado atrás al ser de las cavernas y al de las ascensiones, para convertirse en un animal de las superficies¹².

Estas tres imágenes podrían representar, de alguna forma, el conflicto humano del desenvolvimiento y la transgresión o perversión de las diferentes esferas en las que este se mueve: el filósofo de las alturas sería el equivalente al

⁹ Gilles Deleuze, *La lógica del sentido*, Paidós, Barcelona, 1989.

¹⁰ *Ibid.* p. 96.

¹¹ *Ibid.*, p. 97. Cursivas del autor.

¹² *Ibid.*, p. 95-98.

individuo que disfruta moverse en la esfera pública. Por otra parte, el de las profundidades será aquel que se desenvuelve *cómodamente* en la intimidad. Y el tercero, el de las superficies, va a ser semejante al sujeto que logra un equilibrio entre estos dos ámbitos y se instala en un estadio intermedio entre lo público y lo íntimo.

Espacio íntimo, privado y público

Al hablar de intimidad es importante poder diferenciar este término del de privacidad para no confundir ni conferir el mismo significado a ambos conceptos. A su vez, es necesario definir la relación que guarda la intimidad con la esfera de lo público, para poder así comprender cómo se articulan e interrelacionan estos ámbitos de la vida humana.

La intimidad es una creación moderna en el sentido en el que irrumpió en la vida del humano hasta que éste encontró un espacio propio. El hombre primitivo no poseía intimidad ya que se encontraba constantemente en un estado de alerta, amenazado por los peligros externos, lo que provocaba que toda su atención estuviera precisamente en el exterior, allí donde transcurría toda su vida. Hoy en día a este espacio se le conoce como ámbito público¹³.

Frente a la esfera pública, surgió la vida familiar, que, de acuerdo con los historiadores Georges Dubby y Philippe Ariés fue una invención franco-inglesa, que, sumada al surgimiento de la propiedad burguesa, las libertades y, sobre todo,

¹³ *Vid.*, José Luis L. Aranguren, “El ámbito de la intimidad”, en *De la Intimidad*, ed. Carlos Castilla del Pino, Critica, Barcelona, 1989, p.18.

la transformación de la religión en una virtud personal gracias al luteranismo, dieron pie a la formación de la vida privada.

La noción de privacidad puede entenderse con dos acepciones, la primera siendo positiva: el repliegue de la vida sobre sí misma, creando un ámbito propio frente al ámbito público. La segunda será de carácter negativo: *privada-de* apertura a lo público, cerrada en sí misma. Es, entonces, frente a la interpersonalidad de la vida privada, cuando surge la intimidad, como un nuevo repliegue, esta vez de la persona sobre sí misma¹⁴.

La intimidad es ante todo, *vida interior*, que puede explicarse como una relación intrapersonal o intradiálogo: una esfera de contemplación y reflexión no sólo de los sentimientos, sino también, de la conciencia tanto gnoseológica como moral, en donde el individuo tendría la libertad de *relatarse* a sí mismo y de interpretar la propia vida¹⁵.

Vida pública, privada e íntima son tres ámbitos de la esfera humana que, al nombrarlos, podrían parecer tres espacios separados, no obstante, a pesar de que estos ámbitos pueden ser diferenciables, cabe señalar que no son completamente separables, sino que se encuentran estrechamente relacionados.

Una manera de visualizar las diferencias entre estos tres ámbitos, sería la propuesta por el filósofo Carlos Castilla del Pino, quien comprende estos espacios a modo de escenarios sobre los cuales el sujeto actúa en su cotidianidad, y en donde dichas actuaciones podrían clasificarse como públicas, privadas o íntimas, de acuerdo con el espacio en el que se desarrollan. Para poder identificar

¹⁴ *Ibid.*, p. 19.

¹⁵ *Ibid.*, p. 20.

cuándo ha ocurrido una transgresión en alguno de estos ámbitos tendríamos que conocer los límites de cada una de estas esferas, sin perder de vista que dicha transgresión también puede darse por el propio sujeto, y no solamente por alguien del exterior¹⁶.

Siguiendo la idea de los escenarios de Castilla del Pino, se podría entender que, las actuaciones públicas tienen una proyección externa que las hace observables (visibles, audibles, etc.), mientras que las actuaciones realizadas dentro del ámbito privado, a pesar de que también podrían llegar a ser observables, esto solamente se daría según la precaución que tenga el sujeto de cuidar este ámbito, o según el nivel de la intromisión de los otros, de los observadores. Este espacio puede ser delimitado únicamente por el sujeto, quien tendrá la libertad para hacerse de las herramientas que puedan mantener inobservable aquella actuación que desea mantener dentro de los límites de este espacio privado.

En resumen, el espacio privado se caracteriza por su capacidad de poder llegar a ser observable, a la vez que puede también ser protegido de tal forma que esta posibilidad sea anulada.

En el escenario íntimo las actuaciones de las personas no se proyectan de manera externa, nunca pueden ser observadas sino únicamente intuitas a partir de lo que el sujeto dice o hace, o con lo que deja de hacer y de decir.

Todo aquello que nace de lo más interno del hombre como imaginar, amar, pensar, admirar, odiar, etc., son acciones encontradas en la esfera de la intimidad,

¹⁶ *Vid.*, Carlos Castilla del Pino, "Público, privado, íntimo", en *De la Intimidad*, ed. Carlos Castilla del Pino, Crítica, Barcelona, 1989, p.28.

y únicamente pueden ser sabidas por el sujeto mismo, nadie fuera de él tiene acceso directo a ellas¹⁷.

Ciertamente estas actuaciones dentro del ámbito íntimo pueden ser dichas y sabidas o conocidas por los otros, y por tanto, parecería que pueden convertirse en actuaciones públicas, sin embargo, esto solamente es suponer, ya que *nada de lo íntimo es comprobable*¹⁸, únicamente puede ser *inferido* a través de lo que el sujeto dice o hace, pero nunca se podrá acceder a la intimidad dada su condición de inobservabilidad.

El espacio conferido a la vida íntima es ciertamente más reducido que el de la vida privada, para Victoria Camps esto no responde necesariamente a una actitud egoísta por parte del sujeto, sino más bien respondería a la necesidad de una vida interior, en donde el sujeto no desea el reconocimiento de su identidad personal sino que lo que espera es tener una experiencia trascendente, anhelo que ni el ámbito privado ni el público pueden satisfacer¹⁹.

La vida íntima, inobservable, improfanable y secreta, únicamente podrá dejar al descubierto su existencia, mas no su contenido. En esta esfera la única regla es ser auténtico, sincero e íntegro consigo mismo o con el otro; si esto se logra, el sujeto estaría conquistando a un *sí mismo* hasta entonces indiferenciado de otros *yos* y de otras identidades; por el contrario, si no se alcanza esta autenticidad, la intimidad será pura ficción, como el que se miente a sí mismo²⁰.

¹⁷ *Ibid.*, p. 29.

¹⁸ *Ibidem.*

¹⁹ *Vid.*, Victoria Camps, “La reconstrucción de lo público y lo íntimo”, en *De la Intimidad*, ed. Carlos Castilla del Pino, Crítica, Barcelona, 1989, p.64.

²⁰ *Vid.*, Victoria Camps, “La reconstrucción de lo público y lo íntimo”, en *De la Intimidad*, ed. Carlos Castilla del Pino, Crítica, Barcelona, 1989, p.64-69.

El respeto y el resguardo de la vida íntima tienen la capacidad de convertir este ámbito en un recinto, adquiriendo incluso una categoría sacral, libre de cualquier profanación y de cualquier mirada social; por tanto, la intimidad antes que ser una idea, es un ámbito, un territorio cuya naturaleza será la de mantenerse oculto ante los otros pero abierto al culto del propio individuo²¹.

Otro aspecto determinante de la intimidad es el de sentirse única, individual e inigualable al grado de que su revelación sería equivalente a la revelación de la muerte²². La intimidad es entonces, un confinamiento para el deleite de las vivencias y de la existencia, en donde:

“(…) lo sublime o lo abyecto, la pestilencia o el perfume de un amor, conforman un significado de placer absorto y único. Este centro constituye así un aforo donde yace una miscelánea de restos que no sirven a nada ni a nadie. Sustraídos de la circulación, no intercambiables, desprovisto del valor común. Sometidos a la única cotización del sueño que el sujeto no quiere vivir más que consigo...la intimidad es una alcoba alicatada del yo. En donde le está vedado al sujeto desdoblarse en objeto (...)”²³

Encontrarse en la propia intimidad significa suspender al *yo* de cualquier reconocimiento, de diluirse entre los muros de este territorio, de desaparecer, encontrándose así, con lo más parecido al vacío. Por eso, mantener la intimidad oculta e inobservable “(…) es un mandato que el sujeto debe cumplir, sabiendo de antemano que en ello le va la vida, pero, en verdad, porque en ello se trata con una cultivada parte de su muerte (...)”, ya que la intimidad es una densidad de soledad a la vez que es la residencia de algo (una muerte) que no se nos hurtará nunca²⁴. Ante la mirada del resto del mundo, es la intimidad un espacio donde el sujeto no desea ser alguien más y tampoco tener a alguien más, es el único ámbito de la vida humana en donde la necesidad de actuación del sujeto cesa, para poder, finalmente dejarse ser sujeto.

²¹ *Vid.* Vicente Verdú, “El vacío íntimo”, en *De la Intimidad*, ed. Carlos Castilla del Pino, Crítica, Barcelona, 1989, p.173.

²² *Ibid.*, p. 174.

²³ Vicente Verdú, “El vacío íntimo”, en *De la intimidad*, ed. Carlos Castilla del Pino, Crítica, Barcelona,1989, p.175.

²⁴ *Ibidem.*

De la intimidad: el yo y la identidad

De acuerdo con San Agustín el hombre exterior es lo corporal, es decir, aquello que tendríamos en común con los animales, mientras que el interior es el alma. Esta sería la diferencia de mayor importancia para todos los propósitos espirituales, ya que lo que le permite al ser humano elevarse hasta lo más alto va a ser el prestarse atención a sí mismo como ser interior.

Para poder hablar de interioridad, Agustín de Hipona aparta la mirada del campo de los objetos conocidos y fija su atención en el proceso de conocer, el cual se puede ejemplificar con la siguiente frase: “Hay una luz que percibimos por el ojo; otra por la que el ojo es capaz de percibir; esa luz que manifiesta (las cosas exteriores) está ciertamente dentro del alma”.²⁵

La esfera desde donde se conoce a los objetos es pública mientras que el acto de conocer es individual, por tanto, el proceso donde cada uno puede ocuparse de lo suyo, y que, sobre todo, puede mirar al *yo*, significa adoptar una postura reflexiva.

La reflexión personal permite una especie de presencia ante *sí mismo*; la forma en la que uno experimenta su propia actividad, su pensar y su sentir, a diferencia de cómo lo experimenta otra persona, es lo que hace que un ser pueda hablar de *sí mismo* en primera persona.

La luz interior que, de acuerdo con las ideas de San Agustín, brilla ante nosotros mismos es lo que permite que el ser humano pueda saber de su existencia, de su ser y tenga un punto de vista de sí mismo en primera persona. La diferencia entre la luz exterior, y la luz interior radica en que la exterior

²⁵ Charles Taylor, *Las fuentes del yo, la construcción de la identidad moderna*, Paidós, Barcelona, 1996, p.145.

ilumina los objetos y el espacio ya conocido, mientras que la interior es la única luz que nos revela el espacio en el que uno está presente ante sí mismo.

Agustín de Hipona nos ubica en el punto de vista de la primera persona a través de la expresión: “Si tú no existieras sería imposible engañarte”.²⁶ Esta frase delata una especie de *certeza de la existencia*: el conocedor y el conocido son *lo mismo*: esta es la certeza de la autopresencia.

Ese vuelco hacia adentro, hacia el interior del ser humano supondría finalmente el descubrimiento de sí mismo.

El cuidado de sí

Michel Foucault también hace referencia al descubrimiento de sí mismo mediante el concepto del *cuidado de sí*, a lo que se refiere como una atención vigilante de sí mismo: una *auto-observación*.²⁷ Este es el principio de la inquietud de uno mismo, tema en el que Sócrates había ya teorizado abundantemente y al que denominó como el *arte de la existencia*.²⁸ Esta inquietud se encuentra presente en diversas doctrinas y también puede considerarse como una actitud humana y una práctica social.

Por su parte, en *El Dios Sócrates*²⁹ Apuleyo se refiere al cuidado de sí de la siguiente forma:

Los hombres tienen todos el deseo de llevar la mejor vida, saben todos que no hay otro órgano de la vida sino el alma...; sin embargo no la cultivan (*animum suum non colunt*). Y no obstante quien quiera tener una vista penetrante debe cuidar los ojos que sirven para ver; si se quiere ser ágil en la carrera hay que cuidar los pies que sirven para la carrera...lo mismo sucede con todas las partes del cuerpo que uno debe cuidar según sus preferencias. Eso todos los hombres lo ven claramente y sin dificultad; de modo

²⁶ *Ibid.*, p. 148.

²⁷ *Vid.*, Michel Foucault, *Historia de la sexualidad. Tomo 2, El uso de los placeres*, Siglo veintiuno, Madrid, 2005, p. 101.

²⁸ *Ibid.*, p. 13.

²⁹ Apuleyo, *Del Dios Sòcrates*, XXI, 167-168.

que no me canso de preguntar con un asombro legítimo por qué no perfeccionan también su alma con ayuda de la razón (*cur non etiam animum suum ratione excolant*³⁰).

Si bien el ser humano tiene la noción de un *yo interior*, o de un sí mismo, también es cierto que, a la par de este descubrimiento, surge la duda sobre quién es ese *yo*, porque saber que existe un yo no necesariamente significa que se le conozca.

En el *Tratado sobre la naturaleza humana*,³¹ David Hume hace esta referencia sobre el descubrimiento de sí mismo:

Por mi parte, cuando penetro más íntimamente en lo que llamo mi propia persona, tropiezo siempre con alguna percepción particular de calor o frío, luz o sombra, amor u odio, pena o placer. No puedo jamás sorprenderme a mí mismo en algún momento sin percepción alguna, y jamás puedo observar más que percepciones. Cuando mis percepciones se suprimen por algún tiempo, como en el sueño profundo, no me doy cuenta de mí mismo y puede decirse verdaderamente que no existo. Y si mis percepciones fueran suprimidas por la muerte y no pudiese ni pensar, ni sentir, ni ver, ni amar, ni odiar, después de la disolución de mi cuerpo, me hallaría totalmente aniquilado y no puedo concebir qué más se requiere para hacer de mí un no ser perfecto. Si alguno, basándose en una reflexión seria y sin prejuicio, piensa que tiene una noción diferente de su Yo, debo confesar que no puedo discutir más largo tiempo con él. Todo lo que puedo concederle es que tiene tanto derecho como yo y que somos esencialmente diferentes en este respecto. Puede, quizá, percibir algo simple y continuo que llame su Yo, aunque yo estoy cierto de que no existe un principio semejante en mí³².

Hume argumentaba que no existe una percepción del yo, tal cual percibimos los objetos, sino solamente existe la percepción de cualidades o de estados psicológicos o somáticos que pueden experimentarse en determinado momento. Al respecto, Pascal había anticipado de cierta forma esta idea de Hume al escribir sobre el *yo* en uno de los pasajes de sus *pensamientos*. Pascal se pregunta: ¿qué es el yo? y narra una escena en donde un hombre se asoma a una ventana para observar a los transeúntes, se inquiere: si yo paso por ahí, ¿puedo decir que se asomó para verme?, la respuesta es no, porque aquel sujeto no pensó particularmente en él para asomarse.

³⁰ Michel Foucault, *Historia de la sexualidad. Tomo 3, La inquietud de sí*, Siglo veintiuno, Buenos Aires, 2003, p.31.

³¹ David Hume, *Tratado de la naturaleza humana*, Libros en la red, Madrid, 2001.

³² *Ibid.*, p. 191.

Pascal continúa: quien ama a alguien por su belleza, ¿en verdad lo ama?, la respuesta es no, ya que supone que si, por ejemplo, la viruela mata la belleza pero no a la persona, esta sí hará que deje de ser amada.

De nuevo, Pascal se plantea otra duda: si se me ama por mi juicio o por mi memoria, ¿se me ama a mí?, la respuesta nuevamente es no, ya que para el filósofo el sujeto puede perder estas dos cualidades y seguirá siendo *sí mismo*.

Finalmente cuestiona “¿dónde se halla, pues, este *yo* si no está ni en el cuerpo ni en el alma?, y, ¿cómo amar al cuerpo o al alma si no es por sus cualidades, que no son lo que hace al *yo*, puesto que son perecederas?, porque, ¿se amaría la sustancia del alma abstractamente, cualesquiera fueran las cualidades que tuviera?”.³³ Señala que esto no puede ser, y además, de serlo, sería injusto, y sentencia que no se ama nunca a nadie, sino únicamente a las cualidades que nos representan ante los ojos del mundo³⁴.

Identidad personal y social

La idea de Pascal y de Hume acerca de las cualidades que representan a cada ser humano ante los ojos del mundo, es interpretada por Clément Rosset como identidad social. Este autor señala que ante una crisis de identidad, lo primero que se vulnera es la identidad social, alterando la esfera de lo que creemos experimentar como el *yo*.³⁵

³³ *Vid.*, Clément Rosset, *Lejos de mí. Estudio sobre la identidad*, Marbot, Barcelona, 2007, pp. 16-17.

³⁴ *Ibid.*,

³⁵ *ibid.*, p. 18

Generalmente, uno podría pensar que la identidad personal es la que incide en la identidad social, sin embargo, es al revés, siendo la identidad social la que de cierta forma sostiene a la identidad personal.

La preocupación por el yo, o por el sí mismo, en realidad no está relacionada con que el individuo pueda reconocerse a sí, sino que tiene que ver con que los demás, los otros, puedan saber de su existencia y le reconozcan.

Para Rosset, aquel que considera conocerse bien, se ignora más que nunca,³⁶ debido a que la identidad personal es un objeto invisible, los demás solamente pueden percibir nuestra forma exterior, incluso uno mismo necesita cierta distancia para percibirse. La identidad personal es un espectro, una especie de ilusión que va siempre atrás de la persona social y nunca la alcanza. Por tanto, decir que conocemos a alguien o a nosotros mismos sencillamente significa que que conocemos las características de su comportamiento social que resultan repetitivas, lo cual nos da un idea de cómo se comportará en escenarios futuros.

Este comportamiento repetitivo estaría describiéndonos el rol de la persona, es decir, su papel en sociedad, por tanto, lo que conocemos de la persona no será su identidad personal, sino su identidad social. Por su parte, todo aquello que es invisible e impronunciable en la persona correspondería a la identidad personal.

La falta de una identidad personal permite que el individuo adquiriera una identidad prestada, la imitación de otro permite que la personalidad se constituya y se conforme la estructura de un yo.³⁷ Al respecto, René Girard concuerda con esta idea y se cuestiona la autonomía del yo, señalando que en el ser humano existe una imposibilidad de desear por sí mismo, por lo que el deseo se manifiesta

³⁶ *Ibid.*, p. 34.

³⁷ *Ibid.*, P. 42.

por mediación de los de otro, a quien denominará como “mediador del deseo”. Girard supone que el yo siente una gran admiración por dicho mediador, que solo es capaz de desear lo que aquel otro desea.

Como resultado, si el *yo* es incapaz de desear por sí mismo, esto significa que no hay un *yo* entendido como un ser libre para sus elecciones, decisiones o deseos.³⁸

Hay dos conceptos que, de acuerdo con Rosset, obstaculizan el conocimiento de sí mismo, e impiden la construcción de una identidad personal, el primero: la introspección.

El concepto de introspección resulta una contradicción para el autor, ya que un *yo* no puede tomarse a sí mismo como objeto de estudio, solamente puede aplicarse este concepto cuando se analiza al propio pensamiento y se realiza una observación de los demás. Empero, el uso regular de este término en realidad contiene un significado inverso al que aparenta: la introspección resulta un espacio propicio para el narcisismo y el exhibicionismo, presentándose como ofrenda complaciente de la persona hacia sus observadores.³⁹

La introspección es una forma inconsciente de narcisismo pero mucho menos sincera. Desde la introspección el hombre busca construir una imagen de sí mismo para mostrarla ante un público, pero para ello necesita simular que no tiene interés en que se le mire, cuando en realidad esto es lo que más busca.

En pocas palabras, la introspección es el deseo personal de ser visto, sin embargo, este deseo aparece disfrazado de una intención o necesidad falsa de conocerse a sí mismo. La diferencia entre el narcisismo y la introspección narcisista consiste en que el primero busca llamar la atención de los demás hacia su persona sin disimulos, mientras que la segunda busca exactamente lo mismo

³⁸ *Ibid.*, P. 45.

³⁹ *Ibid.*, pp., 80-81..

pero falseando el interés de ser observado, pretendiendo que la persona se observa únicamente para sí misma.

Ciertamente, el hecho de que la persona ignore que detrás de su introspección se vislumbra el deseo de ser observada, puede resultar irritante o lastimero para los observadores; al respecto, Pascal ilustra esta especie de ceguera, este no darse cuenta de su realidad con el siguiente pensamiento:

“¿De donde nace que un cojo no nos irrita, y nos irrita un espíritu cojo? la causa es porque el cojo conoce que andamos derechos, y el espíritu cojo dice que nosotros somos los que cojeamos. A no ser así, le tendríamos más lástima, que aversión⁴⁰.

Al igual que el espíritu cojo del ejemplo, la introspección narcisista no se da cuenta de que se está negando a ella misma, y resulta casi imposible hacer que la persona sea consciente de dicha contradicción.⁴¹

El segundo hecho que impide la constitución de la identidad personal es el *carácter singular del yo*,⁴² esta singularidad señala que no tenemos conocimiento de lo particular, sino solamente de las generalidades.

Ante el carácter singular del yo, el sentimiento de que existe una identidad personal no resulta útil en un ámbito socialmente organizado, ya que en este, los roles sociales son predominantes.

Por lo anterior, toda la información que el ser humano necesita para desarrollarse dentro de la sociedad es aquella que alimenta su identidad social. Ello, para poder sobrellevar su vida personal. Por contrario, cuestionarse acerca de la identidad personal puede resultar un freno para las actividades de la vida cotidiana, por ejemplo; cuestionarse o pensar acerca de la identidad personal mientras se

⁴⁰ Blaise Pascal, *Pensamientos*, frag. 80.

⁴¹ *Vid.*, Clément Rosset, *Lejos de mí. Estudio sobre la identidad*, Marbot, Barcelona, 2007, pp. 16-17.

⁴² *Ibid.*, p. 82.

trabaja, interrumpirá el tiempo de trabajo, o hacerlo mientras se estudia sobre cualquier otro tema, distraerá nuestra atención y dificultará nuestro aprendizaje, o meditar sobre el *yo*, en medio de una reunión familiar impedirá que nos relacionemos y compartamos tiempo de calidad con los demás.

De esta forma es como este pensamiento se puede convertir en un freno, incluso para la misma existencia.

De acuerdo con Rosset, solo se puede ser un *yo* en la medida en que uno se cuida de preguntarse quién puede ser, o quién es ese yo. Esta inconsciencia permite un flujo natural en el ejercicio de la vida.⁴³

Hasta aquí las nociones acerca de interioridad, del *yo*, del sí mismo, y sobre todo la distinción que propone Rosset entre identidad social e identidad personal nos permitirán comprender de mejor manera el concepto que nos atañe: la intimidad, así como los equívocos que hasta ahora puedan hacernos confundirla con un sinnúmero de ideas.

La intimidad de acuerdo con José Luis Pardo

El filósofo español José Luis Pardo, en *La intimidad*⁴⁴ incluye la siguiente sentencia: “Nada es más contrario a la identidad que la intimidad, porque la intimidad es lo que nos impide ser idénticos”.⁴⁵

Pero, ¿a qué identidad se refiere al señalar que la intimidad es lo que nos impide ser idénticos?... Probablemente, por idénticos, se refiera a la repetición de ciertas cualidades que pueden ser percibidas o visiblemente comunes en otras personas

⁴³ *Ibid.*, pp. 82-85.

⁴⁴ José Luis Pardo, *La intimidad*, Pre-Textos, Valencia, 2013.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 47.

o comunes en sí mismo. De ser así, esto sería lo que Rosset define como *identidad social*, ya que el ser idéntico a otro, o ser idéntico a sí mismo implica suponer que se conoce el carácter repetitivo de la persona, o de sí mismo, es decir, lo que se conoce, en este caso, es únicamente su comportamiento social.

Para José Luis Pardo, la identidad social y la intimidad son conceptos contrarios, sin embargo, su concepto de intimidad guarda una relación importante con la idea de identidad personal; por ejemplo, en líneas anteriores vimos que para Rosset cuestionarse acerca de la identidad personal resulta una especie de freno tanto para las actividades de la vida cotidiana como para la existencia misma, lo que quiere decir que ser un *yo* que no se pregunta quién es ese yo, permite un fluir en la vida sin interrupciones.

Por otro lado, Pardo menciona: “ No tengo intimidad porque yo sepa quien soy, sino porque soy aquel para quien nunca se agota el sentido de la pregunta ¿quién soy? (...)”.⁴⁶

Ambos conceptos coinciden en el no-conocimiento del yo, en el no conocerse a *sí mismo*. No obstante, si la identidad personal permite el flujo natural de la vida, siempre y cuando no se cuestione por sí misma, entonces los momentos en los que el individuo se detenga a pensar sobre sí mismo, interrumpiendo así el flujo natural de su propia existencia, eso sería estar en intimidad, puesto que tener intimidad significa que la pregunta *quién soy* tenga un sentido inagotable.

⁴⁶ *Vid.*, José Luis Pardo, *La intimidad*, Pre-Textos, Valencia, 2013, p. 51.

Comprendiendo la intimidad

De acuerdo con Pardo, “(...) lo propio del hombre es que se tiene a *sí mismo*. Y por ello es alguien y no mas bien nadie, por ello no es cualquier cosa”.⁴⁷ Pero la expresión “tenerse a sí mismo”, al contrario de lo que podría pensarse, no significa que el ser humano tenga una identidad natural o una naturaleza idéntica, más bien, lo único que podría significar es que la persona existe. A este primer equívoco, el autor lo denomina *la falacia de la identidad*, y una de sus consecuencias más evidentes es intentar crear, a partir de esa equívoca naturaleza, leyes cuyo cumplimiento sea impositivo para todos los hombres que comparten esa naturaleza. Esto, sin duda significaría la ruina de la intimidad, dado que una ley tendría que hacerse pública, por lo que se volvería contraria a la intimidad.⁴⁸

El segundo equívoco de la intimidad es la *falacia de la privacidad*. Este consiste en pensar que el sí mismo es un atributo del sujeto o la propiedad privada de un individuo, pero pensarlo de esta forma en realidad deriva en la confusión entre los conceptos de intimidad y privacidad. En este caso, la intimidad se estaría entendiendo como fuente de derecho público, principio de leyes generales y de deberes privados. Se pensaría que para acceder a ella [la intimidad] fuera necesario un código que solamente algunos individuos conocen, esto es lo que la privacidad es.⁴⁹

De estas dos grandes falacias de la intimidad se derivan algunas otras, como la de la *limpieza étnica* o de *la infabilidad*, la cual sostiene que la intimidad es lingüísticamente inexpresable. Esta falsa idea supone que si la intimidad es la identidad profunda que rechazará todas las demás identidades diferentes a la mía,

⁴⁷ José Luis Pardo, *La intimidad*, Pre-Textos, Valencia, 2013, p. 37.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ *Ibid.*, pp. 38-39.

la única relación que se podrá establecer con los otros es la violencia, al creer que no se puede hablar con los otros porque no lograrían entender lo que yo siento cuando digo *yo*.⁵⁰ Esto resulta falso debido a que, si bien es imposible hacer que los demás sientan lo mismo que nosotros estamos sintiendo, sí podemos comunicar nuestros estados de ánimo y nuestros pensamientos sin que esto derive necesariamente en una relación violenta o irrespetuosa hacia los demás, o de los otros hacia mi persona.

La intimidad no está hecha de sonidos, ni se puede expresar lingüísticamente, pero sí se puede manifestar al hablar, esto es, porque la intimidad en realidad está compuesta de silencios, de todo aquello que callamos cuando hablamos.⁵¹

La cuarta falacia derivada de la idea de privacidad, sostiene que la intimidad no puede ser compartida con otros, y únicamente se puede expresar en soledad, aislándose de toda vida y rol social.⁵² Este pensamiento resulta equivocado ya que, como vimos en la falacia anterior, la intimidad puede manifestarse silenciosamente cuando hablamos y convivimos con los otros que nos rodean.

La expresión “tenerse a sí mismo” no significa poseerse a sí mismo, no es un título de propiedad del individuo, tampoco implica control, dominio y sustento firme sobre sí, sino, por el contrario, denota desequilibrio, tensión, inquietud, en fin: decadencia esencial. “ (...) El hombre es el animal a quien esencialmente le corresponde la posibilidad de caer”.⁵³

⁵⁰ *Ibid.*, p. 39.

⁵¹ *Ibid.*, p. 55.

⁵² *Ibid.*, p. 40.

⁵³ *Ibidem.*

“Cuando el hombre cae, no lo hace, como suele decirse, porque haya perdido el equilibrio, sino, más bien, porque ha *perdido el desequilibrio*, y se ha convertido, al desplomarse sobre la tierra, en un ser perfectamente equilibrado, en una naturaleza idéntica”.⁵⁴

Tenerse a sí mismo no significa tener “otro yo” escondido en nuestro interior, tampoco es un *tú* con el que pudiéramos entablar una conversación, por eso la idea de “hablar consigo mismo” resulta mendicante, a la vez que no puede ser más que imaginaria, dado que el *sí mismo* no es nadie, y al ser nadie tampoco puede tener nada, y es precisamente este hecho, lo que nos hace *ser*, este es el modo de ser *yo*.⁵⁵

Axiomas para comprender la intimidad

Para clarificar más su concepto de intimidad, Pardo crea la siguiente serie de axiomas: el primero dice que “La intimidad no es la suma de las preferencias particulares, sino su forma, es decir, su condición de posibilidad”.⁵⁶ Esto quiere decir que el ser humano es un ser *inclinado*: aquello por lo que se interesa, aquello que lo motiva y lo mueve durante su vida es su inclinación, y todo aquello por lo que el hombre se incline corresponde al ámbito de la vida privada; sin embargo el estar *inclinado a tener inclinaciones* es una característica universal, y podría ser la primera definición de la intimidad: “Ser alguien es estar inclinado”. Esta característica es la que determina el modo en el que uno siente la vida, y de la cual sería imposible *desprenderse sin desprenderse* de uno mismo.⁵⁷

⁵⁴ José Luis pardo, *La intimidad*, Pre-Textos, Valencia, 2013, p. 41.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 42.

⁵⁷ *Ibidem*.

El segundo axioma tiene relación con una especie de animalidad propiamente humana mediante la cual el hombre puede sentir y oír sus emociones. Este sentir-oír nacería de una especie de doblez humano: una ranura o curvatura desde la cual el hombre intuye su inestable equilibrio, y desde la cual puede perder su caminar erguido. A partir de la percepción y el reconocimiento de estos sentimientos es que el hombre podrá experimentar la vida como vivida por sí mismo.

“A través, pues, de mis inclinaciones, de mis alegrías y desdichas – no importa cuáles sean- me siento vivir, experimento la vida como vivida precisamente por mí...me siento ser alguien, (yo mismo). Por tanto mis placeres y mis dolores, mis inclinaciones, mis vínculos con la vida, al determinarme como alguien (ese yo que precisamente yo me siento ser), me hacen experimentar mis límites, los límites de lo que yo soy, los límites de lo que puedo sentir...solo los mortales que se saben serlo (que saborean le gusto de la muerte al gozar de la vida y a quienes, por tanto, ese gusto mortal no les amarga la vida) tienen inclinaciones. Los inmortales (o quienes se creen tales) no tiene límites ni, por ende, inclinaciones: su conducta es siempre recta, no se tambalean porque su vida no hace frontera con la muerte, porque no tienen que dar rodeos para esquivarla, porque ellos son nadie, no tiene gustos ni disgustos propiamente *dichos* a ellos, en el fondo, todo les da igual, carecen de intimidad. Ser mortal es estar vivo. Saberse mortal es sentirse (oírse a sí mismo) vivo”.⁵⁸

El tercer axioma hace referencia a la idea humana de que son sus inclinaciones las que propiamente le sostienen, y que son ellas mismas las que hacen posible el *tenerse a sí mismo*. Estas inclinaciones permiten que hayan cosas que nos sean entrañables y que a la vez nosotros resultemos entrañables para otros.

El cuarto axioma corresponde al de las inclinaciones inconfesables. Este revela la verdad y el misterio acerca de nuestra vida y muerte. Como se ha mencionado en párrafos anteriores, es común pensar que la intimidad es la esencia del yo que cimienta la personalidad, pero es todo lo contrario, es no contar con tal cimiento firme, y reconocer las debilidades que nos conforman.⁵⁹

⁵⁸ *Ibid.*, pp. 43-44.

⁵⁹ *Vid.*, José Luis Pardo, *La intimidad*, Pre-Textos, Valencia, 2013, p. 45.

Esto es, saber que vivimos a partir de nuestras flaquezas y por ellas mismas morimos.

El quinto axioma: la verdad íntima de mi vida es su falsedad, señala como equivocada la idea de que uno pueda tenerse a sí mismo y ser idéntico a sí mismo. Las debilidades y vergüenzas humanas e inconfesables tienen su razón de ser en la falta de fundamento y vacuidad de la propia vida, que manifiesta lo que uno es auténticamente: *nada ni nadie*, porque nos encontramos inclinados hacia la nada y hacia la muerte. Sin embargo, sería en esa flaqueza y debilidad de donde el hombre extrae aún la fuerza para continuar viviendo, lo que Baruch Spinoza llamaría *conatus essendi*,⁶⁰ mi conato de ser.

Presentarse a sí mismo como un individuo sin debilidades, flaquezas ni fisuras falsea la verdad de la propia vida, por contradictorio que parezca, se es alguien precisamente porque no se es nadie.

Resumida esta idea en la siguiente frase de Peter Handke: “Para mí mismo muchas veces lo soy todo, pero ante otros tengo que evitar que se descubra que no soy nada”.⁶¹

El sexto axioma, se centra en la naturaleza de la intimidad, señala que tener intimidad es no poder identificarse con nada ni con nadie, al mismo tiempo que uno no podría ser identificado por nada ni por nadie. La intimidad imposibilita al

⁶⁰ Conato: “Esfuerzo a la postre siempre frustrado por tenerse en pie, por sostenerse a sí mismo, porque siempre termino por no ser y, lo que es peor, siempre termino no siendo idéntico a mí mismo, siempre fracaso cuando intento ser yo mismo”.

⁶¹ José Luis Pardo, *La intimidad*, Pre-Textos, Valencia, 2013, p. 46

hombre a vivir por sí mismo, hace que requiera de sus inclinaciones para continuar con su vida.⁶²

En otras palabras, tener intimidad no quiere decir que uno sepa quien es sí mismo, sino mas bien lo es el continuo preguntarse ¿quién soy?.⁶³

Esta pregunta, hace que el yo se convierta en un proyecto reflexivo, o como diría Foucault: “(...) una interrogación mas o menos continua de pasado, presente y futuro”.⁶⁴

Para Rousseau, esta pregunta por el yo, nos pondría en contacto íntimo con nosotros mismos, lo cual, resultaría en una especie de alegría superior a cualquier visión moral, que derivaría en el sentimiento de existencia.

Sin embargo, también señala que esta naturaleza interior corre el peligro de perderse a causa de las presiones por ajustarse a la conformidad exterior.⁶⁵

Estas presiones por ajustarse todo lo posible a los cánones impuestos por la sociedad, nos hacen ver cómo las personas son capaces de poner a la venta su intimidad, por así decirlo, con tal de mantener sus relaciones públicas, sociales o interpersonales. Lo que sucede en este tipo de escenarios es la *ruina de la intimidad*, ya que deja de ser la misma, para convertirse solamente en un sucedáneo de información privada. Es verdad que a partir de esta compra-venta de secretos privados, pueden surgir relaciones de amistad o amor, en las que el intercambio de confesiones de valor parecido las mantiene vivas, hasta que, llegado un punto se agote el depósito de secretos y no haya más que confesar.⁶⁶

⁶² *Ibid.*, pp. 46-47.

⁶³ *Ibid.*, p. 51.

⁶⁴ Anthony Giddens, *La transformación de la intimidad*, Cátedra, Madrid, 1998, p. 21.

⁶⁵ *Vid.*, Charles Taylor, *La ética de la autenticidad*, Paidós, Barcelona, 1994, pp. 63-65.

⁶⁶ *Vid.*, José Luis Pardo, *La intimidad*, Pre-Textos, Valencia, 2013, p. 91. *Cursivas mías.*

En este punto podríamos preguntarnos si las personas con quienes mantenemos relaciones sienten un verdadero afecto y cariño por nosotros, o viceversa. ¿O es que solamente estaríamos interesados en los secretos que tenemos para confesarnos?

Así, en la cultura contemporánea, quien no tenga secretos que confesar o vender, no tendrá amigos ni amantes, o para ello, tendrá que recurrir a convertir cualquier trivialidad en su secreto más íntimo. Esto, sin duda, será visto como un intento desesperado por mantener vivas sus relaciones con los otros.⁶⁷ Es en la intimidad en donde se puede ver con claridad en qué medida una persona o una identidad necesita y es vulnerable al reconocimiento otorgado o negado por los otros.

Parece ser que en la cultura contemporánea, las personas tienden a *dejarse llevar* por la corriente: son fácilmente influidas en su modo de pensar y de actuar, estando dispuestas a someterse a las masas y demás imágenes que se tomen por verdadera.⁶⁸ Este dejarse llevar, así como los amplios cambios sociales convierten la existencia en lo que Anthony Giddens denomina como experimentos sociales de cada día,⁶⁹ donde la vida se vuelve un proyecto personal expuesto, cuyo único objetivo sería el de lograr el placer y la aprobación de los demás. Esto, sin duda, crea cada vez más demandas y sobre todo nuevas ansiedades sociales.

⁶⁷ *Ibíd.*, p. 92.

⁶⁸ *Vid.*, Charles Taylor, *La ética de la autenticidad*, Paidós, Barcelona, 1994, p. 74.

⁶⁹ *Vid.*, Anthony Giddens, *La transformación de la intimidad*, Cátedra, Madrid, 1998, p. 8.

Referencias bibliográficas

- Apuleyo, *Del Dios Sòcrates*, XXI.
- Arendt, Hannah, *La condición humana*, Paidós, Buenos Aires, 2005.
- Castilla del Pino, Carlos, *De la Intimidad*, ed. Carlos Castilla del Pino, Crítica, Barcelona, 1989.
- Deleuze Gilles, *La lógica del sentido*, Paidós, Barcelona, 1989.
- Foucault, Michel, *Historia de la sexualidad. Tomo 2, El uso de los placeres*, Madrid: Siglo veintiuno, 2005.
- Foucault, Michel, *Historia de la sexualidad. Tomo 3, La inquietud de sí*, Argentina, Siglo veintiuno, 2003.
- Giddens, Anthony, *La transformación de la intimidad*, Madrid, Cátedra, 1998.
- Hume, David, *Tratado de la naturaleza humana*, España, Libros en red, 2001.
- Pardo, José Luis, *La intimidad*, España, Pre Textos, 2013.
- Pascal, Blaise, *Pensamientos*, frag. 80.
- Rosset, Clément, *Lejos de mí. Estudio sobre la identidad*, Barcelona, Marbot, 2007.
- Taylor, Charles, *La ética de la autenticidad*, Barcelona, Paidós, 1994.
- Taylor, Charles, *Las fuentes del yo, la construcción de la identidad moderna*, Paidós, Barcelona, 1996.

Capítulo 2: Imagen, fotografía y postfotografía

Conceptos fundamentales sobre la imagen

Exponer algunos fragmentos de nuestra vida a través de las diferentes redes sociales como *Facebook*, *Instagram*, *snachat*, *tik tok*, entre otras, parece ser en la sociedad contemporánea, una forma de avivar nuestras relaciones públicas, sociales e interpersonales, y de atraer el interés de los demás hacia nuestra persona. Es debido a estas prácticas que nuestra sociedad ha sido denominada como la *sociedad de la exposición*⁷⁰ en donde la creación y circulación de imágenes en la red es permanente.

Para entender mejor la predominancia de estas imágenes es importante comenzar analizando algunos de los conceptos fundamentales acerca de la imagen y la cultura visual.

Para William John Thomas Mitchell, historiador de arte estadounidense, hay cuatro ideas básicas acerca de la imagen, y las denomina como *Los cuatro conceptos fundamentales de la ciencia de la imagen*, y son los siguientes: el giro pictorial, la distinción entre imagen e imagen material, la metaimagen y la bioimagen.

El concepto de *giro pictorial* contempla la noción de que los medios visuales en realidad no son puramente visuales, sino que son el resultado de mezclas de elementos sensoriales y semióticos, formaciones mixtas o híbridas que combinan el sonido y la vista.

La idea de *giro* es una figura de pensamiento que aparece normalmente en momentos históricos en los que una nueva tecnología de la reproducción o algún

⁷⁰ Byung Chul-Han, *La sociedad de la transparencia*, Herder, Barcelona, 2013.

conjunto de imágenes asociadas a nuevos movimientos sociales, políticos o estéticos han llegado a escena.⁷¹

El giro pictorial, al que Mitchell se refiere, es aquel que ha sido capaz de ceder el lugar *de* las palabras *a* las imágenes, las cuales han tomado una posición predominante en nuestro tiempo, por eso pareciera que existe una ansiedad o una necesidad para defender cada vez más el habla, y esto sin duda es un claro síntoma de que lo que está teniendo lugar en nuestros días es un giro pictorial.⁷²

Para el investigador, tanto las imágenes visuales, como las metáforas verbales tienen un papel central en nuestras vidas, tanto así que han permeado de forma muy importante en la cultura de masas, en la política, en la psicología humana, en el comportamiento social y en la estructura del conocimiento en sí mismo.

El concepto de giro pictorial que está teniendo lugar en esta era posmoderna resulta ser muy paradójico, ya que por un lado, nos entusiasamos por los grandes avances que ha tenido la tecnología y la cibernética así como la reproducción electrónica que le han dado un lugar primordial y han llegado a empoderar a los medios visuales de nuestros días; mientras que por otro lado, el miedo y la incertidumbre acerca de hasta dónde puede llegar el poder de las imágenes y de lo visual, y cuáles podrían ser las consecuencias más inquietantes de su creación también crece a la par que se desarrollan estas nuevas tecnologías.

El segundo concepto: imagen/imagen material es de sumo interés para comprender la naturaleza de las imágenes. Esta idea resulta de la diferenciación entre *la imagen material (picture)* y *una imagen (image)*. La primera (imagen material o picture) debe entenderse como el soporte físico y material de una imagen, es un

⁷¹ W. J. T. Mitchell, *La ciencia de la imagen*, Akal, Madrid, 2019, p. 24.

⁷² W. J. T. Mitchell, *Teoría de la imagen*, Akal, Madrid, 2009, p. 20.

objeto físico que puede ser manipulado e incluso destruido; por otro lado, la imagen (image) es aquello que se manifiesta en la picture, es decir, se trata de aquella esencia capaz de sobrevivir a la destrucción, ya fuera, alojándose en la memoria o en la imaginación humana.

En pocas palabras, la imagen material solamente es aquel soporte físico en el que se anida la imagen, entendiéndose entonces esta última como (...) “una entidad extremadamente abstracta y bastante mínima para traerla a la mente”, esto es, para traerla a la consciencia de un cuerpo que percibe y que recuerda. Al respecto, resulta relevante la idea de Panofsky del *motivo* como elemento de la *picture* que provoca un conocimiento y *reconocimiento*, una consciencia de lo que son las cosas, (...) la percepción del objeto nombrable e identificable que aparece como la presencia virtual y la paradójica *presencia de la ausencia*.⁷³

Podemos entonces entender la imagen como una entidad fantasmal que se deja ver a través de un soporte material. Esta idea es similar a la que Regis Debray expone en el texto *Vida y muerte de la imagen*,⁷⁴ en donde señala que el origen de la palabra *Ídolo* es *Eidólon*, cuyo significado, en la mitología griega es el de un espectro, o el alma de un difunto, que se deja ver como una sombra corpórea pero intangible.

El tercer concepto es el de *metaimagen*, y puede entenderse como la el alojamiento de una imagen en otra. Las metaimágenes son capaces de ilustrar lo que son las imágenes materiales y su funcionamiento, como cuando una fotografía o pintura aparece en una pared en la escena de una película. También

⁷³ W. J. T. Mitchell, *La ciencia de la imagen*, Akal, Madrid, 2019, p. 27.

⁷⁴ Regis Debray, *Vida y muerte de la imagen*, Paidós, Barcelona, 1994.

puede resultar una metaimagen el albergamiento de un medio en otro, por ejemplo, una fotografía en la que se observe una escultura.

La metaimagen es entonces, una imagen que se construye a sí misma en una especie de espiral que hace referencia a otra imagen, y que trata de explicar por sí misma lo que son las imágenes. Parecería que las metaimágenes se miran a sí mismas y hablan de sí mismas, no propiamente sobre su contenido, sino sobre sí mismas en su calidad de imagen, son autorreflexivas y revelan una relación entre lo visual y lo verbal.

Esta autorreferencia de las imágenes las convertiría en una especie de *hiperícono*, capaces de representar y condensar en sí, propuestas teóricas o líneas de pensamiento que darían imagen o características visuales a la teoría.⁷⁵

Mitchell, señala que cualquier imagen puede convertirse en una metaimagen cada vez que se emplee como un dispositivo para reflexionar sobre la naturaleza de las imágenes.

El cuarto y último de los conceptos fundamentales acerca de la imagen es el de *bioimagen*, el cual sería una especie de giro pictórico nuevo, y cuyo ejemplo principal de nuestro tiempo sería el de la clonación, en donde la duplicación de organismos correspondientes a nuestra imagen o la de otro ser vivo ya es una realidad para la ciencia.

Si bien la clonación es un proceso natural en seres vivos como las plantas y en algunos animales cuya reproducción es asexual, hemos visto cómo los científicos a través de la decodificación parcial del genoma humano han hecho posible la clonación de mamíferos, y por supuesto han ido acercándose cada vez más a la

⁷⁵ W. J. T. Mitchell, *Teoría de la imagen*, Akal, Madrid, 2009, p. 51.

posibilidad de recrear seres humanos.⁷⁶ Lo que antes parecía ser solamente una ficción se ha convertido en una realidad conforme avanzan las investigaciones en materia de vida artificial.

La bioimagen sin duda sería la más potente y perturbadora forma de creación y reproducción de imágenes que hubiera alcanzado el ser humano hasta ahora, lo que habría logrado sería la creación de una imagen viviente.

Si bien, estos cuatro conceptos fundamentales sobre la imagen nos revelan de forma más profunda su naturaleza, aún cabe cuestionarnos qué es la imagen en sí misma. ¿Será la imagen un acto de rebeldía?, o ¿estará ahí para intentar decirnos algo?. No es fácil responder a estas preguntas, sin embargo podemos sentir ante ellas una especie de voz interna, queriéndonos decir lo que somos, o lo que creemos ser.

Lo que la imagen es

Para Debray, toda imagen es una especie de argucia, derivada de la necesidad humana de poder mirarse a sí mismo en un doble *alter ego*, en lo visible, en lo invisible, y en la nada. El no poder mirarse a sí mismo genera un impacto tan abrumador en el ser humano que requiere crear una imagen de aquello inefable, hacer un doble de sí, que se mantenga con vida, que parezca algo, y no se desvanezca en la nada.

La imagen material, es decir, el soporte físico de las imágenes puede ser destruido, sin embargo, la permanencia de las imágenes inmateriales, ya sea en el recuerdo o en la imaginación humana, pone a prueba el ideal iconoclasta de

⁷⁶ W. J. T. Mitchell, *La ciencia de la imagen*, Akal, Madrid, 2019, p. 30.

destrucción de las mismas, mostrando cómo la cualidad fantasmal de la imagen es capaz de sobrevivir a cualquier intento de eliminación, manifestando su predominancia como *retorno de lo reprimido*.⁷⁷

¿Será que esta aparente capacidad de permanencia de la imagen es una de las razones por las que el ser humano se siente tan atraído hacia ellas? Dado que el mundo que nos rodea, y nuestra propia existencia es efímera, es posible que encontremos en la imagen una especie de esperanza y un símbolo de eternidad para nuestras vidas.

Si la imagen es una argucia, el individuo que las mira sería más que un observador, una especie de víctima que ha sucumbido ante el poder hipnótico de las imágenes, dejando de lado todo razonamiento relacionado con las palabras a fin de dejar escapar en una mirada los deseos, fantasías e ilusiones de su interior.

Pareciera que la imagen está siempre un paso adelante de la razón, por eso es capaz de envolver toda lógica e idea humana, transformándolas en una proyección visual armónica, esto quiere decir que la imagen es capaz de sobreponerse a las palabras, tal como Thomas Mitchell lo señala al describir el concepto de giro pictorial. La imagen ha tomado el lugar predominante que pertenecía a las palabras, y esto puede ser atribuido a la función simbólica con la que cumple la imagen, la cual se refiere a una especie de metamorfosis del sentido el cual es capaz de relacionar términos opuestos, como abrir un paso entre lo visible y lo invisible.

la imagen no necesita verbalizar para *simbolizar*. Comparando la capacidad de transmisión del lenguaje con la de la imagen, es claro que el lenguaje articulado

⁷⁷ W. J. T. Mitchell, *La ciencia de la imagen*, Akal, Madrid, 2019, p. 38.

cumple esta función de manera gradual o tardía, mientras que la imagen lo hace de forma casi inmediata.⁷⁸

Ante una imagen -ya sea bella o aterradora- el espectador no encontrará las palabras equivalentes a las sensaciones que ésta le ha producido, debido a que la imagen invita a pensar a través de otros medios que no son una combinación de signos, es decir, una incompatibilidad léxica: *porque no hay equivalente verbal de una sensación coloreada. Sentimos en un mundo, nombramos en otro.*⁷⁹

La imagen, como representación visual, se impone a la idea haciendo que el inconsciente colectivo opere, o mejor dicho, funcione mejor y más rápido, mediante asociaciones libres, en radical oposición a la consciencia que elige sus propias palabras.

Ante la imagen, es probable que el individuo intente traducirla en palabras, describiendo todos (o algunos) de los efectos y sensaciones que de ella emanan, sin embargo, esta pretensión resultará un tanto reduccionista al intentar emular las reacciones que, por ejemplo, es capaz de producir un pintor que ejecuta su arte en vez de hablar o escribir, y aún así la imagen que presenta nos habla; o un poeta que con su genio nos enseña a ver mejor a pesar de que sus palabras sean ciegas.⁸⁰

Aunque la imagen deba ser interpretada, esto no quiere decir que pueda ser leída, ya que a pesar de mostrar un signo, la imagen en sí misma no puede hablar. Aún así, es idónea para establecer una relación con el observador: funciona como elemento de enlace entre el observador y lo simbólico.

⁷⁸ Regis Debray, *Vida y muerte de la imagen*, Paidós, Barcelona, 1994, p. 41-42.

⁷⁹ *Ibid.*, Op. Cit., p. 43.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 46

La imagen y la palabra parecerían moverse en sentidos opuestos, al respecto, Debray señala que las palabras proyectan al individuo hacia delante, mientras que las imágenes lo harían ir hacia atrás, en una especie de retroceso en el tiempo.⁸¹ Lo que esta idea nos estaría revelando, más allá de conocer la dirección en la que se mueve la imagen, sería el reconocimiento de que toda imagen está siempre en movimiento, incluso la imagen fija, ya que, como lo afirma Thomas Mitchell, la imagen fija puede considerarse como un ejemplo de cámara lenta extrema, en la que el movimiento no llega a ser visible de forma directa, sino que debe ser inferido de acuerdo con su contexto histórico-artístico o iconológico.⁸²

Si bien, la palabra y la imagen parecen dirigirse en direcciones contrarias, cabría preguntarse qué sucede cuando la imagen y la palabra se unen. Analizar esta conjunción *imagentexto* resultaría en un profundo estudio estético y semiótico, sin embargo, para fines de este capítulo, en el que se busca comprender la naturaleza de la imagen, es significativo incluir el pensamiento de Foucault sobre el cuadro de Magritte *Ceci n' est pas une pipe*.

El filósofo se refiere a esta pintura como una zona de disputa, en el que la figura y el texto se atacan el uno contra el otro, al mismo tiempo, describe una especie de frontera común entre las palabras y la imagen de este cuadro, lo ve como un lienzo en donde estos dos elementos se unen para crear una realidad. Respecto al área que la palabra y la imagen comparten en este famoso cuadro, Foucault niega que lo que hay entre ellas sea precisamente un espacio en blanco, y se refiere a esa zona como una especie de hueco entre los signos que componen la escritura y las líneas que dan forma a la imagen:

⁸¹ *Ibid.*, p. 97

⁸² W. J. T. Mitchell, *La ciencia de la imagen*, Akal, Madrid, 2019, p. 71.

“La delgada franja, incolora y neutra, que en el dibujo de Magritte separa texto y figura, hay que verla como un hueco, una región incierta y brumosa que ahora separa a la pipa que flota en su cielo de imagen del pisoteo terrestre de las palabras que desfilan por su línea sucesiva. Y todavía es exagerado decir que hay un vacío o una laguna: se trata mas bien de una ausencia de espacio, de una desaparición del « lugar común» entre los signos de la escritura y las líneas de la imagen”.⁸³

Esta área entre la palabra y la imagen puede entenderse también como una rasgadura o un corte en el lienzo, lo que abriría un paso para conocer una cosa nueva, que no es la imagen de la pipa, ni el texto por separado, sino que en conjunto conforman una imagen que se abre más allá de sí misma.

“Al dibujo incluso más prudente le ha bastado un escrito como «Esto no es una pipa», para que al punto la figura esté coaccionada a salir de sí misma, a aislarse de su espacio, y finalmente a ponerse a flotar, lejos o cerca de ella misma, no se sabe semejante o diferente de sí misma”.⁸⁴

Esta pintura de Magritte podría hacernos sentir en una especie de confusión, como si la imagen no coincidiera con la realidad que nosotros conocemos. Esto puede ser atribuido a la gran cualidad simbólica que guarda esta imagen, cualidad que es compartida con muchas otras imágenes, sobre todo en el arte. Estas imágenes que guardan en sí un gran simbolismo podrían ser denominadas como *sagradas*, ya que *lo sagrado* irrumpe ante nuestra mirada cada vez que se abre a una cosa distinta de sí misma.

“(…) la imagen se abre a una cosa distinta de sí misma. La imagen como negación de lo otro, e incluso de la realidad, aparece profusamente con esa era de lo visual que ha desacralizado a la imagen fingiendo que la consagraba”.⁸⁵

La trascendencia de la imagen significa exterioridad, el punto de mira ideal, real o surreal, la independencia del motivo y el libre reconocimiento de este por su creador, sabiendo que en lo que respecta a la contemplación y admiración de la

⁸³ Michel Foucault, *Esto no es una pipa*, Anagrama, Barcelona, 1981, p. 42.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 54.

⁸⁵ Regis Debray, *Vida y muerte de la imagen*, Paidós, Barcelona, 1994, p.54.

imagen, el lugar principal lo ocupa el ojo, seguido del espectador y por último, el mismo creador.

El punto de mira trascendente de la imagen puede ser, por ejemplo, para Bonnard, el instante; para Delacroix el dolor; para Courbet, el pueblo; para Renoir, la carne; para Van Gogh, la miseria; para Giacometti, la nada; para Boltansky, el holocausto; mientras que para otros, puede ser el silencio.⁸⁶

Debray nos dice: “(...) lo divino hace bajar los ojos, lo sagrado hace levantar la cabeza”,⁸⁷ y advierte que la *mirada sagrada* se origina a partir del contacto con *lo otro*, un diferencial cuya presencia depende únicamente de la confluencia del espectador -el que mira- y la imagen -lo mirado-: sólo así es posible establecer la relación.

Es probable que, ante la conmoción generada por la preponderancia de una imagen, el observador se pregunte: “¿A qué ha levantado la cabeza el autor?, ¿Lo ha tomado de lo alto o de un poco más abajo?, ¿ha hecho algún esfuerzo para salir a su encuentro, para ir hacia él?”.⁸⁸ Cualquiera que sea la respuesta no repercutirá en la conmoción suscitada por el descubrimiento de la imagen.

El encuentro con la imagen, como hemos visto hasta ahora de acuerdo con Debray, genera una serie de emociones y conmociones en el individuo, esto puede ser entendido de acuerdo con el concepto de *Primeridad* del filósofo estadounidense Charles Sanders Peirce, quien se refiere a la imagen como una primeridad en la producción de significado y emoción.⁸⁹

La primeridad se refiere a la libertad, espontaneidad y originalidad de un nuevo acontecimiento, es quel sentimiento que nace sin referencia a ninguna otra cosa, es una sensación que emerge de la nada. Esta forma en la que Peirce se

⁸⁶ *Ibidem*.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 55.

⁸⁸ *Ibidem*.

⁸⁹ W. J. T. Mitchell, *La ciencia de la imagen*, Akal, Madrid, 2019, p. 115.

refiere a la imagen es muy parecida a la concepción de Deleuze, quien señala que cada imagen es capaz de separarse del resto para abrirse a su propia infinitud, es decir; que cada imagen sería una aparición individual e independiente del resto de las imágenes, y esta novedad es la que suscitaría tal conmoción en el individuo que la mira.

La independencia de cada imagen, entonces, nos estaría confirmando que las imágenes no son duplicados de las cosas, ni necesitan ser constituidas por nada ni por nadie, son ellas en sí mismas, (...) este en sí de la imagen, es la materia: no algo que estaría escondido detrás de la imagen sino, por el contrario, la identidad absoluta de la imagen y el movimiento.⁹⁰ La definición que propone Deleuze sobre la imagen es la siguiente: “Cada imagen es tan solo un camino por el cual pasan en todos los sentidos las modificaciones que se propagan en la inmensidad del universo”.⁹¹ Esta definición refuerza nuestra idea de que cada imagen es única, y no un doble de cualquier otra cosa, ya sea en un soporte material o inmaterial la imagen posee una vida propia, que emerge del vacío para posteriormente volver a caer en él.

La idea de autonomía e independencia de las imágenes es compartida también por el teórico español José Luis Brea, especialista en arte, estética y cultura, quien en su obra *Las tres eras de la imagen* menciona cómo el filósofo Guy Debord anticipó que el mundo iba a ser poblado de imágenes, en donde las mismas iban a ser capaces de hablar por otros, convirtiéndose en una especie de intermediarias entre el emisor y el mensaje, siendo capaces de sustituir al habla. Pero Brea señala, que lo que Debord no pudo anticipar fue que iba a ser tal la predominancia de la imagen en el mundo, que iba a alcanzar una especie de *autonomía operativa*, siendo la imagen misma su propio mediador y dejaría de ser un

⁹⁰ Gilles Deleuze, *La imagen movimiento, estudios sobre cine I*, Paidós, Barcelona, 1983, p. 90.

⁹¹ *Ibidem*.

sustituto de algo (del lenguaje y del mensaje) y comenzarían a actuar de sí mismas.⁹²

La autonomía operativa que han alcanzado las imágenes, probablemente nos conduzca a tratarlas como organismos con vida propia, y a otorgarles un lugar de suma importancia al convivir con ellas en nuestro día a día. Esta relación tan cercana con las imágenes pudiera hacernos pensar que son incluso más reales que todo aquello que nos rodea, pero en la era en la que los dispositivos digitales, el internet, los programas de edición fotográfica y las redes sociales están al alcance inmediato de nuestras manos, cabría preguntarnos entonces, si aquellas imágenes que nos parecen más verdaderas se encuentran más cercanas a la realidad o solamente a nuestra realidad virtual.

Sobre lo visual

De acuerdo con el análisis de la imagen que realiza Regis Debray en su obra *Vida y muerte de la imagen*, Fue en 1839, con la presentación del daguerrotipo, cuando la humanidad da inicio a la transición de las artes plásticas a las industrias visuales. En su opinión la capacidad que el hombre ha alcanzado para crear todo tipo de imágenes y videos nos sitúa ya no frente a la imagen, sino en una era en donde predomina lo visual.⁹³

El término de lo visual, para Debray, debemos entenderlo como una propagación masiva de la imagen a la vez que una combinación entre el sentido de la vista y el

⁹² José Luis Brea, *Las tres eras de la imagen*, Akal, Madrid 2010.

⁹³ Regis, Debray, *Vida y muerte de la imagen*, Paidós, Barcelona, 1994, p. 235.

oído, en la cual el oído tiene la prioridad ya que es capaz de hacer de la mirada una modalidad de la escucha.⁹⁴

Tal predominancia del sonido recae en que el espacio sonoro absorbe y penetra en el individuo, por eso se refiere al oído como un órgano pasivo y servil, ya que por él se filtra el sonido automática e indiscriminadamente, mientras el mirar, en cambio, sería un acto libre y autónomo.⁹⁵

La era de lo visual o de la videosfera que describe Debray, es una especie de evolución de la imagen. Si bien afirmaba que la imagen siempre iba por delante de las palabras, en la era de lo visual, el sonido va por delante de la imagen.

Los medios audiovisuales compensan la distancia que supone lo óptico, por la cercanía del sonido, en donde este último se impone.⁹⁶ Por ende, lo visual, impactaría directamente en las emociones de los individuos, sobre todo en las de placer, mientras que la imagen solamente funcionaría como un reflejo de la realidad.⁹⁷ La combinación entre la imagen y el sonido daría una sensación de mayor seguridad a los individuos sobre lo que está frente a ellos.⁹⁸ En pocas palabras, para Debray, la ubicuidad de la imagen y la incorporación del sonido, es decir, el surgimiento de los medios audiovisuales ha superado el impacto y las sensaciones que la imagen puede producir en los observadores por sí misma. Iniciando una nueva era en la que los seres humanos son absorbidos por la gran cantidad de imágenes a su alrededor y las sensaciones que estas les producen.

⁹⁴ *Ibid.*,

⁹⁵ *Ibid.*

⁹⁶ *Ibid.*, p. 236.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 255.

⁹⁸ *Ibid.*

Cabe aquí la reflexión, acerca de los contenidos que vemos de forma cotidiana en las redes sociales. Las publicaciones que alcanzan el nivel de virales, o las que tienen mayor cantidad de reacciones son las fotografías, imágenes y videos. Dejando de lado las publicaciones que contienen grandes cantidades de texto.

No cabe duda que el desarrollo tecnológico en las redes sociales y los dispositivos digitales han consolidado la era de lo visual, la cual se ve cristalizada de forma aún más clara en el mundo las redes sociales. Aunque la argumentación de Debray al describir la actualidad de la imagen coincide con las ideas vertidas a lo largo de esta investigación, es pertinente aclarar el por qué, el presente proyecto se concentra en el estudio de la imagen y no de lo visual. Para ello es clave analizar el concepto de “medios visuales” y así poder entender el papel que juega la imagen dentro de ellos.

Si nos preguntáramos sobre el futuro de la imagen, es probable que el pensamiento de Debray nos asalte de inmediato y lo pensemos también como la evolución de la imagen hacia lo visual y audiovisual.

Esta era, en la que la imagen y el sonido se combinan para generar sensaciones más intensas en los espectadores, operaría hoy en día a través de los medios visuales, como lo son el cine, la televisión, la fotografía, la pintura, entre otros. Sin embargo, tal como William John Thomas Mitchell lo señala, la expresión “medios visuales” es bastante inexacta, ya que mirándolos con detenimiento, todos estos medios son sensoriales, es decir, terminan implicando otros sentidos como el tacto y el oído, por lo que más bien estaríamos hablando de medios

mixtos. En ellos no existe pureza alguna como medios sensoriales ni semióticos, siempre evocan multiplicidad de sensaciones y significados.⁹⁹

Siguiendo a Mitchell, ni siquiera la pintura, la cual ha sido considerada como el ejemplo canónico del arte puramente óptico, lo es.

Si se piensa en la pintura moderna, por ejemplo, esta se ha hecho eco de la frase de Tom Wolfe: “palabras pintadas”. Palabras que vienen del discurso de la teoría de la filosofía idealista y crítica, y que además de las palabras, traen a colación, en algunos tipos de pintura, el sentido del tacto,¹⁰⁰ porque la obra está hecha a mano, y deja sobre todo el lienzo un rastro de pincel y de una mano artista tocando el lienzo. De ahí que el ver una pintura también significa ver los gestos de la mano del artista que la hizo, por tanto: tocarla con los sentidos.¹⁰¹

Por otro lado, la fotografía tampoco despierta un sentido puramente visual, ya que siempre está acompañada de lenguaje. La fotografía cumple una función de hacer visible lo invisible, ya que brinda la posibilidad de ver aquellos movimientos y espacios que el ojo humano no puede captar en una simple mirada, por tanto, funciona como un dispositivo capaz de agudizar nuestra vista, nuestra atención y conciencia.¹⁰²

La idea de Mitchell acerca de que los medios puramente visuales no existen, se justifica con su afirmación de que todos los medios en realidad son mixtos, son una mezcla de elementos sensoriales, perceptivos y semióticos, por tanto, tampoco habría medios puramente auditivos, táctiles ni olfativos. Lo cierto es que cada uno de ellos tiene su especificidad, es decir que, si bien todos los

⁹⁹ William J. T. M., *La ciencia de la imagen*, Akal, Madrid, 2019. p., 121.

¹⁰⁰ *Ibid.*, pp., 122-123.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 123.

¹⁰² *Ibid.*, p. 124.

medios son una combinación de diferentes elementos, cada uno de ellos posee una mezcla de elementos en diferentes proporciones.¹⁰³

La idea de que los medios puramente visuales no existen, deriva de la teoría de Marshall McLuhan, quien en su texto, *El medio es el mensaje*,¹⁰⁴ señala a todos los medios como prolongaciones de alguna facultad humana, psíquica o física. Para él los medios son proporciones sensoriales, por ejemplo la televisión, más allá de ser considerada como un medio visual, en realidad es un medio táctil, una extensión del tacto. De la misma forma, la palabra impresa en cualquier medio, a pesar de ser leída con la vista, aísla el sentido visual, porque las palabras no las entiende el ojo, sino la conciencia.¹⁰⁵

Para Mitchell, la mayor aportación de McLuhan no fue solo la de identificar medios específicos con canales sensoriales aislados, sino “considerar las mezclas específicas de los medios específicos”.¹⁰⁶ Además de funcionar como una extensión de los sentidos, los medios también operan de forma simbólica y semiótica, por eso la idea de las “proporciones sensoriales” de los medios, debe complementarse con la de “proporciones semióticas”, que son las mezclas de las funciones de los signos que conforman la especificidad de un medio. Por tanto, considerar a los medios como puramente visuales, auditivos o táctiles resulta un pensamiento muy reduccionista, ya que los medios pueden contener y evocar por sí mismos elementos visuales, auditivos, imágenes, palabras, a la vez que otros parámetros diferenciales como el habla, la música y el ruido.¹⁰⁷

¹⁰³ *Ibid.*,

¹⁰⁴ Marshall, McLuhan, *El medio es el mensaje*, Paidós, Buenos Aires, 1969, p., 26.

¹⁰⁵ Mitchell, William J. T., *La ciencia de la imagen*, Akal, Madrid, 2019, p. 125.

¹⁰⁶ *Ibid.*,

¹⁰⁷ *Ibid.*, pp., 125-126

Mitchell lleva aún más allá su teoría al señalar que ni siquiera la visión en sí misma es un sentido puramente visual, pone como ejemplo una analogía de Descartes, en la que describe a un hombre ciego con dos bastones, argumentando que la visión es una forma de contacto más refinada y sutil, como si una persona ciega extendiera unos bastones muy sensibles que le hicieran percibir aquello que se encuentra a kilómetros de él.

Menciona también un ensayo del filósofo George Berkeley titulado “*The new theory of vision*” en el que Berkeley afirmaba que el proceso de la visión no es solamente óptico, sino que conlleva un “lenguaje visual”, que combina impresiones ópticas y táctiles para poder percibir de forma coherente el campo visual.¹⁰⁸

Puede ser que Debray estuviera considerando a la imagen como un medio puramente óptico, y por tanto, planteara la era de lo visual como una superación de la imagen, por el hecho de que lo visual combina varios elementos, sobre todo audibles. Desde este punto de vista se podría suponer que la combinación de elementos sensoriales podrían agitar las emociones de los espectadores de forma más rápida o profunda, por ende, los individuos se sentirían más atraídos y cautivados por estos nuevos medios cada vez más complejos.

Sin embargo, al analizar los argumentos de Thomas Mitchell, podemos concluir que la imagen, así como cualquier otro medio, posee una combinatoria de proporciones sensoriales (como señalaba McLuhan) que impactan en los observadores más allá del campo óptico. De ahí que consideremos que la imagen conserve un poder de atracción equiparable al de los medios audiovisuales. Una imagen portentosa es capaz de tocar a sus observadores y hacerse escuchar por

¹⁰⁸ *Ibid.*, p., 128.

ellos, las sensaciones que emana pueden llegar a impactar en una variedad de sentidos humanos, y no solamente en lo óptico, al igual que lo haría cualquier otro medio audiovisual imponente. Por ende, la respuesta de Mitchell ante la pregunta sobre el futuro de la imagen parece ser la más atinada, ya que para él el futuro de la imagen es siempre ahora en su forma más nueva y reciente.¹⁰⁹

Esta afirmación nos lleva a concluir que lo que permanece detrás de los medios audiovisuales más novedosos, y de todas las posibilidades de incorporación de efectos sonoros, táctiles, visuales, y olfativos que se pueden presentar, por ejemplo, en los más avanzados soportes y formatos de realidad virtual, sigue estando la imagen. Sigue siendo ella misma pero en su forma más reciente.

Esta evolución de la imagen y de los medios dificulta la comprensión de los cambios sociales y culturales, ya que de acuerdo con McLuhan si no se conoce el funcionamiento de los medios no podremos tampoco entender el de nuestra sociedad. Los viejos entrenamientos para la observación se vuelven irrelevantes ante la evolución del universo visual, dado que las reacciones y conceptos psicológicos son siempre condicionados por las tecnologías anteriores: la mecanización.¹¹⁰

Por tanto, es comprensible que ante los avances tecnológicos, nuestra forma de mirar también se modifique, al igual que nuestra forma de pensar y de actuar.

Los medios al modificar el ambiente suscitan en nosotros percepciones sensoriales de proporciones únicas. La prolongación de cualquier sentido modifica nuestra manera de pensar y de actuar – nuestra manera de percibir el mundo. Cuando estas proporciones cambian, los hombres cambian.¹¹¹

¹⁰⁹ Mitchell, William J. T., *La ciencia de la imagen*, Akal, Madrid, 2019, p. 86.

¹¹⁰ Marshall, McLuhan, *El medio es el mensaje*, Paidós, Buenos Aires, 1969, p. 8.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 41.

Aproximaciones a la concepción de la fotografía

En nuestras sociedades modernas, hemos ido construyendo un régimen visual que no solo modifica nuestras nociones acerca de las imágenes, sino que las rebasa, dándonos la impresión de que podemos atrapar el mundo, por lo menos en nuestra imaginación o en nuestra memoria, como si nuestro cerebro y nuestros ojos sirvieran de álbumes o antologías para un sinnúmero de imágenes de la vida diaria, pero no solamente de la nuestra, sino también de la de los demás.

En un mundo inundado de imágenes, sobre todo fotográficas, cabría preguntarnos qué tan correspondientes son las fotografías con las definiciones y concepciones de la imagen que analizamos en páginas anteriores.

Es indudable que el fenómeno fotográfico, desde sus orígenes, ha suscitado innumerables debates acerca de su ontología, pero el de mayor importancia, a mi consideración, sería el que corresponde a indagar sobre su identidad como naturaleza o como cultura, ya que probablemente a partir de esta gran problemática se deriven muchas otras cuestiones que encabezan un sinnúmero de discusiones. Al respecto, podríamos comenzar por señalar cómo para los mismos creadores, iniciadores y estudiosos de la fotografía la respuesta sobre su identidad no es clara.

Por ejemplo, Nicéphore Niépce, reconocido históricamente como el inventor de la fotografía, no pudo decidir (en su concepción) entre *Physaute* (la naturaleza misma) o *autophuse* (copia por la naturaleza) es decir entre la naturaleza y su representación. Mientras que, por otro lado, Louis Daguerre, creador del método fotográfico que lleva su nombre, pensaba, de manera paradójica, que el Daguerrotipo, dibujaba la naturaleza a la vez que le permitía dibujarse a ella

misma, por lo que su postura, parecía inclinarse a una identidad natural de la fotografía.¹¹²

Aunque también hay quienes consideran que en la fotografía no hay identidad existente, por ejemplo, John Tagg, investigador y profesor de historia del arte en Nueva York, plantea que la situación de la fotografía como tecnología depende siempre de las relaciones de poder que la rodeen y su práctica es correspondiente con las instituciones y los agentes que hagan uso de ella. Además al cuestionarse por su historia percibe que esta no tiene unidad, sino que “Es un paseo por un campo de espacios institucionales. Lo que debemos estudiar es ese campo, no la fotografía como tal”.¹¹³

Esta afirmación de Tagg resulta muy significativa para los fines de esta investigación, ya que más allá de conocer el nacimiento y los inicios de la fotografía como técnica y como arte y de tratar de trazar una línea histórica de su paso por nuestro mundo, debemos comprender que su cronología no ha sido en ningún momento estática ni se ha concentrado como unidad en ningún tiempo ni espacio, por el contrario, se trata de una manifestación en constante dinamismo y dispersión, tanto de su práctica, como de las tecnologías que la soportan.

“La historia de la fotografía no es la historia de unos hombres extraordinarios, ni mucho menos una sucesión de imágenes extraordinarias, sino la historia de los usos fotográficos”¹¹⁴ Es por esta razón que no debemos tratar de comprenderla como un tiempo ordenado y progresivo, aunque sin duda alguna lo que sí ha progresado de manera vertiginosa es su tecnología, no necesariamente se podría afirmar lo mismo acerca de sus usos y prácticas.

¹¹² Vid. Geoffrey Batchen, *Arder en deseos, la concepción de la fotografía*, Gustavo Gili, Barcelona, 2004, p. 178.

¹¹³ *Ibid.*, p., 12.

¹¹⁴ *Ibid.*, p., 19.

Víctor Burgin, fotógrafo británico y crítico de arte es uno de los pensadores que también considera que la fotografía se encuentra carente de identidad, además de señalarnos cómo en la historia y en la teoría el objeto de estudio central no sería la fotografía en sí misma, sino más bien las prácticas de significación que la preceden, rodean y condicionan; esto derivado de la idea de que una imagen fotográfica por sí sola, es en realidad un momento entre muchos otros que conforman todo un proceso de producción de significado, el cual es sumamente complejo y a menudo invisible.¹¹⁵

Lo que esto nos quiere decir es que la fotografía se inscribe siempre en relaciones supeditadas a los contextos históricos, y a la evolución y características de las sociedades de las que surgen en todo momento. De ahí que todos los significados que puede contener una fotografía sean totalmente circunstanciales, aleatorios y accidentales. Esto nos llevaría a la conclusión de que ninguna fotografía tiene un significado ni una voz propia, más bien se encuentran siempre en un estado de dependencia a las condiciones culturales y sociales que la originan, por eso es fácil que el “significado” que una fotografía pueda aparentemente tener en un lugar del mundo sea completamente distinto en otro lugar y otro tiempo. Derivado de esto se podría inferir entonces que la única manera en la que se puede concebir algo parecido a la identidad de la fotografía es solamente mirando a su alrededor y haciendo conciencia de los rastros y huellas que han dejado en nuestra existencia.

Es muy probable que a partir de este problema de identidad en la fotografía se deriven muchos otros de los debates que la rodean, como su concepción como arte, técnica o como documento, su capacidad para

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 4.

representar, o para plasmar la realidad, así como su facilidad de mentir, su profesionalización y su disfrute amateur y lúdico, entre muchos otros. Cada una de estas controversias se torna en una lucha de contrarios, de polos opuestos que no aceptan como respuesta ninguna mediación, parecería imposible llegar a un acuerdo entre las diferentes posturas que se plantean en cada discusión, sobre todo porque tenemos la noción de que en cada una de las propuestas hay algo verdadero.

Acerca de este gran problema, es preciso traer a colación un planteamiento muy lúcido de Jacques Derrida, acerca de la jerarquización de las dicotomías, en donde parece que algunas posturas toman posiciones más privilegiadas que las otras, por ejemplo: bueno/malo, hombre/mujer, blanco/negro, cerca/lejos, más/ menos, etc., en estos binomios parece ser que uno es la versión negativa del otro, y este orden de negativos y positivos, de mejores y peores se encuentra en cada pensamiento y acción de nuestra cultura. Por tanto, la fotografía, tampoco se libra de esta jerarquización, a la vez que, el mismo acto de fotografiar contiene en sí mismo otras dicotomías:

Ciertamente quienes comentan la fotografía la ubican sistemáticamente en una especie de juego entre la actividad y la pasividad, presencia y ausencia, tiempo y espacio, fijeza y fugacidad, observador y observado, realidad y representación, original e imitación, identidad y diferencia- y la lista podría seguir-. La crítica de Derrida a esta última oposición es una de sus más célebres y a menudo ha sido comentada en las introducciones a su obra. Con el argumento de que toda identidad se encuentra siempre dividida de antemano por diferencias, (pues nada está nunca simplemente presente, ni hace referencia a sí mismo exclusivamente), Derrida introduce un silencioso pero visible cambio en la propia palabra “diferencia”. En francés, *Différance* contiene a la vez, en su neografismo las actividades de diferir en los sentidos de diferenciarse y de aplazar, un desplazamiento representado como temporal como espacialmente. A la vez que va más allá de sus componentes, la *Différance* indica una “mismidad que no es idéntica”, la condición reprimida y no reconocida de posibilidad tanto para la diferencia *como para* la identidad. Como escribe Derrida: “la *différance* produce aquello que prohíbe, haciendo posible aquello mismo que hace imposible”.¹¹⁶

A grandes rasgos, lo que Derrida quiere exponer con este ejemplo, es que no precisa buscar una comunión entre las dos posturas enfrentadas en las

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 180.

dicotomías, tampoco se debe dar mayor importancia a una sobre la otra, sino simplemente comprender que el fenómeno, en este caso la fotografía, posee un carácter dicotómico e inseparable de las esferas o conceptos en los que nuestro lenguaje ha intentado dividirla. “La fotografía se convierte en el movimiento de algo que se está dividiendo continuamente contra sí mismo... La fotografía es un conjunto de relaciones que lleva en su seno el rastro de una alteridad perenne”.¹¹⁷

De lo anterior, podemos inferir que esta alteridad se manifiesta con gran fuerza en los significados que solemos atribuir a las fotografías que se nos presentan día a día, y que, en ocasiones pueden terminar por confundirnos u obsesionarnos con descubrir su significado “verdadero”.

Pero conviene siempre recordar que la fotografía, tal como las imágenes en general, no contiene explicaciones, lo que favorece la imaginación del espectador, creando fantasías, especulaciones o deducciones. De esta forma, el conocimiento que creemos obtener de la imagen se trata únicamente de una especie de *simulacro de sabiduría*,¹¹⁸ tal como lo concibe Debray: la imagen es *económica*, es ella capaz de acortar demostraciones, abreviar explicaciones. La letra endereza mientras que la imagen es una invitación a tenderse.¹¹⁹

En el libro *Arder en deseos, la concepción de la fotografía*¹²⁰ Geoffrey Batchen, reconocido investigador australiano dedicado a la historia de la fotografía, hace un análisis exhaustivo acerca de las concepciones más sobresalientes sobre el fenómeno fotográfico, reuniendo las opiniones de grandes pensadores y fotógrafos reconocidos. A continuación, y de forma muy resumida, incluiré

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 178.

¹¹⁸ Susan Sontag, *Sobre la fotografía*, Alfaguara, Ciudad de México 2006. Op. Cit., p. 43.

¹¹⁹ *Vid.*, Regis Debray, *Vida y muerte de la imagen*, Paidós, Barcelona, 1994.

¹²⁰ *Vid.*, Geoffrey Batchen, *Arder en deseos, la concepción de la fotografía*, Gustavo Gili, Barcelona, 2004, pp. 14-26.

algunas de las explicaciones, a mi consideración, más significativas acerca de la alteridad de los significados en la fotografía.

Para Allan Sékula, fotógrafo, escritor, cineasta, teórico y crítico de arte de origen polaco, la fotografía no es neutral, por el contrario, se encuentra siempre vinculada a un discurso (o a una cacofonía de discursos enfrentados) el cual otorga a la fotografía sus significados y valores sociales.

Esta opinión está basada en la teoría de Charles Sanders Peirce acerca de los *signos indiciales* (aquellos que representan a otro recuerdo, objeto o comportamiento distinto al que se percibe), para Sékula esta cualidad indicial sería la responsable de que los significados en las fotografías sean contingentes, por tanto, la fotografía nunca puede ser ella misma, sino que por su propia naturaleza siempre es el rastro de otra cosa.

John Szarkowski, fotógrafo, historiador y crítico de arte estadounidense considera como el rasgo esencial de la fotografía, la capacidad de la cámara para mostrar el mundo como una serie de visiones encuadradas, lo que denominaría idea de contingencia. Y afirmaría también que la invención de la fotografía no sería una respuesta a ninguna necesidad (tampoco la de codificar y enviar mensajes) sino que sería el fruto de una sensibilidad artística.

Los significados y valores de cualquier fotografía individual se encuentran siempre determinados por su relación con otras prácticas sociales más poderosas. Y al ser una forma predominante de representación visual, la fotografía podría considerarse como una herramienta para trasladar ideología de un lugar a otro. Esto en la opinión de John Tagg.

Por otro lado, Víctor Burgin, fotógrafo y crítico de arte británico, considera que la principal característica de la fotografía es su capacidad de producir y difundir significados, los cuales no están condicionados ni limitados por la imagen, sino que el significado se estaría reproduciendo continuamente dentro de los contextos en los que estas imágenes aparecen.

Para este artista, la fotografía es una más de las que considera “falsas pistas” del deseo. Quiere decir que siempre es el sujeto quien desea de forma inconsciente, pero el objeto consciente de ese deseo es siempre una pista falsa. La imagen solamente sería una representación de lo real, mientras que el objeto real de ese deseo estaría irremediabilmente ausente. Sin embargo, al respecto de esta opinión, el crítico cinematográfico André Bazin señalaría que la fotografía como tal, y el objeto propiamente dicho, o el objeto del deseo al que se refería Burgin, comparten un ser en común, a pesar de que la imagen sea solamente el modelo que reproduce.

La alteridad y los constantes juegos dicotómico en los que se inscribe la fotografía hacen que sus alcances sean impredecibles, su dispersión, su circulación, y su constante resignificación hacen que el camino de la fotografía, en conjunto con la técnica y la tecnología se abra a una inmensidad de rutas, todas ellas creativas y seductoras.

Fue en la década de 1840 cuando las primeras cámaras fotográficas creadas en Francia aparecían ante el mundo, y consigo la inquietud y la curiosidad de saber qué eran y qué ofrecían estos nuevos dispositivos. El nacimiento de la fotografía parecía impactar de forma directa el mundo del arte, especialmente el de la pintura, ya que en sus inicios se pensó que esta nueva técnica de plasmar el mundo que parecía ser mucho más cercana a la realidad, iba a lograr liberar a la

pintura de este cometido. La primera víctima de la fotografía fue el retrato en miniatura, ya que los miniaturistas comenzaron a desplazarse hacia el terreno de la fotografía profesional casi de forma exclusiva.¹²¹ Posteriormente, este impacto se reflejó directamente en el impresionismo y el cubismo, movimientos artísticos que liberados de la tarea de representar al mundo pudieron encontrar caminos más creativos para el arte.

Durante esta década fotógrafos y pintores se influyeron y se asaltaron unos a otros con gran ímpetu, parecía haber una gran rivalidad en cuanto a sus productos artísticos, esta disputa en realidad expresaba un trastorno en la historia universal, del cual ni la fotografía ni la pintura eran conscientes. La reproductibilidad técnica separó al arte de su fundamento cultural, extinguiendo así su autonomía y generando una modificación en la función artística, es decir, parecía que la invención de la fotografía modificaba completamente el carácter del arte, cuestión que los intelectuales de ese tiempo ni siquiera se plantearon.¹²² Por el contrario, esta irrupción de la fotografía fue tan revolucionario que el mundo del arte al darse cuenta que con este nuevo medio de reproducción se aproximaban a una crisis, reaccionó con la teoría de “*El arte por el arte*”, la cual fue una especie de teología del arte, de la que a su vez se derivó otra teología negativa que figuraba la idea de un arte *puro*, que rechazaba cualquier función social y toda determinación por medio de un contenido objetual.¹²³

En efecto, el nacimiento de la fotografía hizo temblar a la élite artística de ese tiempo, La forma en la que la fotografía se acercaba y modificaba el carácter del arte generaba incertidumbre y miedo. Hoy en día el fenómeno de la fotografía

¹²¹ *Vid.*, Walter Benjamin, *Discursos interrumpidos I*, Taurus, Buenos Aires, 1989, p. 70.

¹²² *Ibid.*, p. 32.

¹²³ *Ibid.*, p. 26.

como el arte es casi incuestionable, sin embargo todavía existe un rastro de intriga acerca de los procedimientos de la fotografía y de la pintura, ya que resultan contrarios en esencia, en palabras de Susan Sontag, mientras que el pintor construye, el fotógrafo revela.¹²⁴

Fueron pocas las personas que al igual que Walter Benjamin, pudieron vaticinar desde el origen de la fotografía, que ésta lejos de ser una especie de antagonista en el mundo artístico iba a agitarse en él en formas hasta el momento impensables. En el libro *Sobre la fotografía*, Benjamin menciona lo siguiente:

Lo que estaba en juego era la estética de la “fotografía en cuanto arte”, mientras que, por ejemplo, apenas se dedicaba una ojeada al hecho social, mucho menos discutible “del arte como fotografía”. Y sin embargo la reproducción fotográfica de obras de arte ha repercutido mucho más sobre la función del arte mismo que la configuración más o menos artística de una fotografía para la cual la vivencia no es más que “el botín de la cámara”.¹²⁵

Así también, el pintor y escultor belga Antoine Joseph Wiertz, de forma temprana en 1855 hacía la siguiente afirmación con respecto al futuro que le deparaba a la fotografía:

“Hace pocos años nos ha nacido una máquina, honor de nuestra época, que todos los días asombra nuestro pensamiento y llena de horror nuestros ojos. Esta máquina en menos de un siglo será el pincel, la paleta, los colores, la destreza, el hábito, la paciencia, el golpe de vista, el toque, la pasta, la veladura, la *ficelle*, el modelado, el acabado, lo expresado... No se piense que el daguerrotipo mata el arte, No, mata la obra de la paciencia, rinde homenaje a la obra del pensamiento. /Cuando el daguerrotipo, este hijo de gigante haya alcanzado su madurez; cuando toda su fuerza, todo su poder se haya desarrollado, entonces el genio del arte le pondrá de repente la mano sobre el cuello, exclamando: “¡Mío!, ¡ahora eres mío!, vamos a trabajar juntos”.¹²⁶

Pero fue hasta principios del siglo XX, sobre todo en los años treinta, cuando la discusión acerca del sentido artístico de la fotografía comenzaba a tomar fuerza dentro de las élites intelectuales. Hasta entonces la fotografía, al igual que la

¹²⁴ Vid. Susan Sontag, *Sobre la fotografía*, Alfaguara, Ciudad de México 2006. p. 135.

¹²⁵ Walter Benjamin, *Sobre la fotografía*, Pre-textos, Valencia, 2005., p. 48.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 51.

caricatura habían sido consideradas como técnicas menores artísticamente constituyéndose en lo que hoy conocemos como subcultura.¹²⁷

Más tarde, y ya con la industrialización de la cámara fotográfica se abrió paso a un fenómeno de democratización, en el que prácticamente cualquier persona podía acceder a una cámara, favoreciendo así su práctica como manifestación artística, pero, a la vez, también dotó de utilidad social a la actividad del fotógrafo, hecho que contribuyó a plantear cierta inseguridad de la fotografía como arte.¹²⁸

Sin embargo y dado el gran dinamismo y dispersión de la identidad fotográfica, mientras los estudiosos debatían apenas el tema de la fotografía como arte, los apasionados de la fotografía experimentaban nuevos campos de acción de la misma, sobre todo como medio de observación crítica y como instrumento de indagación de la realidad.¹²⁹

De la misma forma en que la fotografía impactaba el mundo del arte tradicional, fue permeando también en muchas otras esferas de la vida humana, por lo que de forma gradual el estudio de la fotografía pasó de las reflexiones puramente estéticas, al ámbito social, desde el cual el análisis, el conocimiento y la práctica fotográfica pudieron prosperar en prácticamente todas las disciplinas artísticas, científicas y humanísticas.

El hecho de que el fenómeno fotográfico sea capaz de abarcar prácticamente todos los ámbitos de la vida humana nos da la noción de que la fotografía no es solamente un arte ni una técnica, sino todo un gran sistema con un alto nivel de

¹²⁷ *Vid.*, Walter Benjamin, *discursos interrumpidos I*, Taurus, Buenos Aires, 1989, p. 7.

¹²⁸ Susan Sontag, *Sobre la fotografía*, Alfaguara, Ciudad de México 2006, p. 22.

¹²⁹ La vanguardia, *www.lavanguardia.com*, noviembre 06 de 2020, <https://www.lavanguardia.com/historiayvida/historia-contemporanea/20200923/33428/fotografia-convirtio-arte.html>

complejidad. Así lo consideraba el fotógrafo estadounidense John Szarkowski, quien en 1966 durante la exposición “*The photographer’s eye*” afirmaba que la fotografía es una totalidad en sí misma, que constituye a su vez un procedimiento de creación de imágenes radicalmente nuevo que se encarna en todas las manifestaciones de la fotografía, independientemente de la destreza o sensibilidad de aquellos que la practican, “las fotografías que reflejan con éxito la extrañeza de su propio proceso de producción deberían ser consideradas como significativas más allá de su primera intención”.¹³⁰

Si bien la mayoría de las personas que hacemos uso de la cámara fotográfica creemos que estamos capturando la realidad, es importante no perder de vista que la fotografía sigue siendo una imagen, y como tal, no es fiel a la realidad, sino que se trata de una distorsión de la misma, de una *interpretación del mundo*. Aquí radicaría una importante diferencia de la fotografía en relación al resto de las artes visuales, ya que la fotografía ha intentado contener en sí misma, el mayor número de temas, pudiendo democratizar al máximo las experiencias, traduciéndolas como imágenes.¹³¹

Por tanto, es indudable que al observar estas imágenes nos encontramos ante lo novedoso, una dimensión nunca antes vista que nos genera un extrañamiento de nuestro entorno al igual que un sentimiento original, esta especie de milagro que acontece en el fenómeno fotográfico nos estaría dejando ver la resistencia de la imagen a reproducir fielmente la realidad como la conocemos, ya que de ser así, estos sentimientos originales y esta sorpresa no llegarían a manifestarse tal como lo hacen en nuestra sensibilidad.

¹³⁰ Vid., Geoffrey Batchen, *Arder en deseos, la concepción de la fotografía*, Gustavo Gili, Barcelona, 2004, P. 21.

¹³¹ Vid. Susan Sontag, *Sobre la fotografía*, Alfaguara, Ciudad de México 2006. p. 21.

Parte de esta sensación de agradable extrañeza puede deberse a que en las fotografías tenemos la sensación de poseer el mundo en nuestros ojos y en nuestras manos.

Para Benjamin la fotografía nos permite “traer más cerca” de nosotros las cosas a la vez que resalta aspectos originales de las cosas, momentos y espacios fotografiados, aspectos que pueden ser únicamente accesibles al lente de la cámara, el cual contiene en sí múltiples puntos de vista, donde algunos de ellos pueden ser prácticamente omitidos o inaccesibles al ojo humano: “La naturaleza que habla a la cámara es distinta de la que habla a los ojos; distinta sobre todo porque un espacio elaborado inconscientemente aparece en lugar de un espacio que el hombre ha elaborado con consciencia”.¹³² Los procedimientos para ampliar y retardar que posee la cámara, son inexistentes en la óptica humana, además de que estas copias (las fotografías) pueden ser colocadas en situaciones imposibles para el original, lo que a su vez posibilita el encuentro con sus observadores.¹³³ Estos acercamientos que nos permite la cámara nos dan la sensación de que el entorno, las personas, y los momentos pueden reducirse siempre a un tamaño fotográfico, a la vez que las cámaras también se van empequeñeciendo y perfeccionando la forma de fijar imágenes fugaces y secretas. Esta capacidad de reducción nos estaría dando a los hombres la posibilidad aparente de adquirir ese grado de dominio sobre las obras o cosas.¹³⁴

Pero cualesquiera que sean las circunstancias en las que se hagan o se coloquen las fotografías, más allá de que nos hagan sentir que podemos poseer los originales y que estos reflejen de forma intacta su consistencia, estarían negando o depreciando el aquí y el ahora de sus originales,¹³⁵ ante lo cual, sería el

¹³² *Vid.*, Walter Benjamin, *discursos interrumpidos I*, Taurus, Buenos Aires, 1989, p. 67.

¹³³ *Ibid.*, pp. 21-22.

¹³⁴ Walter Benjamin, *Sobre la fotografía*, Pre-textos, Valencia, 2005., pp. 42-52.

¹³⁵ *Vid.*, Walter Benjamin, *discursos interrumpidos I*, Taurus, Buenos Aires, 1989, p. 22.

observador, quien en determinados momentos, se encargaría de buscar esa chispa de azar, de ese aquí y ese ahora, y de tratar de encontrar el lugar en el que hoy se anida ese momento de la fotografía que ya ha pasado.¹³⁶

La fotografía nos crea la ilusión de que a través de ella podemos apresar, conservar, contener y detener la realidad; no obstante, no hay que olvidar que esta idea es simplemente ilusoria ya que la realidad es imposible de poseer; lo que sí puede ser considerado como objeto de posesión serían únicamente las imágenes materiales, aunque al mismo tiempo los espectadores podríamos estar siendo poseídos por las imágenes inmateriales.

La realidad es distante, y la fotografía significa un *acceso instantáneo a lo real*. Los resultados de esta práctica de acceso instantáneo a lo real son otra manera de crear distancia, “(..)porque una simple réplica de la realidad nos dice sobre la realidad menos que nunca”.¹³⁷ Poseer el mundo en forma de imágenes es volver a vivir la irrealidad y lejanía de *lo real*. La fotografía no solamente reproduce lo real, sino que “lo recicla en forma de imágenes fotográficas, las cosas y los acontecimientos son sometidos a usos nuevos, reciben nuevos significados que trascienden las distinciones entre lo bello y lo feo, lo bueno y lo malo, lo verdadero y lo falso, lo útil y lo inútil, el buen gusto y el malo”.¹³⁸

La diferencia entre creer que la fotografía captura la realidad, y la idea de que solamente es una forma más de representar el mundo, se explica de forma muy clara en el siguiente planteamiento de Derrida:

“En este juego de la representación, el punto de origen se vuelve inasible. Existen cosas, como estanques que producen reflejos, e imágenes en mutua referencia infinita, pero no un manantial ni una fuente. No existe un origen simple, puesto que lo que se refleja se desdobra en *sí mismo*, y no se trata sólo

¹³⁶ *Ibid.*, p. 67.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 81.

¹³⁸ *Vid.*, Susan Sontag, *Sobre la fotografía*, Alfaguara, Ciudad de México 2006. pp. 229-244.

de una multiplicación de sí mismo ni de su imagen. El reflejo, la imagen, el doble, desdobra aquello que duplica. El origen de la especulación se convierte entonces en una diferencia”.¹³⁹

Pero entonces ¿por qué la fotografía nos parece tan real a pesar de ser solamente una representación? El filósofo francés Roland Barthes señalaría este aspecto como “*la real irrealdad*” de la fotografía, ya que la concibe como un repliegue perverso de denotación dentro de la connotación como un sistema de significado que se encuentra desgarrado entre la cultura y la naturaleza.

Para Barthes, ante una fotografía a lo que nos enfrentamos es a la paradoja de un mensaje sin código, y es allí es donde radicaría esta “real irrealdad”, el enmarañamiento de lo uno con su otro (lo codificado con lo no codificado, lo real con lo irreal). Para Barthes, la fotografía se encuentra en lo que parecería la imposible articulación de tiempo e historia, en su simultánea presentación de vida y muerte, (una concepción muy similar a la de Talbot, quien se refería a ella como un esfuerzo por capturar la eternidad y la fugacidad en la misma representación de modo que el tiempo se convierte en espacio, y el espacio en tiempo).¹⁴⁰ Es por esto que la fotografía no podría representar la realidad con exacta fidelidad a las apariencias, sino solamente podría ser verdaderamente fiel a la presencia, a una cuestión de ser más que de asemejarse.¹⁴¹

Esta idea de Barthes, acerca de que la fotografía solamente puede ser fiel a la presencia y no a la expresión de la realidad, también puede ser trasladada a los individuos que se miran a través de estas imágenes. Diversos artistas e investigadores consideran a la fotografía como una actividad constitutiva y confirmativa del sujeto.

¹³⁹ Geoffrey Batchen, *Arder en deseos, la concepción de la fotografía*, Gustavo Gili, Barcelona, 2004, p. 179.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 178.

¹⁴¹ *Ibid.*, pp. 193-194.

Para el reconocido fotógrafo Allan Sékula, a través de la fotografía se puede confirmar la subjetividad individual de las personas que se encuentran representadas, a pesar de que el mismo proceso fotográfico reduciría estos sujetos y sus relaciones en objetos visuales equivalentes al resto, además de que este proceso de objetivización se vuelve cada vez más natural e incuestionable.¹⁴²

“Las fotografías son siempre catalizadoras y foco de ese deseo invertido en la mirada”¹⁴³ idea que se relaciona con el proceso de la construcción del *yo* lacaniano, en la que el sujeto tomaría una postura autorreflexiva inscrita en el espacio del ver: ser es percibir, ser percibido- y este modelo de percepción solamente toma como referente el sentido de la vista. De acuerdo con Lacan, la devolución de la mirada que nos otorga la imagen es decisiva para que se inicie cualquier proceso de subjetivación, de devenir en sujeto. Según esta teoría, el momento en el que un bebé mira a la madre le permite comprenderse a sí mismo como un otro de ese otro que también es un sujeto de visión – porque en lo que ve, ve *un* ver en el que a la vez *se ve viendo*,¹⁴⁴ esto se da a partir de una serie de movimientos internos, que dotan de realidad a las figuras que se constituyen en el escenario interno del *acto de ver*, de la *intravisión*. En nuestra cultura, el sujeto se constituye como un *efecto de verdad*, resultado de los continuos actos de ver, en los que las imágenes cumplen un efecto reflexivo que devuelve los atributos que el observador asigna a lo observado. De este modo el sujeto comienza a constituirse a partir de una primera impresión como una pura *economía de la retoricidad de la mirada*¹⁴⁵. De ahí que la fotografía puede ser considerada también como un medio de producción del sujeto.

¹⁴² *Ibid.*, p.16

¹⁴³ *Ibid.*, p.18.

¹⁴⁴ José Luis Brea, *Las tres eras de la imagen*, Akal, Madrid, 2010, pp. 27-28 .

¹⁴⁵ *Ibidem*.

Para Susan Sontag la fotografía es una *pseudopresencia* y al mismo tiempo un signo de ausencia: refleja a las personas de una forma muy diferente a la que se conciben ellas mismas, lo hace de una forma en la que no pueden reconocerse y las transforma en objetos, por lo que podría decirse que fotografiar también es una forma de violación. Una especie de asesinato sublimado: el contenido de las fotografías puede poseerse, por lo menos de forma simbólica; la imagen se adueña del objeto fotografiado y establece una relación con el mundo, muy parecido a retener un conocimiento.¹⁴⁶

Durante los siglos XVIII y XIX, los hogares burgueses acostumbraban a tener un solo retrato de las personas que los habitaban, siendo el objetivo principal del mismo, confirmar un *ideal* del modelo, el cual proclamaba la relevancia social que embellecía y preponderaba la apariencia personal. Trasladando esta idea a la actualidad, lo que las fotografías nos comprobarían sería que el modelo en realidad existe y además es poseedor de belleza.¹⁴⁷ Por lo que hoy en día no es extraño que la fotografía se haya vuelto no solo un referente, sino incluso la unidad de medida de la belleza. Ante tal supremacía de la imagen, es generalizado el hecho de que las personas se sientan (o se sepan) bellas, o no bellas, de acuerdo con la imagen que reflejan ellas mismas en una fotografía.

El anhelo de belleza es un elemento erótico que afirma el placer que nos brinda la fotografía, a la vez que también expresa otros sentimientos menos liberadores como la compulsión a hacer muchas de estas, convirtiendo la experiencia vivida en una *manera de ver*. Así como Mallarmé afirmaba que en el

¹⁴⁶ *Vid.*, Susan Sontag, *Sobre la fotografía*, Alfaguara, Ciudad de México 2006 p. 16.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 231.

mundo todo existe para culminar en un libro, hoy todo existe para culminar en una fotografía.¹⁴⁸

Más allá de tener presentes todos los usos narcisistas que se le han conferido a la fotografía, es indispensable comprender que se trata también de un instrumento poderoso para *despersonalizar* nuestra relación con el mundo. Tal como Sontag ejemplifica el actuar de la fotografía: como si de unos binoculares se tratara, en los que los extremos pudieran confundirse, mediante la capacidad de volver íntimas las cosas exóticas, y lejanas las cosas más familiares.¹⁴⁹

Una idea muy parecida es la que Feuerbach enuncia en *La esencia del cristianismo*, "(...) nuestra era prefiere la imagen a la cosa, la copia al original, la representación a la realidad, la apariencia al ser"¹⁵⁰ esto, sin duda se ha manifestado de forma predominante en nuestra era, volviéndose síntoma característico de la sociedad moderna occidental, la capacidad de producir y consumir imágenes.

Las fotografías realizadas por las masas, han dejado de ser un arte para convertirse en una costumbre social y en una diversión superflua y efímera, la cual posiblemente tenga como objetivo principal el de certificar las experiencias vividas de forma cotidiana, aunque extrañamente, la búsqueda de lo fotogénico dentro de estas imágenes sería a la vez una forma de rechazar dicha experiencia.¹⁵¹ Lo anterior, negando la naturalidad del momento en aras de afirmar sus cualidades estéticas y visuales.

Posponer el disfrute del momento y la experiencia se ha vuelto más recurrente en nuestra sociedad; “dilatar la experiencia a través de las fotografías es un

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 44.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 234.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 215.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 24.

consumismo estético al que hoy todos son adictos”.¹⁵² Confirmar nuestra realidad se ha convertido en una necesidad, en donde la producción y el consumo de imágenes estéticas se vuelve una acción compulsiva que transforma la experiencia en una forma surreal de mirar.

Fotografiar es conferir importancia, parece que a través de la fotografía, no hay tema que no pueda ser embellecido a la vez que se le ha añadido valor al mismo. Sin embargo, dicho valor no es necesariamente inalterable, sino que tal como ocurre en la contemporaneidad, la fotografía puede trivializarse hasta el punto de convertirse en una parodia de la “vista democrática”, a la que hacía referencia Walt Whitman, que pretendía mostrarnos un todo, y a todos como iguales, tratando de encontrar belleza en cualquier minucia del mundo, y aún en las trivialidades. La postura de Whitman no era un intento por abolir la belleza, sino más bien por generalizarla.¹⁵³

Tal parece que la actividad fotográfica en nuestros días ha girado en una dirección completamente diferente, consecuencia del mundo moderno, por lo que podríamos decir que en nuestra época la tendencia a hacer y compartir fotografías se ha dirigido casi por completo a su circulación dentro ámbito digital en internet y sobre todo en las redes sociales; universos que más allá de contener en sí una abundancia de fotografías, estarían convirtiéndose en el gran escenario de la postfotografía.

¹⁵² *Ibid.*, p. 43.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 50.

El paradigma de la Postfotografía

“No el que ignore la escritura, sino en que ignore la fotografía será el analfabeto del futuro”¹⁵⁴ así se refería el fotógrafo y pintor László Moholy-Nagy al futuro que le deparaba a la fotografía, prediciendo quizá, el mundo en el que hoy nos encontramos inmersos, un mundo prácticamente visual. Nuestra sociedad gira en torno a dispositivos multimedia y con ellos, las imágenes parecen estar más presentes que nosotros mismos.

Con la revolución tecnológica suscitada a principios de los años noventa, surgió el término *postfotografía*, fenómeno que se adjudicaba en un principio a los efectos del auge de la tecnología digital. Mientras que algunos otros estudiosos vinculaban este fenómeno exclusivamente a postulados posmodernistas.

Lo cierto es que este término propuso una frontera entre la fotografía tal como se había estado realizando y estudiando hasta entonces, y la fotografía que comenzaba a circular y sobre todo a hacerse con el fin de que fuera vista a través de una pantalla, es decir; aquellas fotografías que se hacían exclusivamente para ser insertadas en los ordenadores y demás dispositivos electrónicos y aparecer en internet, ya fuera en los primeros modelos de periódicos digitales, blogs personales y/o redes sociales.

El paso de la fotografía a la postfotografía podría estar instaurando un nuevo paradigma, visible no solo en la técnica de la realización y compartición del proceso fotográfico, sino también en la manera de concebir esta práctica. ¿Pero a qué se refiere el concepto de paradigma? Para que podamos comprenderlo mejor, Nathalie Heinich, en el libro *El paradigma del arte*

¹⁵⁴ Walter Benjamin, *Sobre la fotografía*, Pre-textos, Valencia, 2005., p. 12.

contemporáneo,¹⁵⁵ describe cómo el filósofo y científico Thomas Kuhn concebía que las revoluciones en la ciencia y en el arte responden siempre a un cambio de paradigma, y cómo este concepto opera de forma muy similar en ambas categorías. Siguiendo a Kuhn, para que se puedan llevar a cabo estas grandes modificaciones o revoluciones tienen que converger tres condiciones; primeramente debe suscitarse por un colectivo de personas, ya que los individuos aislados no lograrían generar un cambio de paradigma, también es necesario que exista una controversia o un gran desacuerdo con respecto a la forma de resolver y de plantearse la cuestión en sí, además dicha controversia no debe limitarse a dictar el modo correcto de aplicar los cánones académicos, sino a definir si las consideraciones de estas prácticas efectivamente consisten en aplicar estos cánones a la perfección, o que los artistas expresen con libertad su propia visión. Finalmente derivado de estas disputas debe producirse un cambio en las formas de representación colectivas.

Estas tres condiciones fueron las que en el siglo XX abrieron paso al arte moderno, y posteriormente en 1950 al arte contemporáneo. Un cambio de paradigma tambalea todos los fundamentos que durante siglos han estado establecidos, y se permite alejarse y liberarse de los cánones decretados, ignorando las jerarquías de los géneros y prescindiendo de las tareas de semejanza o configuración, de ahí que pueda ser observable también, una especie de anomalía que abra una brecha que se extienda cada vez más.¹⁵⁶ Tal como lo hemos estado analizando, el nacimiento de la fotografía inició una gran revolución dentro del arte, y no podemos negar que dentro del mismo fenómeno fotográfico se han suscitado transformaciones tan vertiginosas que se podría decir que en la actualidad estamos viviendo un cambio de paradigma, de la

¹⁵⁵ Nathalie Heinich, *El paradigma del arte contemporáneo*, Gallimard, Madrid, 2014.

¹⁵⁶ *Ibid.*, pp. 49-51.

fotografía a la postfotografía.

Tal parece que las condiciones que enuncia Kuhn para que se pueda dar este cambio de paradigma se cumplen en la práctica postfotográfica, ya que es visible como los tres elementos fundamentales concurren en este nuevo fenómeno. En primer lugar existe un colectivo de personas realizando la actividad postfotográfica, y seríamos prácticamente todos los que teniendo cualquier dispositivo digital con conexión a internet y una aplicación de cámara integrada capturamos desde los momentos más importantes de nuestros días hasta los más insignificantes, y los compartimos ya sea a través de las diferentes redes sociales, blogs personales, e incluso periódicos digitales.

En segundo lugar, la controversia o la disputa dentro de este territorio se centraría en si estas fotografías pueden seguir considerándose como tales, a pesar de que la mayoría de ellas no se hagan desde una cámara, ni tomen en consideración los ángulos más favorables, la luz, el justo medio, la simetría, la regla de los tercios, el encuadre, las diagonales, los triángulos, y demás técnicas de composición que dicta la ciencia fotográfica. Además de que las imágenes resultantes no sólo son producto de una aplicación electrónica, que ya de por sí podría tener en sí misma la autonomía -mucho más que el propio individuo- de definir el resultado de la fotografía, asimismo estas imágenes pueden pasar por otras aplicaciones que, en cuestión de centésimas de segundos las alteren nuevamente por medio de una gran variedad de filtros. Esta controversia no solo se orientaría en las cuestiones canónicas y técnicas, sino que también y de forma sumamente importante se cuestionaría la veracidad con la que los individuos creen representarse libremente a sí mismos y a su entorno.

“La pregunta de si la fotografía digital es aún fotografía no tiene respuesta concluyente... De momento entendemos por fotografía digital aquella cuya visualidad ya no reposa en un depósito de plata metálica,

sino en una retícula de píxeles provisionalmente ordenados según determinados códigos gráficos... La postfotografía ocupa una posición paralela en la nueva cultura de lo virtual y de lo especulativo”.¹⁵⁷

Por último, la tercera de las condiciones necesarias para poder hablar de un cambio de paradigma serían los cambios en las formas de representación colectiva, los cuales, en el tema de la postfotografía se harían claramente visibles en la desmesurada creación y circulación de imágenes en internet, especialmente dentro de las redes sociales. Imágenes que en su mayoría siguen los estándares impuestos por el régimen visual que impone la red; selfies, platillos comestibles y sumamente fotogénicos, paisajes y lugares “instagrameables”, momentos de ocio y diversión con amigos o con mascotas, diseños de interiores ensoñadores, recuerdos de infancia, momentos de éxito, vida fitness, instantes artísticos o pseudoartísticos, entre muchísimos otros que inundan las pantallas de los smartphones, las tabletas, los ordenadores, e incluso la misma televisión, en la que ya no solo se muestran los contenidos propios de los programas, sino que también muestran muchas de las fotografías que son subidas a los perfiles personales de las celebridades.

Frente a estas grandes revoluciones, Kuhn se cuestiona: ¿Es posible llevar a cabo la actividad al margen de los códigos que la constituyen como tal?,¹⁵⁸ él mismo responde que no es posible, a excepción de que se renuncie a la propia actividad, corriendo el riesgo de que, en este caso, el individuo no pueda ser considerado como fotógrafo. Esta sería una de las características de la postfotografía, la posibilidad de hacer una cantidad ingente de fotografías, de modificarlas y de compartirlas sin la menor intención ni preocupación de ser considerados como fotógrafos y mucho menos artistas, y con el desasosiego de

¹⁵⁷ Joan Fontcuberta, *La cámara de pandora*, Gustavo Gili, Barcelona, 2010, p. 61.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 52.

realizar esta actividad desconociendo y experimentando con los límites de la concepción y la técnica fotográfica.

Evidentemente ha habido una ruptura de las formas en las que la fotografía era conocida hasta antes de que la fotografía digital hiciera su aparición en 1975 y tuviera un gran auge en la década de los noventa, cuando estas fotografías comenzaron a tener mayor presencia tanto en la vida personal y familiar, como en lo social y lo profesional. De hecho el prefijo “post” parece advertir esta ruptura o separación con la fotografía como si se tratara de una despedida:

«Post» significa abandono o expulsión. Una puerta se cierra tras nosotros, plashhh... e ingresamos en una posteridad. El prefijo «Post» evoca también una despedida. Pero ¿qué abandonamos, en qué posteridad nos alojamos, de qué nos despedimos?... En la perspectiva de la palabra «postfotografía», nos obcecamos en observar por el retrovisor lo que dejamos atrás, pero nos desentendemos de lo que aparece delante. Y esto, estratégicamente, es un desacierto, quizás una torpeza. Porque la palabra «postfotografía» termina designando no tanto lo que es sino, sobre todo, lo que no es. Y en ese sentido revela un fracaso: no el del lenguaje y la nomenclatura en su obsesión nominalista, sino el de una cierta nostalgia y un cierto extravío.¹⁵⁹

De acuerdo con el artista e investigador español, Joan Fontcuberta, la transición que hubo de la pintura a la fotografía fue muy diferente a la que se dio de la fotografía a la postfotografía. Comenta que en el primer caso, esta ruptura fue tangible, mientras que en el segundo la disrupción ha sido prácticamente invisible. La postfotografía no solo ha superado y trascendido a la fotografía (como se había entendido hasta ahora), sino que incluso parece haberla engullido sin que los individuos que la practican notaran este cambio, tanto así que la siguen reconociendo como fotografía. Por lo que más allá de hablar de un después de la fotografía, lo más atinado sería hablar de un “detrás”, que es el lugar en el que la postfotografía se ha instalado, y ha convertido el término

¹⁵⁹ Joan Fontcuberta, *La furia de las imágenes*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2016.

fotografía en “una simple fachada de un edificio cuya estructura interior se ha remodelado a fondo”.¹⁶⁰

Si bien en un principio pudo parecer que el término postfotografía solamente se refería a las imágenes producto del avance tecnológico de los dispositivos y de los programas de edición y retoque digital, esta idea resultaba reduccionista ya que apuntaba a los dispositivos tecnológicos como lo fundamental del fenómeno. No obstante, hablar de postfotografía incluye un sentido mucho más profundo, tanto que alcanza a tocar la misma ontología de la fotografía, demostrando cómo en esta práctica mostrar algo verdadero o algo cercano a la realidad es solamente una alternativa, puesto que el mundo con el que se encuentra comprometida es el virtual, ya no el real.

Recordemos incluso que ni siquiera la fotografía tradicional representa el mundo de manera fehaciente, de hecho siempre ha estado expuesta a diferentes tipos de alteraciones y manipulaciones, pero a lo largo de la historia se le confirió la tarea de hacer copias idénticas y de crear las impresiones más realistas posibles, sin embargo: “El espectro de la manipulación siempre ha rondado la imagen fotográfica”,¹⁶¹ no importa que la tecnología haya facilitado y creado nuevas formas de modificar las imágenes, en realidad la fotografía digital no es tan diferente a la fotografía de base química. La autenticidad, la falsificación, la manipulación, la naturalidad, el valor estético, el carácter sentimental, etc., son cualidades fotográficas independientes de su producción digital o analógica. Por eso pensar en una imagen “genuina” no es más que una fantasía, porque al tratar de diferenciarla de una imagen manipulada se hace evidente que toda fotografía tradicional es ya en sí misma producto de una manipulación, en el sentido de los

¹⁶⁰ *Ibíd.*, p. 28.

¹⁶¹ W. J. T. Mitchell, *La ciencia de la imagen*, Akal, Madrid, 2019, pp. 55.

estándares técnicos y materiales, así como de las decisiones fotogénicas de a dónde disparar, en qué entornos, y cómo revelarla e imprimirla.¹⁶²

El aspecto esencial de la práctica postfotográfica no radicaría entonces en que la fotografía digital altera, manipula y engaña con facilidad, sino más bien cómo estas cualidades impactan en el juicio de los observadores. Fontcuberta señala atinadamente que lo resultante es una actitud de escepticismo generalizado por parte de los espectadores, un salto epistemológico en el protocolo de confianza en la noción de evidencia fotográfica.¹⁶³ Pero parece que de forma paralela a este escepticismo, y sobre todo en los usuarios de redes sociales, crece también un nuevo y muy conveniente espíritu de aceptación y de preferencia por la imagen que reflejan este tipo de fotos.

La fotografía siempre ha estado relacionada a la memoria, pero parece que nuestra era, y nuestra actividad postfotográfica está rompiendo esta relación directa, ya que en los circuitos cerebrales, las fotografías constituirían una prueba de convicción, una forma de autoconvencerse de algo. La memoria les da identidad, y la identidad las hace reales.¹⁶⁴ Esta confusión podría radicar en que la fotografía digital simula estar adscrita aún a la cultura fotográfica predigital, infiltrándose discreta y sigilosamente en la credibilidad, de tal forma que los espectadores más distraídos la tomen como auténtica.¹⁶⁵

Internet, redes sociales, smartphones, gadgets y aplicaciones son los nuevos marcos de la postfotografía, ya que esta “(...)no es más que la fotografía adaptada a nuestra vida online”¹⁶⁶ vida regida por la instantaneidad y la facilidad

¹⁶² *Vid.*, W. J. T. Mitchell, *La ciencia de la imagen*, Akal, Madrid, 2019, pp. 57-58.

¹⁶³ Joan Fontcuberta, *La furia de las imágenes*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2016, p. 30.

¹⁶⁴ *Vid.*, Joan Fontcuberta, *La cámara de pandora*, Gustavo Gili, Barcelona, 2010, p. 27.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 63.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 39.

de saciar tanto los propios deseos como los ajenos a través de imágenes, las cuales se han ido constituyendo rápidamente como lo elemental de esta nueva vida.

“Internet y la creación de experiencias virtuales están haciendo del mundo representado un lugar finito e indoloro en el que pronto tendremos la opción de vivir satisfaciendo nuestras expectativas. Quizá no podamos llamar a esa experiencia vivir, pero ese espacio, ni real, ni soñado, está siendo construido día a día con fines políticos, económicos, militares y de evasión. Será una nueva vida de segunda mano sobre la que conviene ir reflexionando”.¹⁶⁷

Así como el Homo Sapiens es el protagonista del mundo real, lo es el “Homo photographicus”¹⁶⁸ en el virtual, este espacio en el que el consumo y la producción de imágenes están a la orden del día, y si bien lo primeramente visible es esta abundancia de imágenes, también es evidente la gran facilidad con la que estas mismas pueden desaparecer, en esta realidad virtual las imágenes más allá de caracterizarse por su demasía, lo harían por esta capacidad de sustraerse. “El modelo del ojo humano se ha ido perdiendo como dispositivo del mirar a favor de una nueva lógica de producción visual que privilegia hacer existir las imágenes construyéndolas a partir de otras”.¹⁶⁹

La gran habilidad de circulación de la imagen digital hace que esta viva entre la aparición y la desaparición. Para José Luis Brea, existe gran similitud entre estas y las imágenes mentales, ya que pueden aparecer y fugarse de inmediato. Por lo que las consideraría como espectros, alejados de cualquier principio de realidad, porque como lo expresa: “Si al decir lacaniano, la realidad es todo lo que vuelve, las imágenes electrónicas carecen de toda realidad, por falta de la menor voluntad de retorno. Ellas son del orden de lo que no vuelve, de lo que digamos, no

¹⁶⁷ Joan Fontcuberta, *La furia de las imágenes*, Gutenberg, Barcelona, Galaxia, 2016, p. 31.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 31.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 32.

recorre el mundo “para quedarse”. Faltas de recursividad, de constancia, de sostenibilidad, su ser es leve y efímero, puramente transitorio”.¹⁷⁰

Así como el papel en el que se hayan impresas las fotografías puede tirarse o destruirse, también las fotografías digitales están diseñadas para ser desechadas. La fotografía como imagen puede ser un original, pero de la misma forma puede dejar de serlo.¹⁷¹ Por tanto, las fotografías de hoy ya no podrían ser consideradas como documentos, sino más bien como expresiones fugaces de vitalidad y de autoafirmación.

A pesar de la naturaleza espectral e irreal de la postfotografía, en el mundo virtual especialmente en el de las redes sociales existimos gracias a estas imágenes, son ellas las que definen nuestra *realidad* en la red.

Que haya una cámara en todo momento y en todo lugar implica que la fotografía establezca nuevas reglas con lo real, ya que estarían dejando de ser registros y se convertirían en parte sustancial de los mismos momentos o acontecimientos: “si antes pensábamos que algo del referente se incrustaba en la fotografía, pues ahora hemos de pensar lo contrario: es algo de la fotografía lo que se incrusta en el referente”.¹⁷²

Uno de los elementos más interesantes de la fotografía analógica tradicional, y que fue eliminado de manera tajante con el surgimiento de la fotografía digital es la *imagen latente*, la cual es una especie de huella que se fija en el papel fotográfico gracias al efecto de la luz sobre las sustancias fotosensibles. Este es el espectro de la imagen final que aparecerá en la fotografía, y que apenas se deja ver durante el proceso de revelado. Para Joan Fontcuberta esta imagen

¹⁷⁰ José Luis Brea, *Las tres eras de la imagen*, Akal, Madrid, 2010.

¹⁷¹ Jorge Ribalta, *El espacio público de la fotografía*, Arcadia, Barcelona, 2018, pp.,231-232.

¹⁷² Joan Fontcuberta, *La cámara de pandora*, Gustavo Gili, Barcelona, 2010, p. 28.

latente es una especie de embrión, un cuerpo criogenizado que espera el momento preciso de poder acceder a la vida. Esta imagen sería el primer contacto que establece la realidad con la representación fotográfica.¹⁷³

El periodo de tiempo que transcurría entre el disparo de la cámara y el revelado de la fotografía constituía una espera emocionante para las personas que esperaban ansiosamente ver el resultado final de las imágenes.

Podría parecer que con la imagen digital tanto la imagen latente como la emoción por ver el resultado final de las imágenes han desaparecido, como si la instantaneidad de la postfotografía hubiera engullido también estos elementos que se encontraban en torno a la fotografía tradicional.

En mi opinión, lo que realmente ha ocurrido es un desplazamiento de estos elementos. Se han trasladado del plano fotográfico al virtual. Siguiendo a Fontcuberta, las imágenes digitales estarían siendo siempre imágenes latentes, que pueden devolver la imagen final a su latente previa. Imágenes que no se revelan, sino que se instalan en un constante abrir y cerrar, según los deseos de sus creadores u observadores.¹⁷⁴

Así también, las imágenes que son capturadas y reveladas en cuestión de microsegundos por cualquier dispositivo digital son publicadas y expuestas en las redes sociales con esta misma inmediatez, solo que ahora la espera, la expectación y la ansiedad se expresan en torno a las reacciones que dichas fotografías puedan generar en la red.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 36-37.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 39.

Sobre lo virtual

Es claro que, para Joan Fontcuberta, el entorno web, incluyendo las redes sociales, son en la actualidad el escenario principal de la postfotografía. Desde allí se pueden observar, si se mira con atención, los cambios tecnológicos y ontológicos acontecidos en torno a la fotografía, los cuales, con seguridad, seguirán ocurriendo e impulsando una continua evolución de lo fotográfico.

Como señalábamos anteriormente, la postfotografía, rodeada de ese aura de irrealidad y ficción, cumple hoy en día el papel principal de confirmar nuestra existencia y nuestra identidad en el ciberespacio, específicamente en las redes sociales. También hemos analizado cómo este fenómeno ha logrado un cambio en el juicio de los creadores y espectadores de dichas imágenes, haciéndolas parecer cada vez más reales. Ante tales consideraciones cabe preguntarnos por qué el fenómeno postfotográfico parece estar compuesto de 2 caras opuestas, por un lado, transmite una sensación de falsedad e irrealidad, mientras que por el otro, es capaz de confirmar la existencia y la identidad del individuo de cara a la interacción web y a las redes sociales.

Tal vez una de las claves para comprender esta dualidad sea el concepto de *lo virtual*. Idea que comúnmente suele relacionarse con la cibernética, y con su aspecto de *irrealidad*, o *de falsedad*. En este capítulo se analizará el verdadero significado de este concepto a través de las reflexiones de los filósofos Gilles Deleuze y Pierre Lévy, a fin de poder establecer su relación con la postfotografía y el fenómeno de la autorrepresentación digital.

El filósofo Pierre Levy, en su libro *¿Qué es lo virtual?*,¹⁷⁵ rastrea la etimología de esta palabra, y señala su origen del latín medieval *virtualis*, el cual a su vez deriva de la palabra *virtus*, cuyo significado sería el de fuerza o potencia. “En la filosofía escolástica lo virtual es aquello que existe en potencia pero no en acto”.¹⁷⁶

Lo virtual se ha entendido erróneamente como contrario a lo real, pero lo cierto es que lo virtual no debe ser considerado como algo imaginario e inexistente, sino por el contrario, debemos entenderlo como una parte de lo real, porque contiene en sí mismo una realidad plena:

Hemos opuesto lo virtual a lo real; ahora es preciso corregir esa terminología, que todavía no podía ser exacta. Lo virtual no se opone a lo real, sino tan solo a lo actual. *Lo virtual posee una realidad plena, en tanto es virtual*. De lo virtual es preciso decir exactamente lo que Proust decía de los estados de resonancia: «reales sin ser actuales, ideales sin ser abstractos»; y simbólicos sin ser ficticios. Lo virtual hasta debe ser definido como una estricta parte del objeto real, como si el objeto tuviera una de sus partes en lo virtual, y se sumergiera allí en una dimensión objetiva.¹⁷⁷

Deleuze considera que existe una realidad de lo virtual, para él todo objeto es doble, lo virtual y lo actual conforman dos mitades reales del objeto. Por actual se refiere a todo aquello que se nos aparece en la realidad espacio temporal, mientras que lo virtual explica el desarrollo del objeto actual. Estas 2 mitades del objeto se encuentran en una constante relación de movimiento, en un proceso de actualización.¹⁷⁸ Este proceso de actualización o diferenciación, es el que permite que lo virtual, como potencia, se transforme en actual, y por tanto se considere real.

Con la actualización, un nuevo tipo de distinción, específica y partitiva, toma, por consiguiente el lugar de las distinciones ideales fluyentes. Llamamos diferenciación [différentiation] a la determinación del

¹⁷⁵ Pierre Levy, *¿Qué es lo virtual?*, Paidós, Barcelona, 1999.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 10.

¹⁷⁷ Gilles Deleuze, *Diferencia y repetición*, Amorrortu, Buenos Aires, 2002, p. 314.

¹⁷⁸ Dale Clisby, *El dualismo secreto de Deleuze*, Revista *Ideas*, No. 4 (diciembre de 2020): 123-126.

contenido virtual de la idea; hemos llamado diferenciación [différenciation] a la actualización de esa virtualidad en especies y partes distinguidas.¹⁷⁹

Lo virtual posee un potencial creativo, es una fuerza dinámica capaz de crear, por tanto, ya es real, solamente espera por ser actualizado. La diferenciación y actualización se refieren al mismo proceso: el movimiento de lo virtual a lo actual.¹⁸⁰ Es importante que la idea de potencialidad de lo virtual no se confunda con una *posibilidad*, dado que lo *posible* sí se opone a lo real, y el proceso para convertirse en real sería una *realización*. Deleuze sostiene que el pensar en términos de algo *posible* o *real* nos conduce a percibir la existencia como si surgiera de forma espontánea, de la nada. En tanto que lo virtual contiene en sí el carácter y el potencial de la idea, y solo a partir de la realidad de ese carácter se produce la existencia en un tiempo y espacio determinados.

El único peligro, en todo esto, es confundir lo virtual con lo posible. Pues lo posible se opone a lo real; el proceso de lo posible es, por consiguiente, una «realización». Lo virtual, por el contrario, no se opone a lo real; posee una plena realidad por sí mismo. Su proceso es la actualización (...) Cada vez que planteamos el problema en términos de posible o real, estamos forzados a concebir la existencia como un brusco surgimiento, acto puro, salto que siempre opera a nuestra espalda sometido a la ley de todo o nada.¹⁸¹

Deleuze considera que el todo de lo real nunca está completo, ya que siempre se está construyendo. Para el filósofo, el desarrollo de la vida es un movimiento inmanente de otros dos movimientos antagónicos, por un lado la actualización o diferenciación, que es la mitad actual de lo real; y por el otro la cristalización, la mitad real-virtual. La realidad entonces, se presenta como la coexistencia entre lo actual (lo ya hecho) y lo virtual. Dicha coexistencia da lugar al surgimiento de problemas, y es a partir de ellos que se puede iniciar un nuevo proceso de diferenciación o actualización, en pocas palabras, el problema es la

¹⁷⁹ Gilles Deleuze, *Diferencia y repetición*, Amorrortu, Buenos Aires, 2002, p. 311.

¹⁸⁰ Dale Clisby, *El dualismo secreto de Deleuze*, Revista *Ideas*, No. 4 (diciembre de 2020), p. 137.

¹⁸¹ Gilles Deleuze, *Diferencia y repetición*, Amorrortu, Buenos Aires, 2002, p. 318.

marca de una diferencia.¹⁸² “Siempre es un campo problemático el que condiciona una diferenciación [diffeénciation] en el interior del medio donde se encarna”.¹⁸³

A lo virtual le corresponde la realidad de una tarea por cumplir o de un problema por resolver, el problema es el que orienta, condiciona, genera las soluciones; pero estas no se asemejan a las condiciones del problema.¹⁸⁴

Esta visión creativa de lo virtual también es compartida por el filósofo Pierre Lévy, quien en el texto *¿Qué es lo virtual?*¹⁸⁵ interpreta a través de la filosofía de Deleuze, que lo virtual ya está constituido pero que se mantiene en una especie de limbo, como si se tratara de un real fantasmagórico al que sólo le falta la existencia y reconoce su potencial como una semilla desde la cual brotará una creación. Considera también que el término virtual ha sido utilizado erróneamente para señalar la ausencia de existencia, ya que se cree que lo real debe ser tangible, por tanto, se encuentra en el orden de «yo lo tengo», mientras que lo virtual, como potencia, se encuentra en el orden de «tú lo tendrás».¹⁸⁶

Lévy coincide también en la idea de que lo virtual tiene que ver con una problematización, con un nudo de fuerzas que pide una solución, en este caso, una actualización o diferenciación. Para el pensador, la actualización aparece como la solución a un problema, por tanto es creadora, y surge a partir de ese nudo de tensiones y fuerzas.¹⁸⁷

182 Julien Canavera, *Gilles Deleuze, Pensar problemáticamente*, Dialnet, (enero 2015 [citado en enero de 2021]: disponible en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=101622>

183 Gilles Deleuze, *Diferencia y repetición*, Amorrortu, Buenos Aires, 2002, p. 312

184 *Ibid.*, p. 319.

185 Pierre Levy, *¿Qué es lo virtual?*, Paidós, Barcelona, 1999.

186 *Ibid.*, p. 10.

187 *Ibid.*, p. 11.

Hasta aquí, Lévy interpreta y coincide con Deleuze en que la actualización es un proceso dinámico que parte de lo virtual a lo actual; sin embargo, reflexiona también sobre el proceso inverso, es decir, sobre el movimiento de lo actual a lo virtual y lo describe como virtualización. Este último término no se refiere a una desrealización, sino a una transformación o mutación de la identidad del objeto. Esto quiere decir que dicho objeto no solo se definirá por su actualidad, sino que reconocerá su existencia dentro de un campo problemático. En resumen, mientras que la actualización va de un problema a una solución, la virtualización pasa de una solución dada a otro problema.

Para Lévy, lo virtual es algo que existe pero «no está ahí»; por eso menciona que la memoria, la imaginación, el conocimiento y la religión ya pertenecían al entorno de lo virtual antes de internet y las redes sociales. Esto porque sus contenidos ya habían abandonado el «ahí», existen, pero sin ocupar un espacio tangible. El hecho de que el espacio de lo virtual sea prácticamente inasignable no impide que exista. A este colocarse «fuera de ahí» Lévy le llama desterritorialización, una especie de desconexión entre el espacio físico y la temporalidad, derivando en que en lo virtual exista una unidad de tiempo pero sin unidad de lugar. A pesar de esto lo virtual es real, no imaginario, pues sí produce efectos, los cuales son capaces de estructurar la realidad con fuerza y violencia.¹⁸⁸

Lévy analiza la virtualidad en diferentes ámbitos de la vida humana, desde el lenguaje, la economía y la inteligencia, así como en el cuerpo humano. La virtualización, entendida como el proceso inverso a la actualización, o sea, el

¹⁸⁸ *Ibid.*, pp. 12-15

movimiento de lo actual a lo virtual, ha alcanzado también al cuerpo humano. Lo cual para el filósofo significa una nueva etapa para la autocreación.

La virtualización del cuerpo que experimentamos hoy, al igual que la de las informaciones, los conocimientos, la economía y la sociedad, es una nueva etapa en la aventura de la autocreación que perpetúa a nuestra especie.¹⁸⁹

Esta virtualización del cuerpo debe ser considerada como una *heterogénesis de lo humano*, una reinención de sí mismo, como un cambio de identidad que da solución a una problemática.¹⁹⁰

En el ciberespacio, el reconocimiento entre los usuarios ya no se da por su nombre, posición social o geográfica, sino por los temas de conocimiento o de interés común. Esto da pie a una construcción cooperativa del contexto compartido entre grupos o personas distantes geográficamente. Más allá del intercambio de mensajes, se trata de una interacción en la que se modifican o negocian significados, es un proceso de mutuo reconocimiento entre individuos o usuarios. Esta interacción y construcción de contexto deriva en la objetivación de ese mundo virtual, percibiéndose cada vez más como una realidad.¹⁹¹

A grandes rasgos, las conclusiones más importantes a las que llega Lévy a través de su análisis van en el sentido en el que hablar de real, posible, actual y virtual es hablar de conceptos siempre complementarios, por lo que los límites de sus vectores, en ocasiones, no pueden verse con mucha claridad.

No obstante, el límite entre la heterogénesis y la alienación, la actualización y la cosificación comercial, la virtualización y la amputación nunca está trazado definitivamente. Este límite indeciso se debe valorar incesantemente de un modo nuevo, tanto por parte de las personas, para la conducción de sus vidas, como por parte de las sociedades en un marco legal.¹⁹²

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 19.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 24.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 90.

¹⁹² *Ibid.*, p. 24.

Así mismo, la virtualización resulta ser un proceso de creación continua del ser humano, por lo que es determinante mirarla sin el prejuicio de lo falso o lo deshumanizante, ya que es un núcleo de existencia que abre nuevos caminos hacia la verdad, pero también hacia la mentira. Es un centro creador, por tanto no conviene resistir a la virtualización, ni obstinarnos en nuestros ideales de realidad, esto sería un error, ya que, en palabras de Lévy, esa represión conllevaría a un desencadenamiento de una violencia brutal. A fin de cuentas, “la virtualidad es la última residencia del género humano”.¹⁹³

Imágenes Virtuales

Ante tales consideraciones sobre lo virtual, Pierre Lévy se refiere a la imagen virtual o digital como imágenes posibles visualizadas. Así también considera a los espectadores de las pantallas como más “activos”, en comparación con aquellos que observan sobre lo impreso, ya que para observar a través de un ordenador o cualquier otro dispositivo tecnológico es necesario dar la instrucción de lo que se quiere mirar.

Todas las pantallas de los dispositivos tecnológicos con los que contamos en la actualidad funcionan esencialmente como máquinas para visualizar, cuyo sistema de soporte les permite traducir los códigos digitales a imágenes o textos. Al respecto, se podría decir que tanto las imágenes como los textos que vemos a través de cualquier dispositivo, así como aquellos impresos, no son ontológicamente diferentes. Sin embargo, el conjunto de todos esos textos y de todas esas imágenes con las que podemos interactuar a través de los dispositivos digitales es un nuevo universo de interpretación, de lectura y gestión de los

¹⁹³ *Ibid.*, pp. 116-119.

signos. Por tanto, no se puede considerar a los dispositivos tecnológicos como simples reproductores de texto, imágenes y sonidos, ya que se estaría negando su capacidad de abrir nuevos caminos a la interactividad.¹⁹⁴

La imagen virtual entonces, no solamente es un conjunto de dígitos traducidos y proyectados a través de una pantalla, sino mas bien se trata de una nueva forma de mirar, de una nueva estructura de lo visible. La ventaja de esta nueva forma de mirar es que no solamente nos permite mirar, sino también sumergirnos en un espacio o ciberespacio que cada vez se vuelve más familiar. Nuestro movimiento y navegación a través de la imagen virtual nos convierte en agentes activos, individuos que miran pero también que interactúan y crean más imágenes. La imagen virtual no solamente se reproduce, sino que se produce continuamente y en ello radica su predominancia en nuestra era.

Es indudable que el mundo de las redes sociales conforma una parte importante en nuestra vida. Ese espacio intangible e indesignable, que está fuera de «ahí», y al que podemos tener acceso desde cualquier parte del mundo a través de un usuario y contraseña o directamente desde una aplicación móvil, existe. Es una extensión inmaterial y desterritorializada del humano: la mitad virtual de nuestra realidad. Así también, la postfotografía, esas imágenes digitales e inmateriales adaptadas a nuestra vida en línea, a su vez, conforman la mitad virtual del individuo, un fragmento virtual de lo que creemos o queremos ser.

La naturaleza digital de la postfotografía nos hace ubicarla de forma muy cercana a lo virtual, tal como Fontcuberta señala: está más comprometida con el mundo virtual que con el real, o mejor dicho, actual, de acuerdo con Deleuze.

¹⁹⁴ *Ibid.*, pp. 29-30

Cabría preguntarnos si la postfotografía, al ser una imagen virtual, tendría, de alguna manera, la capacidad de actualizarse o si es el individuo el que, a través de estas imágenes, buscaría la actualización, mutar su identidad, su apariencia física y su personalidad, sobre todo mediante imágenes autorrepresentativas. O si por el contrario, existiría la posibilidad de que fuera el sujeto el que se sometiera a un proceso de virtualización y no de actualización. El mundo de internet, de las redes sociales y de la edición fotográfica es tan complejo que parece un enmarañamiento de todas estas posibilidades.

Pensando específicamente en las imágenes que los usuarios de las redes sociales comparten continuamente, y que son, en su mayoría, fotografías de sí mismos, ya sea hechas por otra persona, por temporizador o por el mismo individuo —*selfies*—, estas nos parecen, en concordancia con el pensamiento de Lévy, un fenómeno de virtualización del cuerpo más que de actualización.

Consideramos que la postfotografía resulta un medio de continua reinención del individuo, donde no bastan las imágenes de sí mismo, sino también son necesarias aquellas otras de los lugares y los restaurantes visitados, las compras realizadas, las mascotas con las que se convive día a día, la decoración de los interiores, los libros leídos, etc. El conjunto de todas estas imágenes simula un refuerzo de la identidad del individuo, no solamente en las redes sociales, sino que también dan la ilusión de hacerlo en la realidad. Recordemos lo que Fontcuberta señala al respecto: “Si antes pensábamos que algo del referente se incrustaba en la fotografía, pues ahora hemos de pensar lo contrario: es algo de la fotografía lo que se incrusta en el referente”.¹⁹⁵ Por tanto,

¹⁹⁵ Joan Fontcuberta, *La cámara de pandora*, Gustavo Gili, Barcelona, 2010, p. 28.

es posible tener la sensación de que a través de la postfotografía se pueden modificar algunos aspectos de la realidad.

Pero, ¿podrían las imágenes postfotográficas modificar verdaderamente la realidad de los individuos?, es decir, ¿podrían dar pie a un proceso de actualización, y no solo de virtualización?. Parece difícil que se puedan desarrollar procesos de actualización a partir de estas imágenes, sobre todo hablando de la apariencia del rostro y del cuerpo humano. La gran variedad de filtros disponibles en los dispositivos móviles, que alteran la apariencia de los individuos, parece confirmar la virtualización como proceso predominante en las redes sociales.

No obstante, es posible ver algunos ejemplos de lo que podríamos considerar como un proceso de actualización. Uno de ellos sería la realización de cirugías plásticas, las cuales son cada vez más demandadas, tanto por hombres como por mujeres, y en un rango de edad muy amplio. Anteriormente, las personas pedían a su cirujano realizar ciertas modificaciones en su cuerpo, copiando los rasgos de algún famoso, pero hoy en día los pacientes pueden llegar a consulta con una imagen de sí mismos, modificada a través de filtros, y solicitar una cirugía plástica estética que los haga lucir tal como en esas imágenes. En algunos otros casos menos drásticos, el uso tenaz del maquillaje puede imitar los resultados de ciertos filtros de edición fotográfica, pero en un cuerpo real.

Aún así, la brecha entre los ideales virtuales y su actualización parece aún muy amplia. Pero, ya sea por medio de intervenciones quirúrgicas o de productos cosméticos, es posible ver algunos efectos de lo virtual en lo real. Tal vez sean una minoría las personas que alcanzan este tipo de actualización, pero es importante considerarlas para poder comprender cómo lo real, lo posible, lo virtual y lo actual son conceptos y fenómenos complementarios.

Ya sea la postfotografía un medio por el cual los individuos busquen una actualización o deriven en una virtualización, es preciso recordar que, de acuerdo con Deleuze, siempre es un campo problemático el que da pie a cualquiera de estos dos procesos. Por tanto, parece que la pregunta más importante para los fines de esta investigación será: ¿cuál es el problema al que la postfotografía parece dar solución?

Referencias bibliográficas

- Batchen, Geoffrey, *Arder en deseos, la concepción de la fotografía*, Gustavo Gili, Barcelona, 2004.
- Benjamin, Walter, *Discursos interrumpidos I*, Taurus, Buenos Aires, 1989.
- Benjamin, Walter, *Sobre la fotografía*, Pre-textos, Valencia, 2005.
- Brea, José Luis, *Las tres eras de la imagen*, Akal, Madrid 2010.
- Canavera, Julien, *Gilles Deleuze, Pensar problemáticamente*, Dialnet, (enero 2015 [citado en enero de 2021]: disponible en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=101622>
- Chul-Han, Byung, *La sociedad de la transparencia*, Herder, Barcelona, 2013.
- Clisby, Dale, *El dualismo secreto de Deleuze*, Revista *Ideas*, No. 4 (diciembre de 2020)
- Debray, Régis, *Vida y muerte de la imagen*, Paidós, Barcelona, 1994.
- Deleuze, Gilles, *Diferencia y repetición*, Amorrortu, Buenos Aires, 2002.
- Deleuze, Gilles, *La imagen movimiento, estudios sobre cine I*, Paidós, Barcelona, 1983.
- Fontcuberta, Joan, *La cámara de pandora*, Gustavo Gili, Barcelona, 2010.
- Fontcuberta, Joan, *La furia de las imágenes*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2016.
- Foucault, Michel, *Esto no es una pipa*, Anagrama, Barcelona, 1981.
- Heinich, Nathalie, *El paradigma del arte contemporáneo*, Gallimard, Madrid, 2014.
- Ribalta, Jorge, *El espacio público de la fotografía*, Arcadia, Barcelona, 2018.
- La vanguardia, *www.lavanguardia.com*, noviembre 06 de 2020.
<https://www.lavanguardia.com/historiayvida/historia-contemporanea/20200923/33428/fotografia-convirtio-arte.html>
- Levy, Pierre, *¿Qué es lo virtual?*, Paidós, Barcelona, 1999.
- Sontag, Susan, *Sobre la fotografía*, Alfaguara, Ciudad de México 2006.
- McLuhan, Marshall, *El medio es el mensaje*, Paidós, Buenos Aires, 1969.
- Mitchell, W. J. T., *La ciencia de la imagen*, Akal, Madrid, 2019.
- Mitchell, W. J. T., *Teoría de la imagen*, Akal, Madrid, 2009.

Capítulo 3: Intimidad y postfotografía en las redes sociales

La mirada y la sociedad en la red

No cabe duda que las redes sociales, sin importar todas aquellas pistas de falsedad que puedan proyectar, impactan la realidad con tal fuerza que, separar las relaciones personales de este entorno se vuelve cada vez más difícil. Una de las consecuencias más evidentes de la navegación en las redes sociales es que transmiten la noción de que la realidad ya no merece ser experimentada, sino más bien ser contemplada una y otra vez a través de una pantalla. Cualquier momento, rutinario o no, amerita hacerse público, solo de esta forma quedará constancia de que efectivamente ese momento ocurrió. Así como lo describía McLuhan al hablar de cómo las ciudades se convertirían en megalópolis de información, en el mundo de las redes sociales vemos y vivimos el presente como si observáramos un espejo retrovisor, como si entráramos al futuro retrocediendo.¹⁹⁶

La vida ahora transcurre a través de las pantallas y las redes sociales son la sociedad misma. La postfotografía entonces, más allá de ser un conjunto de imágenes adaptadas a nuestra vida en internet, son un medio de establecer relaciones sociales entre personas reales, como lo señalaría el filósofo Guy Debord en *La sociedad del espectáculo*¹⁹⁷ “El espectáculo no es un conjunto de imágenes sino una relación social entre las personas mediatizadas por las imágenes”.¹⁹⁸

La sociedad que describe Debord guarda gran relación con el concepto de lo virtual, ya que se trata de personas viviendo una realidad en la cual hay un lugar

¹⁹⁶ Joan Fontcuberta, *La cámara de pandora*, Gustavo Gili, Barcelona, 2010, p. 75.

¹⁹⁷ Guy, Debord, *La sociedad del espectáculo*, Quattroceto, Santiago de Chile, 1995.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 38.

reservado y de importancia para la irrealidad, en donde esta última, puede encontrar una forma de *actualización*.¹⁹⁹

Los fenómenos de la postfotografía y la autorrepresentación en las redes sociales conllevan una gran dificultad para discernir entre aquello que pertenece al mundo real o actual y aquello que es potencial. Por eso no conviene suponer al conjunto de imágenes que vemos circular diariamente en redes sociales como un fenómeno puramente visual y engañoso, sino como una cosmovisión que se va consolidando como parte integradora del mundo real:

No debe entenderse el espectáculo como el engaño de un mundo visual, producto de las técnicas de difusión masiva de imágenes. Se trata más bien de una *weltanschauung* que se ha hecho efectiva, que se ha traducido en términos materiales. Es una visión del mundo objetivada.²⁰⁰

Las imágenes autorrepresentativas cobran vida en la realidad a través del mundo virtual, en ese espacio creado para la visualización, para mirar el mundo a través de una pantalla. Allí la imagen intenta abreviar todo diálogo y todo discurso, pretende ser solo ella la que diga toda la verdad sobre las personas. Aún así, alguna frase o reflexión que intensifique esa supuesta verdad no estaría de más, porque el espectáculo “(...) no debe identificarse con la simple mirada, ni siquiera combinada con la escucha. Es más bien aquello que escapa a la actividad de los hombres, a su consideración y a la corrección de sus obras. Es lo contrario del diálogo. El espectáculo se constituye allí donde hay *representación independiente*”.²⁰¹

El furor de contemplarse a sí mismo convierte a las personas no solo en espectadores, sino en actores de este mundo virtual, tal como Rousseau señalaba

¹⁹⁹ Esta idea sigue el concepto de actualización del filósofo Gilles Deleuze.

²⁰⁰ Guy, Debord, *La sociedad del espectáculo*, Quattrocento, Santiago de Chile, 1995, p. 38.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 43.

en su *Carta a D' Alembert* (1758): “Poned en medio de una plaza un poste coronado de flores, reunid allí al pueblo, y tendréis una fiesta. Haced mejor aún: haced de los espectadores un espectáculo; hacedlos actores a ellos mismos”.²⁰²

Pero en esta continua actuación y contemplación el sujeto experimenta cada vez menos la vida, y sobre todo su propio ser en pro de emular imágenes, gestos y modos de vida ajenos al suyo. No es de sorprenderse que los individuos no reconozcan el sitio en que la actuación pueda o deba suspenderse, porque los límites entre el mundo virtual y el mundo real parecen no existir más. Todo el mundo produce, se concentra, observa la red, y los que no, la evalúan y la juzgan, pero el hecho es que indudablemente las miradas giran en torno a estos espacios de autoconstrucción.

La alienación del espectador a favor del objeto contemplado (que es el resultado de su propia actividad inconsciente) se expresa de este modo: cuanto más contempla, menos vive; cuanto más acepta reconocerse en las imágenes dominantes de la necesidad, menos comprende su propia existencia y su propio deseo. La exterioridad del espectáculo en relación con el hombre activo se hace manifiesta en el hecho de que sus propios gestos dejan de ser suyos, para convertirse en los gestos de otro que los representa para él. La razón de que el espectador no se encuentre en casa en ninguna parte es que el espectáculo está en todas partes.²⁰³

El universo visual y su contemplación obstaculizan de cierta manera el disfrute y la experimentación de la vida, al respecto, Maurice Blanchot en *Everyday Speech* (1987) se refiere a esta transformación del goce y del disfrute de lo cotidiano en una contemplación hipnótica de la siguiente manera:

“(…) lo cotidiano pierde el poder de llegar hasta nosotros; ya no se trata de lo que se vive, sino de lo que puede verse o de lo que se exhibe del espectáculo y de la descripción, sin que entre ello exista ninguna relación activa. Se nos ofrece el mundo entero, pero sólo con la mirada”.²⁰⁴

Puede ser que esta idea nos resulte prejuiciosa así como pesimista, sobre todo, si recordamos la postura de Lévy acerca de la virtualización como la última morada

²⁰² Jean-Jacques Rousseau, *Carta a D' Alembert*, LOM ediciones, Santiago de Chile, 1996, p. 223

²⁰³ Guy, Debord, *La sociedad del espectáculo*, Quattroceto, Santiago de Chile, 1995, p. 49.

²⁰⁴ Martin, Jay, *Ojos abatidos*, Akal, Madrid, 2007, p. 326.

del ser humano, la cual hay que experimentar y no reprimir. Sin embargo, ya sea consecuencia de la espectacularización o no, es innegable que en nuestra era ha ocurrido una desvalorización de la experiencia vivida y de la autenticidad en aras de llevar a cabo simulacros de identidad y de personalidad; y que las redes sociales y la postfotografía han abonado el terreno para dicho fenómeno.

El pensador Jean Baudrillard, a pesar de ser uno de los principales críticos de *La sociedad del Espectáculo* de Debord, señalaba que, si algo había decaído o degenerado era la experiencia vivida, espontánea, y que todo lo que quedaba eran efectos hiperreales de la simulación, “cuyo funcionamiento es nuclear y genético, no especular y discursivo como antaño”.²⁰⁵ Para él, vivimos en un mundo Hiperreal, casi sometidos al poder de la imagen, y reconoce este fenómeno como “La precesión de los simulacros”, donde incluso el espectáculo está rebasado, ya que éste implica una intencionalidad que busca, a través de los medios visuales, otros fines como el poder o la perpetuación del capitalismo. Dicha intencionalidad ya no se haya de forma clara en la postfotografía, dado que éstas imágenes ya no son signos de nada más que de ellas mismas,²⁰⁶ “las imágenes no participan tanto de una narración, sino del puro *en-sí* de lo que acontece”.²⁰⁷

También el filósofo Marshall McLuhan afirmaba esta especie de decaimiento de la experiencia vivida, al describir al hombre de la cultura occidental como un hombre visual, para quien si la experiencia consciente tenía poca visibilidad, ni siquiera la percibía.²⁰⁸

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 328.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 409.

²⁰⁷ Prada, Juan Martín, *El ver y las imágenes en el tiempo de internet*, Akal, Madrid, 2018, p. 7.

²⁰⁸ Marshall, McLuhan, *El medio es el mensaje*, Paidós, Buenos Aires, 1969, p. 45.

Lo visual ha encontrado su cúspide en la era posmoderna, época que puede describirse como el capítulo culminante de la historia del ojo,²⁰⁹ del paso del ver al visualizar, de la óptica a la visiónica.²¹⁰ La ventana de las redes sociales nos muestra una diversidad de acontecimientos presentados en el mismo orden de importancia, todas esas imágenes que saturan la visión reclaman nuestra atención sin importar su contenido ni su significado.

El Scrolling infinito que ofrecen las redes sociales da la impresión de que la mirada solo se desliza ociosa y dispersa a través de ese mundo de imágenes que surgen de diferentes sitios pero al mismo tiempo.

Parece que hoy en día, la contemplación, el ser absorbidos por los objetos ha ido mucho más lejos. Probablemente sea más correcto decir que esos objetos y sus imágenes arrollan al observador, quien sometido al vértigo de lo visual deberá adquirir todas las habilidades necesarias para no ahogarse en ese mar de abundancia visual, en donde no existe más la contemplación, sino puras impresiones.²¹¹

Si la fotografía es en realidad la representación de un objeto ausente, *como ausente*, la postfotografía en las redes sociales intentará parecer lo contrario a una huella del pasado, buscará ser percibida como un momento presente del que sus observadores deseen apropiarse. Estas imágenes establecen una relación con el ahora.

Lo que en última instancia se espera que se manifieste como *verdad* en ella es que uno estuvo viviendo una vida *propia*, que ese tiempo registrado en aquellas imágenes era libre y que el goce fue auténtico, aunque las imágenes que nos lo muestren sean un cúmulo de operaciones de edición y filtrado.²¹²

²⁰⁹ Martín, Jay, *Ojos abatidos*, Akal, Madrid, 2007, p. 411.

²¹⁰ Prada, Juan Martín, *El ver y las imágenes en el tiempo de internet*, Akal, Madrid, 2018, p. 8.

²¹¹ *Ibid.*, p. 32.

²¹² *Ibid.*, p. 37.

La mirada que las redes sociales construyen día a día se basa en las dinámicas de identificación, donde la autenticidad de los individuos se proyecta mediante imágenes manipuladas. La banalidad que demuestran estas imágenes, el uso indiscriminado de filtros y las modificaciones del rostro y del cuerpo superan incluso el primado de los simulacros, por el de las apariencias *verdaderas*.²¹³

Rostros y cuerpos perfectos atraen todas las miradas, ideales de feminidad y masculinidad encuentran su confirmación y objetivación gracias a las reacciones producidas en las redes sociales. La fotogenia, el encanto y la autoconfianza son factores clave para atraer a todos y convencerlos de proyectarse en esas formas impecables.²¹⁴

La dispersión de la mirada y la ubicuidad de las imágenes y de las cámaras fotográficas nos permiten poder ver los rostros propios y ajenos, en el momento en el que son compartidos o en el momento y lugar en el que nos apetezca revisar algún perfil. Las dinámicas de las redes sociales han llenado el día a día y los espacios personales de dispositivos que aprehenden todo como imagen, todo el tiempo. Las cámaras y aplicaciones de fotografía ya no cumplen el único objetivo de registrar, sino también forman parte de sistemas de análisis y de rastreo.²¹⁵

“El ojo de uno ha sido reemplazado por el ojo de todos”.²¹⁶ Nuestra sociedad ha aceptado convertirse en una especie de registro visual fantasmático, dado que en cualquier lugar y cualquier momento podemos ser blanco de una cámara, y que nuestros cuerpos queden reducidos a un acto de archivación

²¹³ *Ibid.*, p. 39.

²¹⁴ *Ibid.*

²¹⁵ *Ibid.*, p., 151.

²¹⁶ *Ibid.*, p., 159.

visual,²¹⁷ al mismo tiempo que, podemos pasar a ser fotógrafos ciudadanos, porque también tenemos la capacidad de fotografiar cualquier cosa o persona.

Este es el panorama al que Foucault se refería al describir a la sociedad de la vigilancia y no del espectáculo, donde el mundo entero se encuentra dentro de una cámara panóptica donde todos podemos observarnos mutuamente, en un involuntario ejercicio de vigilancia de los demás. Tal como Benjamin lo propusiera: Pan-óptico: no solo que todo se ve, sino que se ve de todas maneras.²¹⁸

Es difícil negar que el uso, y en algunos casos el abuso, de las redes sociales han producido alteraciones y modificaciones en nuestras miradas y conciencias, haciéndolas parecer a veces hipnóticas, y otras, vigilantes. Sin embargo, el hecho es que nuestra mirada se orienta allí donde las imágenes postfotográficas no cesan de (re) producirse en ningún momento.

La mirada en las redes sociales busca, ya sea de forma hipnótica o angustiosa, los rostros conocidos, pero también el propio. En su ensayo *Directo a los ojos*, Roland Barthes menciona tres maneras de interpretar la mirada según la ciencia:

En términos de información (la mirada informa), en términos de relación (las miradas se intercambian), en términos de posesión (con la mirada toco, alcanzo, aprehendo, soy aprehendido): tres funciones: óptica, lingüística, táctil. Pero la mirada busca: algo, a alguien. Es un signo angustioso: dinámica singular en un signo: su poder lo desborda.²¹⁹

Esta reflexión de Barthes es una clara sentencia sobre el poder y las implicaciones de la mirada. Superando toda alteración y modificación que las redes sociales

²¹⁷ *Ibid.*

²¹⁸ *Ibid.*, 160.

²¹⁹ Martin, Jay, *Ojos abatidos*, Akal, Madrid, 2007, p. 334.

puedan producir en ella, la mirada conlleva siempre la búsqueda de algo o de alguien. Al respecto cabe preguntarse si: ¿Es posible que ese algo o alguien seamos nosotros mismos?, y ¿por qué esa búsqueda, de acuerdo con Barthes, se expresa con angustia?. Probablemente, estas preguntas puedan irse resolviendo a la par que analizamos las implicaciones de la autorrepresentación de los individuos en los siguientes capítulos.

Imago ergo sum

“Me represento, luego soy”, esta es una de las ideas en las que Fontcuberta reflexiona a través de sus diferentes publicaciones, parece ser que la postfotografía ha tomado como suya la tarea de representar al individuo en la red. Aparentemente solo el ritmo postfotográfico es capaz de seguir los pasos de los sujetos en las redes sociales, caracterizados por el *always on*, estar siempre conectados, en una continua compartición en red, haciendo en todo momento un *live streaming* personal.²²⁰

Desde sus inicios las redes sociales conformaron espacios de interrelación humana, en los que rápidamente se hicieron evidentes las reglas de inclusión y exclusión, tanto de la misma red como de los usuarios para con otros usuarios, reglas que se configuraban de acuerdo a los contenidos, la interacción, y los roles de los individuos. Pero ¿cuál era la verdadera motivación de las personas para irse uniendo a estas redes? Para el filósofo e investigador Juan Martín Prada, los motivos están relacionados siempre con las *emociones sociales*, entendidas como el placer de la amistad, la compañía, la reciprocidad, la empatía, etc., y todo aquello que contiene el término *egoboo*: el placer derivado del reconocimiento público del

²²⁰ Juan Martín Prada, *El ver y las imágenes en el tiempo de internet*, Akal, Madrid, 2018, p., 11-12.

trabajo voluntario o la satisfacción que produce el sentirse útil o prestar ayuda a los miembros de la comunidad. De hecho estas acciones de reconocimiento público fueron usadas por las redes sociales para que, conforme los usuarios fueran ganando reconocimientos dentro de la red, su prestigio se viera en incremento. Esta y muchas otras acciones de este tipo que se fueron implementando gradualmente en las redes sociales fueron clave para construir lo que hoy se puede denominar como *capital social*,²²¹ el cual dependerá de la imagen pública y de las relaciones establecidas por el usuario en la red.

Aquí es donde la postfotografía juega el papel elemental de lograr la mejor versión y reputación de los usuarios, convirtiendo los perfiles personales en extensas galerías de imágenes que, en su conjunto, administran la imagen y la identidad del sujeto en la red. Tarea que la postfotografía cumple sin mucho esfuerzo, dado que toda fotografía más que un espejo es especulación, una manipulación más o menos inconsciente,²²² la cual le permite al individuo administrar no solo su apariencia física, sino también la apariencia de su entorno y la de su vida.

Cabe mencionar aquí como ejemplo de esta manipulación de la apariencia, una anécdota de Picasso y Gertrude Stein. Fue en 1906 en París, cuando Picasso a sus 26 años, y ya siendo parte de los círculos intelectuales de la época, le pidió a Stein que posara para él. Después de muchas sesiones de trabajo y cuando parecía que el retrato estaba terminado Picasso se sintió insatisfecho con el resultado, por lo que decidió borrar el rostro de Stein y dejar este cuadro inconcluso durante años. Después de haber viajado y haber modificado su estilo en la pintura, Picasso regresó a París y retomó el retrato de Stein, pero esta vez

²²¹ Juan Martín Prada, *Prácticas artísticas e internet en la época de las redes sociales*, Akal, Madrid, 2015, pp. 40-41.

²²² Fontcuberta, Joan, *La cámara de pandora*, Gustavo Gili, Barcelona, 2010, p. 54.

sin la modelo, solamente usando su memoria. El resultado fue desproporcionado, el rostro parecía una máscara, sin duda había evolucionado hacia un nuevo concepto de abstracción. En las memorias de Stein, donde se cuenta esta anécdota, la autora señala que al ver el retrato exclamó: “no me parezco en nada”, a lo que Picasso respondió: “Ya te parecerás”.²²³

La respuesta del pintor nos remite a pensar en el fenómeno de la actualización, es posible que en efecto, algunos usuarios puedan alcanzar o acercarse mucho al ideal virtual deseado, mientras que otros, tal vez solamente sufren una modificación en su juicio, creyendo que no hay mucha distancia entre su actualidad y el ideal virtual que les muestra la fotografía.

Los avances en la tecnología, sobre todo de las aplicaciones fotográficas, como lo son de manera predominante los filtros, permiten a los sujetos mirarse y mostrarse de una forma más cercana a los estándares que los modelos de las redes sociales imponen. El uso de dichos filtros son evidentes en muchas de las imágenes que circulan a diario a través de Facebook, instagram, snapchat, tik tok, etc., y a pesar de que esta manipulación sea bastante obvia, tal como hemos analizado a lo largo de este capítulo, en la postfotografía la similitud con la realidad es solamente una opción. Estas imágenes en exceso alteradas más allá de ofrecer una sensación de satisfacción, pueden derivar en un proceso de autoconvencimiento en los individuos (tanto en el que crea su propia imagen como en los espectadores) en el cual comienzan a aceptar y a considerar estas imágenes como verdaderas, como legítimas y fieles a su apariencia.

²²³ *Ibid.*, pp. 81-82.

Selfie, el mecanismo de la autorrepresentación

Ante las pantallas digitales, nuestra mirada puede parecer, en ocasiones, embestida por una gran cantidad de imágenes emergiendo al mismo tiempo, y, en otros casos, puede resultar hipnotizada, absorta en el universo virtual y visual; sin embargo, en cualquiera de los casos, es posible percibir una especie de soledad en el individuo en los momentos en los que se detiene a observar el acontecer de las redes sociales.

Para el filósofo español Juan Martín Prada, esta soledad que se experimenta y se percibe ante las pantallas podría estar relacionada con una especie de *incorporación* a ellas,²²⁴ es decir, en la actualidad se ha suscitado una profunda modificación de la mirada capaz de acortar la distancia entre el ojo y el mundo que vemos a través de los *smartphones* y las computadoras. Ahora nuestra mirada no sólo observa las pantallas, sino que de cierta manera nos encontramos inmersos en ellas pudiendo atestiguar los acontecimientos de las redes sociales, no desde un solo punto de vista, sino desde todos los puntos de los cuales emergen.

Pero, ¿por qué el incorporarse a la pantalla y a las redes sociales, en donde hay un sinnúmero de personas conocidas -y no conocidas- con quienes se puede establecer comunicación de forma directa, a través de mensajes, etiquetas y reacciones, supone una experiencia o una sensación de soledad? La respuesta es porque en ese medio lo que ocurre es una desvinculación del individuo, con el resto de los usuarios en la red. Jacques Derrida explica esta idea de

²²⁴ Juan Martín, *El ver y las imágenes en el tiempo de internet*, Akal, Madrid, 2018, p. 65.

desvinculación poniendo como ejemplo una sala de cine, la cual a pesar de ser un espacio que reúne personas también propicia una desvinculación fundamental: “En la sala, cada espectador está solo”.²²⁵ Para Derrida, los espectadores en la sala de cine no podían describirse como una comunidad pero tampoco podía considerarse a cada persona como una individualidad. Lo más correcto era utilizar la palabra singularidad. Este concepto evoca lo colectivo de las masas a la vez que señala la disociación y el desligamiento que puede presentarse entre los individuos que la integran.²²⁶

El ejemplo que pone Derrida en las salas de cine puede trasladarse fácilmente al mundo de las redes sociales, ya que éstas invitan continuamente a que los individuos actúen de sí mismos y se muestren como personas singulares, especiales y originales; no obstante, el hecho de que la gran mayoría de los usuarios busquen mostrarse de esta manera desemboca en la neutralización de dichos individuos, en la homogeneización de todos aquellos que intentan mostrarse diferentes repitiendo e imitando los contenidos compartidos por las masas.

En nuestra presencia *online*, tenemos que ser, en cada momento, capaces de demostrarnos poseedores de una vida “propia”. Y, aunque pueda parecer paradójico, da la impresión de que en la red la vida solo se hace “propia” cuando ha quedado compartida.²²⁷

El precepto de las redes sociales es que las personas puedan mostrarse tal y como son y que puedan ser observadas y valoradas por otros. Este darse a conocer en la red requiere de la construcción y administración de la imagen propia, tanto física como de la personalidad y la interioridad, para lo cual, la imagen del

²²⁵ *Ibid.*, p. 66.

²²⁶ *Ibidem.*

²²⁷ *Ibid.*, p. 72.

individuo debería poder observarse desde todos los ángulos y puntos de vista posibles. Para este fin, la postfotografía promete reflejar de manera clara todo aquello que las personas quieren decir de sí mismas: sus creencias, ideologías, hábitos, gustos, habilidades, y, por supuesto, su forma física. Todo esto cabe en una serie de imágenes que, ya sea acompañadas de algunas frases, o no, expresan la forma en la que los individuos creen o anhelan ser. Pero, tal como lo enunciaría Prada, en ese universo donde sobreabundan las imágenes autorrepresentativas “probablemente, hoy nos define más lo poco que no mostramos que lo mucho que compartimos en abierto”.²²⁸

Publicar imágenes del transcurrir del día a día en las redes sociales se vuelve un acto cada vez más compulsivo, mediante el cual el individuo buscará confirmar su existencia y su presencia, tanto en el universo virtual como en el real. Esto reflejaría de cierta manera una de las características más importantes del posmodernismo: “(...) el ser no es, sino que acontece en la comunicación, sucede en el acto comunicativo”.²²⁹ Las redes sociales operan bajo la narrativa del yo, donde el individuo cuenta sus experiencias y sus pensamientos a sus familiares, amigos, conocidos (y desconocidos) que convergen en su red social. Para lograr dicha narrativa, la postfotografía se ha vuelto parte inherente en la operatividad de las redes sociales, especialmente en el autorretrato o selfie.

Fue en el siglo XVII cuando algunos artistas comenzaron a elaborar su obra en torno a los autorretratos, por ejemplo, Rembrandt y Van Gogh. Estos autorretratos pueden considerarse como un arte que refleja la situación de sus creadores en determinados momentos de su vida, al mismo tiempo que hablan de la época en la que fueron realizados. Sin embargo, estas primeras formas de

²²⁸ *Ibidem.*

²²⁹ *Ibid.*, p. 73

autorrepresentación tienen ya muy poco que ver con las actuales. En nuestros días, gracias a las redes sociales y a las tecnologías que se nos ofrecen, el gestionar nuestra propia imagen se ha vuelto una práctica universal. Nuestra época exige (y permite) a los individuos autodiseñar su imagen y su personalidad a través de fotografías que (supuestamente) expresan su individualidad. Roland Barthes afirmaba que el gozar pasa por la imagen, pero hoy, quizá sería más certero señalar que: el goce pasa por la autoimagen, por la egofoto²³⁰. Hacerse visible es el objetivo primordial de los usuarios que buscan autorrepresentarse por medio de las redes sociales y en esa constante búsqueda es donde surgen diversas formas comunicacionales y dinámicas de exposición.²³¹

De acuerdo con el diccionario de Oxford, la *selfie* es “una fotografía que fue tomada por uno mismo; típicamente tomada con un teléfono móvil o una cámara web y compartida vía redes sociales virtuales”.²³² Por tanto, las redes sociales se pueden considerar como espacios privilegiados en donde el compartir este tipo de imágenes propias favorece la construcción semiológica de los individuos. En estos espacios, el cuerpo participa de los mecanismos de codificación que busca la belleza como significación.²³³

La selfie no solamente se identifica por ser una imagen auto-tomada sino también por un conjunto de características que la distinguen del resto de las imágenes: el individuo se muestra siempre en primer plano y se pueden aplicar

²³⁰ *Ibid.*, p. 83

²³¹ Murolo, Norberto Leonardo, *Del mito del narciso a la selfie. Una arqueología de los cuerpos codificados*, palabra clave 18, no. 3 (2015): 676-700. Redalyc, <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=64941029003>, p. 687.

²³² Diccionario de Oxford: “A photograph that one has taken of oneself, typically one taken with a smartphone or webcam and shared via social media”. Recuperado el 10 de marzo de 2021 de http://www.oxforddictionaries.com/es/definicion/ingles_americano/selfie

²³³ Murolo, Norberto Leonardo, *Del mito del narciso a la selfie. Una arqueología de los cuerpos codificados*, palabra clave 18, no. 3 (2015): 676-700. Redalyc, <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=64941029003>, p. 690.

algunos filtros fotográficos digitales. En ocasiones se hace visible la mano con la que la fotografía es tomada, los ángulos siempre resultan los más favorecedores. Esta autofotografía puede ser tomada también frente a un espejo y se puede observar a los sujetos hacer algunas poses, gestos o ademanes que resultan sumamente repetitivos e imitativos en las redes sociales. Ciertamente, los ambientes en los cuales son tomadas estas fotografías son diferentes, sobre todo si se trata de plasmar la experiencia de un viaje o la visita a un lugar exótico; sin embargo, estos ambientes nunca se vuelven los protagonistas de la imagen, ya que el individuo siempre se encontrará en primer plano, mientras que los paisajes quedarán siempre como fondo de la representación de sí mismo. Excluyendo este tipo de ambientes, el resto de las selfies se sitúan, por lo regular, en los mismos espacios habitacionales: la recámara, el baño, la sala de estar, la terraza, etc. Siguiendo el pensamiento de Prada, este tipo de fotografías son, en su mayoría, consideradas como predecibles y repetitivas, tanto en forma como en contenido: se encuentran llenas de clichés, de lugares comunes y de patrones imitativos, haciendo de la selfie, uno de los formatos fotográficos más pobres.²³⁴ Todas estas características hacen que la identificación de este tipo de fotografías resulte muy sencilla y casi automática. Hoy en día cualquier persona podría diferenciar una selfie de cualquier otro tipo de imagen en la red, ya que todos los recursos que emplea buscan aproximar al individuo a los cánones socialmente aceptados de belleza y estilo de vida, cánones que se convierten en estereotipos que buscan consolidar un ideal de belleza objetivable.

Estos cánones y estereotipos tiranizan a la imagen moderna, al punto de crear un estándar donde la belleza, universal subjetivo por antonomasia, deviene en objetivable. De ello que los cánones míticos de la belleza se encuentren presentes por transmutación en la codificación de los cuerpos para facebook. Estos cuerpos dóciles a las sutiles exigencias de éxito del mercado

²³⁴ Juan Martín, *El ver y las imágenes en el tiempo de internet*, Akal, Madrid, 2018, p. 83.

reproducen el mito, siendo deseables y deseando con tan poco esfuerzo como el clic en “me gusta”.²³⁵

Este tipo de imágenes podrían fácilmente clasificarse como una práctica narcisista; no obstante, a pesar de que tienen una gran relación con este concepto, cabe recordar lo que McLuhan señalaba en torno al mito de Narciso. Para este filósofo, Narciso no habría perecido enamorado de sí mismo, sino de una imagen en la que no se reconocía.²³⁶ El constante ejercicio de autofotografiarse puede estar relacionado con la necesidad de reconocimiento de sí mismo: de encontrar entre toda una serie de auto-imágenes, aquella en la que uno se reconociese idealmente. Para esto, existe la posibilidad de realizar miles de fotos y escoger aquella que más se acerque a los ideales visuales y a la verdad acerca de nosotros mismos.²³⁷

Resulta paradójico que en esta búsqueda de la identidad y la autenticidad, a través de las redes sociales, el ser humano termine imitando los patrones de representación del resto de los usuarios, eliminando así toda posibilidad de que las imágenes resultantes reflejen de forma genuina la personalidad de los individuos. Hoy en día “(...) todo retrato, incluso el más simple y menos preparado, es el retrato de otro”.²³⁸ Esta afirmación nos lleva a reflexionar sobre qué tan personales son los perfiles en las redes sociales, en un universo virtual en el que cada individuo tiene la posibilidad de construir su imagen a su supuesta conveniencia, pero siempre siguiendo las normas del régimen visual imperante.

²³⁵ Murolo, Norberto Leonardo, *Del mito del narciso a la selfie. Una arqueología de los cuerpos codificados*, palabra clave 18, no. 3 (2015): 676-700. Redalyc, <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=64941029003>, p. 692.

²³⁶ Juan Martín, *El ver y las imágenes en el tiempo de internet*, Akal, Madrid, 2018, p. 85.

²³⁷ *Ibidem*.

²³⁸ *Ibid.*, p. 86.

Los efectos y el resultado de esta dinámica visual pueden ilustrarse metafóricamente equiparando el mundo de las redes sociales con uno de los viajes que Stanislaw Lem narra en su obra de ficción *Diarios de las estrellas*,²³⁹ específicamente en el viaje decimotercero, donde el protagonista Tichy llega a un planeta llamado Panta:

Cuando mi escolta se hubo quitado las escafandras, me convencí de que tenía delante a unos seres muy parecidos a los hombres, solo que estos eran todos iguales, con caras idénticas, como las de los gemelos, y por añadidura sonrientes (...) noté que cada transeúnte, al mirarme, movía la cabeza, asustado o tal vez compasivo; una pantiana se desmayó incluso impresionada por mi aspecto, pero ni siquiera entonces dejó de sonreír, lo que me sorprendió bastante. (...) crecía en mí la impresión de que los habitantes de aquel planeta llevaban una especie de mascarilla; no obstante no estaba del todo seguro de ello (...) al día siguiente, cerca del mediodía, asistí, en el despacho de un juez de instrucción, a la lectura del acta de acusación. Se me inculpaba por el delito de angelofagia a favor de Pinta y por el crimen de diferenciación personal (...) por haber cometido los dos delitos antes mencionados incurría en la pena de identificación a perpetuidad (...) Has de saber, extranjero recién llegado a este planeta, decía el abogado de Tichy, que hemos alcanzado el más alto conocimiento de las fuentes de todos los sufrimientos, preocupaciones y desgracias que padecen los seres unidos en la sociedad. Dicha fuente estriba en el individuo, en su personalidad particular. La sociedad, la colectividad es eterna y regida por unas leyes constantes e inmóviles, iguales a las que rigen el poderío de soles y estrellas. El individuo se caracteriza por su inestabilidad, falta de decisión, lo accidental de sus decisiones y, sobre todo, por su transitoriedad. Nosotros hemos suprimido totalmente el individualismo a favor de la sociedad. En nuestro planeta solo existe la colectividad; no hay en él individuos... El castigo máximo al que puede exponerse un pantiano es a la exclusión del sorteo universal (donde cada uno intercambia roles en la sociedad) que lleva como consecuencia una solitaria existencia individual. (...) Al conocer cuál era la pena, Tichy exclamó: “que me condenen”. A lo que su defensor respondió: - Es una imprudencia, recuerda que no vivirás como un individuo entre otros individuos, sino que te rodeará el mayor vacío, mayor que el vacío interplanetario. (...) Tichy, el personaje principal, al ser expulsado medita sobre las utopías de la identidad y del aislamiento y la marginación que nos deparará el futuro.²⁴⁰

No es casualidad que al echar un vistazo en las redes sociales tengamos una experiencia parecida a la de Tichy, en la que la mayoría de nuestros contactos en redes sociales nos parezcan iguales entre sí al ver sus autorretratos. Esto porque en ellos podremos observar los mismos filtros, el mismo estilo de ropa, las mismas poses y gestos, etc. Todo ello en la búsqueda de una originalidad

²³⁹ Stanislaw, Lem, *Diarios de las estrellas*, epublibre, editor digital Titivillus, <https://tuscriaturasarchivoshome.files.wordpress.com/2019/07/diarios-de-las-estrellas-por-stanislaw-lem.pdf> (consultado el 11 de marzo de 2021)

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 73.

siempre en conformidad con las reglas de imagen y estilos de vida que son bien vistos en la web 2.0. Todos aquellos que no consigan satisfacer dichos ideales sufrirán el señalamiento y la marginación de la masa dominante, o lo que se conoce como *ciberbullyng*. Lo mismo para los individuos que no participan en ninguna red social, para quienes el aislamiento no solamente se reflejará en el universo virtual, sino también en la realidad, ya que, al parecer, en la actualidad, cualquier tema o hecho social debe pasar necesariamente por la red para poder ser visto y abordado por la comunidad. Por otro lado, quien se encuentre fuera de estas redes comunicativas se mostrará en todo momento descontextualizado, dado que todo suceso pareciera encontrar un contexto propio a partir de la forma en la que se comunica y se retroalimenta en las redes sociales.

El fenómeno selfie pertenece a un régimen distinto de aquellas imágenes que se toman como recuerdo de algún evento importante o familiar, ya que por su definición, su carácter es el de circular de forma más o menos inmediata en internet. No obstante, la abundancia de este tipo de imágenes propicia que su naturaleza sea efímera, a pesar de que pueda permanecer por mucho tiempo publicada en el perfil de la persona que la comparte. Estas imágenes solo resultan novedosas por unos cuantos minutos ya que el exceso de contenidos en las redes sociales ocasiona que se pierdan de vista fácilmente a causa de la incesante actualización de información en internet. La selfie, por ende, es la fotografía que trata del ahora y allí radica su potencial comunicacional y su valor estético.

La fotografía del evento social se construye desde el pasado, para el presente en tanto pasado. La *selfie* se construye desde el presente para el presente en tanto presente. La fotografía social retrata una situación, un evento que le precede y es necesario recordar. Por su parte, la *selfie* crea el recuerdo. Comer en McDonald 's, encontrarse con alguien por la calle, saludar a un famoso son situaciones cotidianas que la *selfie* construye como eventos. Decía Barthes que el nómeno de la fotografía es “esto ha sido”, El nómeno de la *selfie* sería, entonces, “esto es”.²⁴¹

²⁴¹ Murolo, Norberto Leonardo, *Del mito del narciso a la selfie. Una arqueología de los cuerpos codificados*, palabra clave 18, no. 3 (2015): 676-700. Redalyc, <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=64941029003>, p. 696.

En cuanto a la pregunta ¿por qué tomamos selfies?, es probable que una de las respuestas más razonables sea la que afirmaría que este hecho posibilita el controlar nuestros miedos e incertidumbres con respecto a la propia imagen que uno mismo proyecta y los demás perciben y la autorrepresentación nos daría la posibilidad de posicionarnos dentro de los parámetros socialmente aceptados. Además hay que recordar que el entorno en el que aspiramos a desenvolvemos también se vuelve un motivo de ansiedad y de incertidumbre para las personas porque “lo que identifica a la gente no son ya necesariamente sus cuerpos; son todas las relaciones que mantienen con otros. Tú eres tu área más que tú mismo”.²⁴² Este tipo de imágenes, en las que además de proyectar nuestro físico, también mostramos un círculo de amistades y un estatus social, son un mecanismo para calmar esa ansiedad y necesidad de confirmar que, en efecto, formamos parte de estos entornos o por lo menos tenemos la esperanza de llegar a ser parte de ellos algún día.

Las selfies de las celebridades brindan la posibilidad de que el resto de las personas comunes conozcan esos sitios a los que nunca tendrían la oportunidad de acceder, de no ser por las redes sociales. De ahí que cualquier actividad cotidiana que las celebridades realicen resulten relevantes para sus seguidores. Por el contrario, la vida en redes sociales de las personas comunes requiere la construcción de mensajes llamativos y fuera de lo convencional, para esto, las selfies brindan la posibilidad de crear dichos momentos para después ser publicados y compartidos. En resumen, la realización de selfies responde a la necesidad de mantener el control de nuestra imagen ante los ojos, pero también en la mente de los demás, la egofoto es una imagen “para”, ya no una imagen

²⁴² Juan Martín, *El ver y las imágenes en el tiempo de internet*, Akal, Madrid, 2018, p. 86.

“de”, es una proyección del individuo para la interacción social en la redes.²⁴³ La selfie es la forma que el ser humano contemporáneo encontró para sentar las bases de una estética política del Yo,²⁴⁴ catapultando la identidad como un instrumento de poder dentro de un universo virtual que se rige por un capitalismo de identidades.

La crítica a que el arte sea la búsqueda del “verdadero yo”, aquella vieja ficción metafísica, encontraría en la *selfie* un perfecto instrumento, sobre todo en relación a la posibilidades que abre para visitar el concepto de identidad, no como una cuestión de “verdad” sino siempre de “poder”, en el contexto relacional sistema-red. Puestas en escena del yo y de sus correlativas ficciones que se convierten hoy, pues, en centro temático de muchos proyectos artísticos centrados en la forma de gestión de la identidad y de las autorrepresentaciones, de esas “poéticas de la conectividad” que, en múltiples formas, tematizan la cuestión de cómo actualmente está teniendo lugar lo que quizá podríamos denominar ya como un “capitalismo de las identidades”.²⁴⁵

No obstante, el fenómeno selfie también se ha considerado como un medio de expresión y de empoderamiento, al dar la ilusión de poder controlar la imagen del propio cuerpo. A la vez, se ha considerado que el acto de mostrarse a sí mismo no siempre tiene que ver con el narcisismo, sino como parte de un discurso emancipador de las ideas conservadoras del cuerpo y la sexualidad. Hoy en día se puede ver a través de las redes sociales diversos movimientos que buscan romper precisamente con estereotipos de belleza y de moralidad, promoviendo, por ejemplo, el *bodypositive* en el que se puede ver a miles de mujeres mostrando con orgullo las “imperfecciones” de sus cuerpos, lo mismo con el movimiento Queer y LGBTTTIQ, quienes han buscado representarse tal como son, y en contra de toda ideología moral y religiosa. Estos movimientos buscan exponer y debilitar

²⁴³ *Ibid.*, p. 87.

²⁴⁴ Murolo, Norberto Leonardo, *Del mito del narciso a la selfie. Una arqueología de los cuerpos codificados*, palabra clave 18, no. 3 (2015): 676-700. Redalyc, <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=64941029003>, p. 699.

²⁴⁵ Juan Martín, *El ver y las imágenes en el tiempo de internet*, Akal, Madrid, 2018, p. 90.

los discursos visuales machistas, racistas y homofóbicos, tornándose en una práctica emancipadora y en una nueva forma de activismo, de apoyo y de solidaridad.²⁴⁶

Independientemente de esto, ya sea que ciertos grupos poblacionales usen la selfie como medio de expresión, de reclamo o de emancipación, y otros la usen para encajar dentro de los estándares sociales y de belleza que las redes sociales imponen, lo cierto es que en todo caso existe un anhelo de los individuos por mostrarse ante los demás, por compartir la verdad de su día a día (o la verdad sobre sí mismo). El ejercicio de construir un perfil en las redes sociales conlleva una planeación o por lo menos un proceso de pensamiento y consciencia sobre cómo se quiere construir la propia imagen, y, para ello, la mayoría de las fotografías que se compartirán en la red personal suelen ser muy cuidadas. La ropa, el maquillaje, el peinado, los ángulos, los sitios, las personas y demás detalles vienen a la mente de los usuarios activos de las redes de forma casi automática, por lo que tener todos estos aspectos bajo control puede volverse un proceso angustioso en algunos momentos, sobre todo para los usuarios reconocidos como creadores de contenido o *influencers*²⁴⁷ aquellas personas con la capacidad de influir en los compradores potenciales (o espectadores) de un producto o servicio (también puede ser un contenido) recomendándolo en redes sociales.

Esta sensación de angustia nos remite a una de las consideraciones que hacía Roland Barthes cuando señalaba que la mirada es un signo angustioso que

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 92-93

²⁴⁷ Diccionario de Oxford: “A person or thing that influences somebody/something, especially a person with the ability to influence potential buyers of a product or service by recommending it on social media”. Recuperado el 18 de marzo de 2021 de <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/us/definition/english/influencer?q=influencer>

siempre busca *algo* o *a alguien*. Al respecto, el conocido historiador estadounidense Martin Jay, en uno de los capítulos de su libro titulado *Ojos abatidos*²⁴⁸ rastrea algunos de los intentos de Barthes por explicar los motivos de esa angustia que se percibe en la mirada de alguien que observa una fotografía. Narra que en 1961, en el ensayo *El mensaje fotográfico*, Barthes califica la naturaleza de la fotografía como paradójica, ya que esta se divide en dos partes: la primera, su cualidad denotativa para imitar el mundo. La fotografía no es la realidad pero es su perfecto *analogon*. Por otro lado, la fotografía también posee la capacidad para significar, lo que para Barthes representa su potencialidad connotativa: una recepción activa de las resonancias culturales. Es esta dualidad de la cual proviene el potencial mitológico y la confusión de artificio y de naturaleza de la fotografía: su capacidad de construir “el efecto de realidad”. Siguiendo a Barthes, la fotografía sería capaz de escapar del mito para convertirse en un simulacro del mundo, que pudiera prescindir de la mediación y la codificación cultural, sobre todo cuando el proceso fotográfico se convierte en un *suceso traumático*, entendiendo el trauma como suspensión del lenguaje: un bloqueo de significado, es decir, “(...) cuanto más directo es el trauma, más difícil es la connotación”.²⁴⁹ Esta identificación de la denotación fotográfica con el trauma emocional proporciona una pista para entender la angustia de la mirada.

Martin Jay continúa su análisis con el ensayo titulado *Retórica de la imagen* de 1964, señala que en este, Barthes afirma que la denotación fotográfica no establece una conciencia del *ser-abí* de la cosa, sino una inteligencia de su *haber-estado-allí*, resaltando una nueva categoría espacio- temporal: inmediatez espacial y

²⁴⁸ Martin, Jay, *Ojos abatidos*, Akal, Madrid, 2007.

²⁴⁹ *Ibid.*, pp. 334-335.

anterioridad temporal.²⁵⁰ La fotografía contendría en su naturaleza una conjunción ilógica entre el *aquí-ahora* y el *allí-entonces* y las consecuencias de esto revelaban la fuente de la angustia que rodea a la imagen fotográfica. A modo de conclusión, Jay interpreta que la angustia de la mirada, para Barthes, se relacionaría directamente con el poder denotativo de la fotografía, el cual no solamente se hace visible al mostrar imágenes que pueden generar una especie de trauma de forma explícita, sino también al producir un trauma implícito en los observadores, el cual se relacionaría con el pasado perdido que emana de las fotografías y el dolor asociado con esa pérdida.²⁵¹

Dada la naturaleza de la postfotografía, tal como la hemos analizado hasta ahora, podríamos decir que su categoría espacio-temporal difiere de la fotografía tradicional a la que Barthes se refería en sus escritos, ya que más que caracterizarse por una anterioridad temporal, ésta lo haría por un presente temporal, ya que como hemos señalado, este tipo de imágenes y sobre todo, las auto-fotos se construyen desde el presente para el presente en tanto presente.²⁵²

Trasladando esta idea de la angustia de la mirada al fenómeno de la postfotografía y sobre todo a las auto-fotos, podríamos señalar que el trauma implícito que deriva de estas imágenes ya no es el de un pasado perdido, sino, probablemente el de un presente perdido. De una experiencia dilatada en la búsqueda de lo fotogénico y de las reacciones que dicha imagen pudiera generar en un futuro inmediato al ser publicada en las redes sociales.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 335

²⁵¹ *Ibidem.*

²⁵² Murolo, Norberto Leonardo, *Del mito del narciso a la selfie. Una arqueología de los cuerpos codificados*, palabra clave 18, no. 3 (2015): 676-700. Redalyc, <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=64941029003>, p. 696.

También podríamos suponer la idea de un presente perdido en el sentido de no experimentar la propia vida, en aras de imitar las de los extraños, quienes aparentan vivirla de mejor manera, más cómoda, más libre, más deseable. La angustia ahora se ubica en la búsqueda del instante presente: aquel que nos confirmaría que estamos viviendo y experimentando la vida como vivida por uno mismo.

Conceptos fotográficos de Roland Barthes

En el texto *La cámara lúcida*²⁵³ publicado en 1980, Roland Barthes hace un intento por describir y conceptualizar algunas características primordiales de la fotografía y del proceso fotográfico, a partir de las cuales buscará establecer una serie de relaciones o impresiones entre la fotografía tradicional y sus observadores.

Cabe señalar que los conocimientos y la atracción que Barthes sentía por la fotografía le permitieron, en esos años, intuir y advertir que el fenómeno fotográfico podría desembocar en una especie de *trastorno* de la civilización.²⁵⁴ Trastorno que para los años 80s podría ser difícil de visualizar, pero parece que las características del fenómeno postfotográfico, como lo hemos analizado hasta ahora, estarían confirmando la sospecha del filósofo.

En *La cámara lúcida*, Barthes rastrea los motivos por los cuáles algunas fotografías le resultan más llamativas que otras, trata de encontrar el origen de esa fascinación y las razones por las cuales muchas otras fotografías le resultan

²⁵³ Roland Barthes, *La cámara lúcida*, Paidós, Barcelona, 1989.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 40

indiferentes. Para esto empieza nombrando algunos elementos implícitos en la fotografía de la siguiente manera:

- *Operator*: con este nombre se designa al fotógrafo, cuya función principal radica en sorprender a algo o a alguien, y esa acción se vuelve perfecta cuando el sujeto fotografiado no se da cuenta de haberlo sido.²⁵⁵
- *Spectrum*: Es el “blanco” que es fotografiado. (esta palabra se relaciona por su significado con el espectáculo y con el retorno de la muerte).²⁵⁶
- *Studium*: Este concepto lo describe como ese “llamar la atención” de las fotografías. Se trata de un interés muy general, de un gusto inconsecuente por una fotografía, en el cual el espectador al observar la imagen va haciendo un ejercicio de reconocimiento de los elementos que la componen. Dichos elementos pueden parecerle interesantes o novedosos debido a la cultura moral o política en la que se encuentren inscritos tanto el sujeto como la fotografía. El studium pertenece a la categoría del *i like/ i don't*, y no del *to love*, como un deseo a medias que se encuentra en la observación de lo trivial.²⁵⁷
- *Spectator*: Este concepto se describe como el choque o encuentro entre la fotografía y el espectador. Este choque no resulta tan impresionante como para causar una herida o trauma, sino que mas bien es un mecanismo que revela en la imagen algo que se encontraba escondido, algo que incluso la persona fotografiada ignoraba. Resultando así en una fuente de sorpresas. Para el fotógrafo la captura de estas imágenes serían verdaderos éxitos.²⁵⁸

²⁵⁵ *Ibid.*, pp. 65-66

²⁵⁶ *Ibid.*, pp. 35-36.

²⁵⁷ *Ibid.*, pp. 57-60.

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 66.

- *Punctum*: este término refiere a una superación del studium y del spectator, cuando la atracción por una fotografía es superior a un interés general. El autor lo describe como una flecha que sale al encuentro con el espectador y que ocasiona un especie de herida, un pinchazo, agujero, una pequeña mancha, un corte, que se debe a una casualidad. “El punctum de una foto es ese azar que me despunta (pero que también me lastima, me punza)”.²⁵⁹

Estos conceptos fotográficos de Roland Barthes, sobre todo los de Studium, Spectator y Punctum le resultaron de gran ayuda para poder conocer el origen de esa sensación de agitación interior, o sentimiento de aventura (como él le llamaba) al ver ciertas fotografías.

De acuerdo con el filósofo, si el Studium no es atravesado por un detalle significativo (punctum) que atrae o lastima, el resultado es el tipo de fotografía más común del mundo, lo que denominará como fotografía *unaria*:

En la gramática generativa, una transformación es unaria cuando a través de ella una sola sucesión es generada por la base: así son las transformaciones: pasiva, negativa, interrogativa, y enfática. la fotografía es unaria cuando transforma enfáticamente la “realidad” sin desdoblarla, sin hacerla vacilar (...) la fotografía unaria tiene todo lo que se requiere para ser trivial (...).²⁶⁰

Al respecto, Barthes añade que la fotografía unaria no debe considerarse necesariamente como apacible, ya que sí puede generar un choque con el espectador, sin embargo no logrará herirlo ni le generará un trauma: “la foto (unaria) puede gritar pero nunca herir”,²⁶¹ uno puede interesarse por ellas como se interesaría por cualquier otra cosa en el mundo, pero no gustan realmente.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 59.

²⁶⁰ *Ibid.*, pp. 76-77.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 77.

Como ejemplo de fotografía unaria Barthes señala la fotografía pornográfica, ya que a su consideración, este tipo de imágenes son homogéneas, son una especie de escaparate que solo busca mostrar una sola cosa: el sexo, jamás busca referir a otra cosa.²⁶²

El concepto de fotografías o imágenes unarias nos refieren inmediatamente al fenómeno de la postfotografía y a los mecanismos de producción, circulación y reacción que sugieren las redes sociales.

La fotografía unaria entonces, podría considerarse de cierta forma como un antecedente de la postfotografía, aunque Barthes se refería a la fotografía analógica y no digital, intentaba describir un tipo de imagen que no contenía en sí misma ningún detalle que la hiciera especial o destacada entre las demás. Estaba describiendo una fotografía que se encontraba al nivel de cualquier otro objeto del mundo, que no poseía ningún detalle en ella que impactara al espectador, sino que más bien, se podía mirar esta imagen y pasar de largo sin haber sentido ningún tipo de interés, intriga o emoción alguna.

Trasladándonos al territorio de las redes sociales, podemos darnos cuenta de que al navegar en ellas tenemos la experiencia de pasar de largo un sinnúmero de imágenes que no despiertan ningún interés, que no se distinguen ni sobresalen de cualquier otro objeto. La mayoría de las veces este tipo de imágenes son olvidadas en apenas unos cuantos segundos por los usuarios que, navegando en un scrolling infinito y desatendido no retienen en su memoria las imágenes que acaban de visualizar, esto debido a que no hay ningún detalle en ellas que salga al encuentro, la mayoría se quedan en el mismo orden de irrelevancia.

²⁶² *Ibid.*, p. 78.

Dentro de esta clasificación de imágenes unarias también se encontrarían aquellas imágenes que sí logran llamar la atención en un determinado momento, como las fotos pornográficas que Barthes ponía de ejemplo. En las redes sociales podemos encontrar una gran cantidad de fotos de hombres y mujeres con poca ropa, con físicos atléticos y poses sugerentes, pero aún estas imágenes no contienen ningún detalle en sí mismas que salga al encuentro con el espectador para volverse memorables, al igual que el resto, estas fotografías son observadas con un interés efímero, por lo tanto también son prontamente olvidadas.

En los inicios de facebook, la red ofrecía una única opción de respuesta a las publicaciones que se compartían en ella: el “*like*” o “me gusta”, un botón de reacción que los usuarios pulsaban casi de forma automática ante las imágenes o frases de sus amigos. Si bien actualmente esta red social ofrece algunas otras reacciones como “me encanta”, “me asombra”, “me divierte”, “me importa y me enoja”, se puede observar como cualquiera de estas opciones se pulsan casi sin mérito alguno, sin importar qué tipo de imagen se está aprobando, la mayoría de las veces que pulsamos este botón lo hacemos sin gran interés de por medio. Es muy probable que las imágenes unarias o postfotográficas que abundan en las redes sociales, al ser tan repetitivas, en realidad no nos despierten ninguna reacción específica, y que el observarlas y reaccionar a ellas solo sea parte de un ritual, un ejercicio monótono, y un código de conducta que obedecemos en estas comunidades online.

Hasta aquí, el concepto de imagen unaria de Barthes nos revela lo que a nuestro entender, podría ser una característica más para describir el fenómeno postofotográfico: en él, la mayoría de las imágenes no poseen punctum, porque la presencia de ese detalle en la fotografía cambiaría por completo su lectura, como

si se estuviera mirando una nueva foto.²⁶³ Cosa contraria a lo que regularmente ocurre en las redes sociales, en donde se tiene la sensación de observar las mismas imágenes, aunque hechas por diferentes personas, al no haber punctum en ellas, ninguna marca, ningún detalle, estas imágenes se mantienen al nivel de cualquier otra cosa.

El concepto de punctum sería el más importante dentro de los pensamientos de Barthes en torno a la fotografía. La existencia de ese detalle que punza al espectador es, sin duda, lo que hace que algunas fotografías nos resulten memorables. Pero esa herida, esa punzada que logra el punctum se debe a un azar, ese detalle en la fotografía siempre es una casualidad, y en esta contingencia se encontraría la naturaleza de punctum. Barthes señala que, ciertamente en las fotografías se pueden encontrar ciertos detalles que en teoría podrían actuar como punctum, sin embargo menciona que si estos detalles “no punzan” se debe a que fueron puestos allí por el fotógrafo de forma intencional. El punctum deberá aparecer en la fotografía como un suplemento que es inevitable y gratuito.²⁶⁴ “El punctum es entonces una especie de sutil más-allá-del-campo, como si la imagen lanzase el deseo más allá de lo que ella misma muestra (...) hacia la excelencia de un ser, alma y cuerpo mezclados”.²⁶⁵

Barthes le da nombre a una intuición que probablemente todos podemos tener acerca de las fotografías: solamente algunas nos marcan.

Es probable entonces, que el autofotografiarnos también esté relacionado con la búsqueda de una imagen propia que nos hiera o nos punce de tal manera que nos haga pensar que esa persona que vemos en la imagen somos verdaderamente nosotros. Podríamos llegar a pensar que esa punzada resultaría en una especie de

²⁶³ *Ibid.*, p. 78.

²⁶⁴ *Ibid.*, pp. 85-86.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 99.

revelación de cómo realmente somos, no solamente en nuestra forma física, sino también en nuestra forma de ser interior.

Sin embargo, pensar que a través las autofotografías podemos lograr esto, no sería más que una ilusión ya que, siguiendo el pensamiento de Barthes, no hay forma de hacer coincidir una imagen con un ser profundo:

Yo quisiera en suma que mi imagen, móvil (...) coincida siempre con mi “yo” (profundo, como es sabido): pero es lo contrario lo que se ha de decir: es “yo” lo que no coincide con mi imagen; pues es la imagen la que es pesada, inmóvil, obstinada (...) y soy “yo” quien soy ligero, dividido, disperso (...).²⁶⁶

Barthes describe la imposibilidad de que una fotografía pueda reflejar la imagen de sí mismo (tal como uno percibe su ser interior) ya que para él, la imagen material es inmóvil mientras que un “yo profundo” es prácticamente lo opuesto, un ser móvil y ligero, razón por la cual ese ser se escapa de la imagen, no puede ser contenido ni retenido por ella. La acción fotográfica que probablemente se acercaría más a la revelación de ese “yo profundo” sería aquella que es sorpresiva, en la que el sujeto fotografiado no se da cuenta de haberlo sido,²⁶⁷ por tanto, en la postfotografía, específicamente en las selfies, esta sorpresa estaría completamente ausente, ya que será el individuo el que busque capturar a sí mismo de forma completamente consciente.

Las selfies que podemos observar en las redes sociales regularmente son el resultado de largas sesiones fotográficas, en las que se cuidan muchos detalles del entorno y por supuesto del aspecto físico de la persona. Al finalizar estas sesiones los usuarios seleccionan una o varias fotografías para compartirlas en sus perfiles personales. Muchos de los elementos que se dejan ver en estas imágenes no se

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 39.

²⁶⁷ *Ibid.*, pp. 65-66

encuentran ahí por casualidad, sino que han sido puestos o incluidos en la fotografía de forma intencional, así también las frases que se publican de forma accesoria a la fotografía son escogidas con detenimiento para expresar de mejor forma aquello que el individuo busca decir de sí mismo a través de las autoimágenes. Así que, después de todo este proceso de creación, selección, edición y compartición de imágenes es claro que en ellas no hay lugar para ningún tipo de azar ni de espontaneidad, lo que reduce y prácticamente anula la posibilidad de que haya punctum en ellas, porque los detalles solo pueden volverse punctum cuando ha sido el azar el que los ha colocado ahí, de lo contrario, cuando en la imagen todo está calculado de manera previa no hay nada en ella que hiera, que marque al espectador.

No es raro entonces que en las redes sociales se haya acuñado y popularizado la frase: “tómame una foto así como que no me doy cuenta”, dicha frase podría estar comprobando la intuición de Barthes acerca de que el punctum y el azar fotográfico se encuentran estrechamente relacionados. Habría algo extraordinariamente llamativo en aquellas imágenes en las que los sujetos no adoptan una pose porque no se han percatado de que están a punto de ser fotografiados. Por supuesto que el resultado de las fotografías en las que el sujeto pretende “no darse cuenta” de la toma, es una imagen unaria, una postfotografía sin punctum, sin nada realmente interesante, porque una fotografía “se hace sorprendente a partir del momento en que no se sabe por qué ha sido tomada, esto es desafiar las leyes de lo interesante”.²⁶⁸

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 68.

La pantalla como espejo

De acuerdo con Barthes en la foto-retrato se puede distinguir el cruce de cuatro imaginarios: aquel que uno cree ser, aquel que quisiera ser, aquel que el fotógrafo cree que soy y aquel de quien el fotógrafo se sirve para exhibir su arte.

Estos cuatro imaginarios provocarían en el sujeto fotografiado una sensación de inautenticidad:

Ante el objetivo soy a la vez: aquel que creo ser, aquel que quisiera que crean, aquel que el fotógrafo cree que soy y aquel de quien se sirve para exhibir su arte. Dicho de otro modo, una acción curiosa: no ceso de imitarme, y es por ello por lo que cada vez que me hago (que me dejo) fotografiar, me roza indefectiblemente una sensación de inautenticidad, de impostura a veces (...) la fotografía (aquella que está en mi intención) representa ese momento tan sutil en que, a decir verdad, no soy ni sujeto ni objeto, sino mas bien un sujeto que se siente devenir objeto: vivo entonces una microexperiencia de la muerte (del paréntesis) me convierto verdaderamente es espectro.²⁶⁹

Trayendo esta idea a la postfotografía, podríamos decir que en las selfies predominan los dos primeros imaginarios: “soy aquel que creo ser” y “soy aquel que quisiera que crean”. En este tipo de imágenes uno se encontraría en un incesante proceso de autoimitación. La simplicidad de tomar un smartphone, colocarlo frente a nosotros y comenzar a pulsar el disparador poco tiene que ver con la complejidad de lograr ser uno mismo frente a la cámara.

Cada mirada, gesto y cada pose estarían buscando imitar al mismo sujeto que se autofotografía, la dificultad radica en que el ser humano no puede mirarse a sí mismo (recordemos que el reflejo del espejo y de la cámara son solamente representaciones, la imagen que allí se observa no es real) ¿cómo saber si estoy siendo yo mismo frente a la cámara si nunca he podido mirarme?, ¿cómo saber si me parezco?, ¿cómo saber si así miro o si así sonrío?, por eso, durante las sesiones de selfies lo que uno estaría haciendo sería tratar de imitarse, hacer que

²⁶⁹ *Ibid.*, pp. 41-42.

uno parezca uno mismo (para sí mismo y para los demás) sin embargo alrededor de estas imágenes siempre rondará la sensación de duda y de inautenticidad.

El ejercicio de autolimitación continua en fotografías resultaría, para Barthes, en el “advenimiento de uno mismo como otro”,²⁷⁰ el mirarse a sí mismo en un papel desembocaría en una especie de trastorno de propiedad, producido por la incertidumbre de: ¿a quién le pertenece la foto? ¿al sujeto fotografiado o al fotógrafo?,²⁷¹ en nuestros días incluso, podríamos preguntarnos también si le pertenecen a los espectadores, siendo que la mayoría de las postfotografías se hacen con el objetivo principal de compartirse.

La fotografía, para Barthes, transformaba al sujeto en objeto,²⁷² el proceso de autoimitación y de posar para una cámara convierten a la fotografía en un momento, un instante en el que la persona no es ni sujeto ni objeto “sino más bien un sujeto que se siente devenir en objeto: vivo un microexperiencia de la muerte (del paréntesis): me convierto verdaderamente en espectro.”²⁷³

Esta microexperiencia de la muerte que describe Barthes se refiere a que el sujeto fotografiado se vuelve “todo-imagen” y queda expuesto a la infinidad de lecturas que se pueden hacer de un rostro, y de cualquier tipo de manipulación que los observadores hagan de esa fotografía, podrían manipular la imagen y al sujeto que contiene como lo harían con cualquier otro objeto.²⁷⁴

La capacidad de la postfotografía y sobre todo de la autofotografía para convertir al individuo en “todo imagen” permite que hoy en día, las redes sociales

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 40.

²⁷¹ *Ibid.*, p. 41.

²⁷² *Ibid.*,

²⁷³ *Ibid.*, p. 42.

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 43.

o el sistema red²⁷⁵ y las pantallas actúen como espejos con memoria,²⁷⁶ que a su vez son capaces de procesar información sobre nuestros deseos, afinidades e impresiones visuales.

Este constante dejarse ver y mirarse a sí mismo través de una pantalla ha dado paso a un fenómeno o práctica que el investigador Juan Martín Prada reconoce como egología (término tomado de Edmund Husserl) y que en el ámbito de las redes sociales significaría una sobreestimulación del yo: “entender el mundo como un correlato de aquello que percibo yo, siento yo, creo yo”.²⁷⁷ El mundo entonces, sería únicamente un escenario para proyectar las emociones propias y la realidad un reflejo del yo.

El continuo ejercicio de ponerse en escena influye en gran manera en las mutaciones y construcciones de subjetividades, es decir, de formas de ser y estar en el mundo. Dichas formas no son inmateriales ni invisibles por pensar que radican dentro de uno mismo, sino que pueden ser encarnadas de acuerdo con la cultura de los individuos. Por tanto, en una época como la actual, en la que existen tantas posibilidades de construirse y reinventarse en la web los cambios en la experiencia subjetiva son constantes y permanecen en un juego complejo, múltiple y abierto.²⁷⁸

Estas subjetividades ya no buscan ser interiorizadas, por el contrario, las presiones de las sociedades altamente mediatizadas exigen la construcción de un yo más accesible, más cercano, que se exhiba y se oriente a las miradas de los otros, del exterior, por lo que las redes sociales y las aplicaciones fotográficas

²⁷⁵ Concepto de Juan Martín Prada

²⁷⁶ Juan Martín Prada, youtube, Foto colectania, *Done 5 la máscara y el espejo*, publicado el 30 de marzo de 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=S6GFjbK9SYI&t=273s>

²⁷⁷ *Ibíd.*

²⁷⁸ Paula Sibilia, *La intimidad como espectáculo*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2008, p. 20.

parecen evolucionar de tal modo que las apariencias de estas nuevas formas de ser y estar en el mundo puedan ser percibidas como más reales.

En el texto *La intimidad como espectáculo*,²⁷⁹ la antropóloga Paula Sibilia menciona lo siguiente:

Cierta tradición occidental lleva a pensar al ser humano como una criatura dotada de una profundidad abisal y frondosa, en cuyos oscuros meandros se esconde un bagaje tan enigmático como inconmensurable: su *yo*. Infinitos datos, acontecimientos vividos o fantaseados, personas queridas u olvidadas, sueños, deseos inconscientes, firmes ambiciones, apetitos inconfesables, miedos, afectos, odios, amores, dudas, certezas, penas, alegrías, recuerdos traumáticos o difusos... En fin, todos los sedimentos de la experiencia vivida y de la imaginación de cada uno. Se supone que si fuera posible conocerlo, todo lo que está resguardado bajo la piel y cobijado en el núcleo esencial de cada individuo sería capaz de revelar lo que *es* cada uno de nosotros. Pero ese develamiento no resulta nada simple. porque esa acumulación sustancial es etérea e intangible. Eso que inexplicablemente nos constituye está hecho de la materia de los sueños, es volátil, fluido, espectral. Sus contornos apenas pueden intuirse ocasionalmente, como un destello que súbitamente reluce y enseguida se apaga, entrevisto de manera oblicua, nublada, confusa, ya sea por casualidad o tras un arduo trabajo de introspección.²⁸⁰

Sin duda, este fragmento nos recuerda a una de las sentencias más sobresalientes del Roland Barthes (mencionada ya anteriormente) acerca del por qué un individuo nunca puede ser su imagen, recordemos que para el filósofo la imagen es pesada, inmóvil y obstinada, mientras que el yo es ligero, dividido y disperso.²⁸¹ Tener conciencia de esta ligereza del *yo* contribuiría a despojarse de la idea de que hay algo que cimienta la personalidad del *yo*, de que el individuo tiene un sustento firme sobre sí mismo.

Poder mirarse continuamente en la pantalla de las redes sociales como si de un espejo se tratara y recordar algunos registros de nuestra vida representa, de cierta forma, un cimiento firme de nuestra personalidad, nos da la impresión de que, a pesar de que nuestro perfil en la red social esté actualizándose constantemente y se publiquen fotografías progresivas de nuestro día a día, esa imagen que proyecta nuestra personalidad e identidad existe porque ha quedado

²⁷⁹ *Ibíd.*

²⁸⁰ *Ibíd.* p. 103.

²⁸¹ Roland Barthes, *La cámara lúcida*, Paidós, Barcelona, 1989, p. 39.

fija en una pantalla y es visible para otros. La dicotomía entre fijeza y fugacidad de la fotografía es también compartida por las redes sociales, ya que al mismo tiempo que narran una vida en movimiento también son capaces de fijarla y afirmarla por medio de imágenes que se encuentran disponibles en la red y a merced de quien quiera, en cualquier momento, acceder a ellas.

Las autofotografías buscarían únicamente construir y fijar una imagen del sujeto y de su vida que se aproxime lo mejor posible a sus ideales, al mismo tiempo que sirve para evadir, al menos por algunos instantes, cualquier atisbo de tensión, inquietud y desequilibrio humano.

La selfie es una respuesta a la necesidad de ser vistos y esto es lo que mueve al sujeto a experimentar con estas formas de construir su subjetividad. En las redes sociales se puede ver cómo cada una de las imágenes publicadas van conformando un relato de la vida y los modos de ser de las personas, no se trata de imágenes dispersas, sino de una narración, es decir; a través de los perfiles sociales online las personas han podido convertir su vida en pequeñas películas: *lifies* (combinación entre las palabras life y movies)²⁸². Estas vidas solo existen en tanto sean visibles para otros, el sujeto busca mostrarse como un referente de autenticidad, como una personalidad digna de ser imitada por otros, al mismo tiempo, dicha subjetividad buscará siempre una evolución que se aproxime cada vez más a lo que es bien visto y celebrado en la red.

Mirarse a sí mismo y reconocerse como alguien cuya imagen cumple con los estándares de belleza y autenticidad y que por lo tanto es un digno miembro de la comunidad online, evidencia que las pantallas de los ordenadores, tabletas y smartphones cumplen hoy en día una función similar a la del espejo. Los algoritmos de inteligencia de las redes sociales también contribuyen a esta

²⁸² Paula Sibilia, *La intimidad como espectáculo*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2008, p. 278.

función, mostrándole a sus usuarios todo aquello que puede ser de su interés y conectándolo con personas con sus mismos gustos y aficiones, este entorno cómodo y familiar va construyendo ecosistemas personales online que se vuelven espacios cada vez más predictivos del yo.²⁸³

Los entornos online del sujeto se van reduciendo ante sus ojos de forma discreta, los algoritmos favorecen la creación de burbujas en las que los sujetos encuentran todo aquello que los hace sentir en casa (su hogar virtual), en esa burbuja todo tiene que ver con sus intereses, gustos y aficiones, el espacio está diseñado de conformidad con sus expectativas y casi todo lo que contiene dicha burbuja son ecos del propio yo, como si se estuviera ante un espejo infinito.

La autofotografía y todas sus posibilidades de edición fotográfica instantánea aparte de actuar como un espejo también abre la pista a: “un baile de máscaras especulativo en el que todos podemos inventarnos como queremos ser”.²⁸⁴ Para lograr el objetivo de proyectarse y reconocerse en la pantalla es importante saber cómo actuar ante el ojo de la cámara que captura nuestra imagen, allí la pose estaría jugando un papel defensivo, objetualizando y desnaturalizando al sujeto ante la mirada del obturador. Por tanto, se podría decir que la actitud del sujeto en las redes sociales será casi en todo momento de pantomima, exageración, y sobre todo, un juego de actuación en el que el sujeto buscará activamente que su imagen coincida con el mensaje (escrito o no) que busca emitir.²⁸⁵ Estas actitudes del sujeto comprobarían que la narrativa visual de la red se articula a partir de diferentes tipos de máscaras: filtros, poses y maquillajes servirían, de acuerdo con Juan Martín Prada, para subsanar un

²⁸³ Juan Martín Prada, youtube, Foto colectania, *Done 5 la máscara y el espejo*, publicado el 30 de marzo de 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=S6GFjbK9SYI&t=273s>

²⁸⁴ Joan Fontcuberta, *La Furia de las imágenes*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2016, p. 48.

²⁸⁵ Juan Martín Prada, youtube, Foto colectania, *Done 5 la máscara y el espejo*, publicado el 30 de marzo de 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=S6GFjbK9SYI&t=273s>

sentimiento de vergüenza (en el sentido Sartriano) que sería el reconocimiento de que no tenemos control sobre la mirada del otro. La autofotografía por su capacidad de autogestionar la propia imagen brinda la posibilidad de poder mostrarnos como queremos, haciendo así que esa vergüenza desaparezca,²⁸⁶ sobre todo cuando las reacciones que obtienen dichas imágenes son positivas.

Lo anterior no hace más que confirmar aquella premonición Barthesiana que indicaba que el fenómeno fotográfico podría desembocar en un trastorno de la civilización, idea que actualmente se puede ver de forma clara y predominante en las selfies. La incesante gestión y compartición de la imagen del individuo es una característica propia de nuestro tiempo, que si bien puede ser capaz de participar en una cierta ordenación y codificación de lo real, no hay que perder de vista que efectivamente estamos ante un nuevo paradigma postfotográfico que modifica nuestra relación con nosotros mismos y con los demás por medio de las imágenes. Esta autogestión de la imagen, en palabras de Juan Martín Prada, deviene generalmente en una especie de nueva crisis del individuo, en donde la identidad del mismo se construye siempre sobre signos secundarios y signos pertenecientes y dependientes del esteticismo basado en la imagen personal.²⁸⁷

²⁸⁶ *Ibíd.*

²⁸⁷ *Ibíd.*

Referencias bibliográficas

- Barthes, Roland, *La cámara lúcida*, Paidós, Barcelona, 1989.
- Debord, Guy, *La sociedad del espectáculo*, Quattrocento, Santiago de Chile, 1995.
- Diccionario de Oxford: “A photograph that one has taken of oneself, typically one taken with a smartphone or webcam and shared via social media”. Recuperado el 10 de marzo de 2021 de http://www.oxforddictionaries.com/es/definicion/ingles_americano/selfie
- Fontcuberta, Joan, *La cámara de pandora*, Gustavo Gili, Barcelona, 2010.
- Fontcuberta, Joan, *La Furia de las imágenes*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2016, p. 48.
- Jay, Martin, *Ojos abatidos*, Akal, Madrid, 2007.
- Lem, Stanislaw, *Diarios de las estrellas*, epublibre, editor digital Titivillus, <https://tuscriaturasarchivoshome.files.wordpress.com/2019/07/diarios-de-las-estrellas-por-stanislaw-lem.pdf> (consultado el 11 de marzo de 2021)
- McLuhan, Marshall, *El medio es el mensaje*, Paidós, Buenos Aires, 1969.
- Murolo, Norberto Leonardo, *Del mito del narciso a la selfie. Una arqueología de los cuerpos codificados*, palabra clave 18, no. 3 (2015): 676-700. Redalyc, <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=64941029003>.
- Prada, Juan Martín, *El ver y las imágenes en el tiempo de internet*, Akal, Madrid, 2018.
- Prada, Juan Martín, *Prácticas artísticas e internet en la época de las redes sociales*, Akal, Madrid, 2015.
- Prada, Juan Martín, youtube, Foto colectania, *Done 5 la máscara y el espejo*, publicado el 30 de marzo de 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=S6GFjbK9SYI&t=273s>
- Rousseau, Jean-Jacques, *Carta a D'Alembert*, LOM ediciones, Santiago de Chile, 1996.
- Sibilía, Paula, *La intimidad como espectáculo*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2008.

Conclusión

El siglo XXI ha sido, sin duda alguna, una época de grandes transformaciones en la producción y compartición de imágenes; el desarrollo tecnológico ha ido reduciendo cada vez más la distancia entre individuo, imagen y pantalla. Sin embargo, estas transformaciones no solamente se han hecho presentes en softwares o dispositivos tecnológicos, sino también en la forma en la que los humanos miramos y somos mirados por el otro.

Ante la enorme e incesante cantidad de imágenes que se nos presentan diariamente a través de diferentes medios, ha sido prácticamente inevitable que la vida personal y social de los individuos se haya visto, de cierta forma, determinada y configurada a partir del régimen visual que el sistema de red implanta.

Hoy en día el sujeto parece existir siempre y cuando se de a ver a los otros mediante procesos comunicativos, en los cuales, las imágenes autorrepresentativas juegan un papel determinante en la construcción de la identidad y la personalidad de los individuos. Si bien los procesos de subjetivación han sido siempre fundamentales y necesarios para el ser humano a lo largo de la historia, no podemos ahora ignorar que, a la par de estos procesos (que se vuelven vertiginosos debido a la rápida evolución de las tecnologías), ocurren otros fenómenos que impactan directamente algunas esferas de la existencia humana. Esto supone, en algunas ocasiones, la generación de diversos fenómenos críticos en el individuo y uno de ellos: la crisis de la intimidad.

El significado de la palabra intimidad es mucho más profundo que el modo en el que se le usa coloquialmente: este concepto refiere, por principio, a la

necesidad humana de una vida interior; es un espacio en el que el individuo no desea ser alguien más ni tiene la necesidad de actuar acorde con una personalidad para los demás ni para sí mismo. En términos psicológicos, y como dijera Vicente Verdú: se trata de *suspender el yo* de cualquier reconocimiento.

Para los fines de esta investigación se tomó como concepto de intimidad el que el filósofo José Luís Pardo desarrolla en su texto *La intimidad*, considerándolo, a grandes rasgos, como el modo en el que el individuo siente la vida como vivida por sí mismo, reconociendo todas las flaquezas y debilidades que lo constituyen como persona. Para el filósofo español, la intimidad será prácticamente lo radicalmente opuesto a la identidad, ya que ésta, por contrario a la intimidad, buscará fijar una personalidad: una forma definida del sujeto. Por el contrario, la intimidad será el reconocimiento de que el sentido de la pregunta *¿quién soy?* es inagotable: la respuesta a esta pregunta se podrá solamente expresar mediante la intuición: no puede (nunca podrá) responderse de manera contundente.

En la actualidad, las redes sociales se han convertido en enormes contenedores de identidades, las cuales se encuentran siempre disponibles para el sujeto: éste las podrá conocer, compartir e interactuar con ellas. Gracias a esto, dichas redes se han vuelto parte importante de la realidad cotidiana del hombre, conformando así una nueva forma de establecer relaciones sociales, las cuales, desde mi punto de vista, son mediadas, en su mayoría, por imágenes. Ante este panorama, fue preciso realizar un análisis acerca de la evolución de la imagen y sus efectos en los individuos que las crean, las miran y las distribuyen.

La evolución de la imagen ha sido notable, sobre todo si tomamos en cuenta las imágenes que se nos presentan con mayor frecuencia actualmente en las redes sociales. Se trata de imágenes que albergan sonidos, movimientos, etiquetas y menciones. Todos estos recursos que pueden ser añadidos a la imagen podrían hacernos pensar que estamos viviendo la era de la videosfera a la que Debray se refería como aquella en donde el sonido y el movimiento hacían que una imagen fuera más atractiva y cautivadora que una imagen fija.²⁸⁸

Sin duda alguna, en el universo de los social media, son estos pequeños vídeos o fragmentos de videos los que alcanzan mayor volumen de reacciones y de interacción, por lo que, a simple vista, la diferencia entre imagen y video parecería radicar en el movimiento. Para usos coloquiales, esta diferenciación resulta muy útil, sin embargo, en esta investigación pudimos vislumbrar que dicha diferencia, en términos filosóficos no resultará tan evidente, dado que el concepto de imagen no se reduce a plasmar de manera fija ciertas formas, sino que se trata de un concepto mucho más amplio que abarca el pensamiento, la imaginación, el recuerdo, el espectro y el deseo, concepciones en las cuales las imágenes se hacen presentes sin necesidad de materializarse.

Desde el título de una de las obras más importantes de Deleuze acerca de la imagen: *La imagen movimiento* (no es la imagen en movimiento?) parece que el autor nos quiere dar una pista de la profundidad del concepto de ese concepto, partiendo de la idea de que, a pesar de la tecnología que se le pueda sumar a una imagen, ésta seguirá siendo ella misma y mantendrá, en sí misma, su enigma y potencia cautivadora. Tal como el investigador William John Thomas Mitchell lo expresa: “El futuro de la imagen es siempre ahora en su forma más nueva y

²⁸⁸ Regis, Debray, *Vida y muerte de la imagen*, Paidós, Barcelona, 1994, pp. 235-236.

reciente²⁸⁹ por lo que ha resultado valioso en esta investigación analizar los diferentes fenómenos que ocurren en las redes sociales desde esta perspectiva filosófica de la imagen. A grandes rasgos, lo que observamos hoy en día a través de las diferentes redes sociales son pequeños fragmentos de vida (de quiénes?) que, en su conjunto, tratan de construir una respuesta a la pregunta *¿quién soy?*

Dejando a un lado las palabras, las imágenes parecen responder de mejor manera a la pregunta: ¿soy todo aquello que dejo ver en mis redes sociales?. De esta manera, el individuo supone que ha encontrado la manera idónea de revelar su identidad: su personalidad, sus creencias y sus modos de ser ante el resto del mundo. Pero lo que se puede observar con mayor frecuencia en las redes sociales es una constante repetición: el individuo tratando de mostrar su individualidad y singularidad pero emulando la vida y los perfiles de otros individuos que, a simple vista, parecieran ser más interesantes, más bellos o más exitosos. Ante este panorama, sea visto de forma positiva o negativa, esta investigación ha profundizado en lo que acontece en la intimidad del individuo que experimenta y participa de las dinámicas de la red social.

A partir de las diferentes concepciones filosóficas sobre la intimidad podemos determinar que el uso (y consumo) de las redes sociales impacta de formas diversas en la esfera íntima de los individuos. En primer lugar, se puede apreciar cómo aquella zona independiente y libre del sujeto, aquel espacio en el que el ser humano no necesita de la aprobación ni el reconocimiento de otros se ha reducido de forma clara y visible. Las dinámicas de las redes sociales se han superpuesto al acto de contemplación, y, sobre todo, al de la suspensión del yo. La presión de los *social media* responde a una cultura, sobre todo mediática, que

²⁸⁹ Mitchell, William J. T., *La ciencia de la imagen*, Akal, Madrid, 2019, p. 86.

enaltece y premia la construcción y proyección de identidades, por lo que, hablar de redes sociales es hablar de un *capitalismo de identidad*. Es allí, en la necesidad de construir, mantener y proyectar una identidad propia, en donde la intimidad comienza a perder terreno, porque las gratificaciones que la red ofrece hacen crecer la necesidad de reconocimiento, el cual, evidentemente, proviene de los otros: de todos aquellos que nos ven y que con un simple clic tienen el poder de aprobar o rechazar nuestros modos de vida y de ser.

La mirada de los otros sobre nuestro espacio y nuestro ser transgrede la esfera íntima: uno mismo lo hace al intentar hacer visible a otros aquello que somos o que intentamos y anhelamos ser. Participar de las redes sociales conlleva, forzosamente, la integración del otro en nuestro día a día: los contenidos que se suben a estas plataformas no están diseñados solamente para que otros los vean, sino para que gusten de los mismos, por tanto, en las dinámicas de la red, los otros nunca sobrarán, al contrario, sus reacciones son el alimento fundamental de esa identidad que se pretende construir.

Este fenómeno se vuelve, evidentemente, contrario a lo que supone la intimidad: el espacio y el momento en el que el individuo no necesita responderse quién es, sino que solamente se deja ser, reconociéndose a sí mismo como alguien “...ligero, dividido y disperso...”²⁹⁰ que no puede encasillarse en una identidad o una sola personalidad.

La intimidad, tal como la describe el filósofo José Luis Pardo, es lo que nos hace sentir la vida como vivida por uno mismo. Es, por tanto, un sentimiento profundo y único que no puede comunicarse a través del lenguaje.

²⁹⁰ Roland Barthes, *La cámara lúcida*, Paidós, Barcelona, 1989., p. 39.

Esa imposibilidad comunicativa supone el no poder nunca reflejar nuestra propia intimidad, nuestro modo de ser a través de las imágenes, frases o videos en redes sociales, porque la mayoría de ellos son emulaciones de otros cientos de contenidos hechos por otras personas.

La singularidad que los individuos pretenden proyectar en sus perfiles sociales se vuelve inverosímil, ya que lo más común al navegar por las redes es observar repeticiones de contenidos que homogenizan la identidad de los usuarios, al grado de no poder percibir originalidad alguna en la interminable pasarela de personalidades online.

Dentro de este fenómeno de homogeneización de los individuos en red es clave señalar una característica palpable en la mayoría de los sujetos: un repliegue exacerbado de los individuos sobre sí mismos. Un ensimismamiento desbordante que se convierte en un narcisismo (incluso, hedonismo), el cual, muchas veces busca disfrazarse de introspección. Sin embargo, esta introspección no es genuina, sino, más bien, se trata de una introspección narcisista, tal como la describe Clément Rosset: una introspección que no busca realmente conectar con uno mismo, sino que busca, de forma disimulada, ser vista y reconocida por el mayor número de personas posible.²⁹¹

Aquí, sin duda, se puede concluir que la introspección narcisista y la intimidad no pueden encontrar un punto de convergencia. Si los sujetos se encuentran en una constante búsqueda y proyección de su identidad, y en una incesante necesidad y compulsión por responderse a sí mismo (y a los demás) la pregunta *¿quién soy?*, es evidente que dedicará mucho menos tiempo a la

²⁹¹ Clément Rosset, *Lejos de mí. Estudio sobre la identidad*, Marbot, Barcelona, 2007, pp. 80-81.

contemplación real de sí mismo como un ser libre y complejo que cambia constantemente y cuya naturaleza es el desequilibrio: esto supone, precisamente, el no tener un piso firme en el cual sustentar una verdadera personalidad.

El individuo que se desenvuelve en una sociedad que premia las personalidades e identidades tiende a negar ese desequilibrio humano real. Copiar y/o construir identidades parecerá ser siempre mejor opción que aceptar el no saber quién realmente se es.

A pesar de las afirmaciones hechas hasta el momento, es importante mencionar que no se debe considerar a las redes sociales como un espacio de proyección puramente ficticio o fraudulento, sino que se trata de un campo en donde la virtualidad se manifiesta de forma muy clara. Siguiendo el pensamiento de Gilles Deleuze podemos entender la virtualidad como lo que tiene potencia o fuerza de ser.²⁹² Para el filósofo, lo virtual no significa ficción o falsedad, sino que se trata de un potencial creativo que ya existe y que puede dar origen a un objeto real.

Este pensamiento resulta de gran ayuda para entender la naturaleza de las redes sociales, ya que, siguiendo este concepto, se les puede tener a éstas como una entidad con un enorme potencial para la creación de identidades. Siguiendo el razonamiento de Deleuze, lo virtual únicamente espera (?) un proceso de actualización o diferenciación para convertirse en algo real, es decir, el paso de lo virtual a lo real (o actual) solamente depende del procedimiento para dar solución a un problema.

²⁹² Vid. Gilles Deleuze, *Diferencia y repetición*, Amorrortu, Buenos Aires, 2002, p. 318.

Hasta aquí parecería muy sencillo afirmar que los procesos de autorrepresentación en las redes sociales se encuentran en el límite de su propia actualización, es decir, que están a un paso de dejar de ser representaciones para convertirse en las identidades verdaderas y auténticas de los individuos. Sin embargo, dar este paso no nos será tan fácil como parece, pues transitar de lo virtual a lo actual significa haber encontrado la solución a un problema de origen, y en el caso de la creación de identidades online ocurre lo contrario: el individuo pasa de una solución dada (que sería reconocer su intimidad) al problema de tener que construir y proyectar una identidad acorde a los estándares de los social media. Esto es lo que el filósofo Pierre Lévy denomina como virtualización,²⁹³ fenómeno que resulta contrario a la actualización de Deleuze.

Es por ello que en las redes sociales predomina el proceso de virtualización sobre el de actualización, los individuos pasan de su estado *actual* a su estado *virtual*, emulando las características que más convengan a su entorno online. Para Lévy, este fenómeno de virtualización no debe considerarse como negativo, por el contrario, para él significa una manera poderosa y positiva de reinventarse a sí mismo.

Si bien, en palabras de Lévy, la virtualización es un fenómeno propio de nuestra sociedad contemporánea que no debe juzgarse como nocivo o peligroso, para los fines de nuestra investigación, la comparación entre el fenómeno de actualización y el de virtualización, independientemente de si se miran de forma negativa o positiva, nos permite observar cómo la manifestación y contemplación de la intimidad se empequeñece en el individuo que, prácticamente preocupado

²⁹³ Pierre Levy, *¿Qué es lo virtual?*, Paidós, Barcelona, 1999, p. 19.

por dar respuesta a las demandas y presiones sociales ha olvidado, y, en algunos casos, negado su naturaleza desequilibrada, cambiante y sobre todo: inefable.

Todo aquello que hace tambalear al ser humano: estrés, preocupación constante, inseguridad, soledad, miedo, etc., son precisamente los sentimientos que la red social promete enmendar a través de su sistema de gratificaciones; esto es: recibir buenos comentarios, *likes* o elogios y reacciones positivas, etc. Esto parece una buena solución para suprimir nuestras debilidades y decadencias humanas que hemos preferido ignorar o negar antes que aceptar como parte de la esencia del ser humano.

En este sentido, la red social funge como el medio idóneo para hacer desaparecer (o, al menos, sortear) los sentimientos amargos del ser humano, la ansiedad o inseguridad del propio aspecto, etc. Por poner un claro ejemplo de esto: cualquier persona estará dispuesta a postear una imagen ideal de sí mismo, la cual reciba la atención y aprobación de los otros. De esta forma, el individuo estaría buscando salvarse de todos esos sentimientos y flaquezas conductuales que lo hacen sentir débil o desequilibrado.

El accionar de las redes sociales pone de manifiesto la crisis de la intimidad de los individuos, la cual, cabe aclarar, es un problema del género humano, sobre todo en sociedad. Por supuesto que no es un problema que haya surgido a partir de la aparición de las redes sociales, pero, creemos, sin duda, se ha maximizado con ellas. Las redes sociales, sus mecanismos de gratificación y la postfotografía tienen, en conjunto, la capacidad de convertirnos *en otras personas*: en individuos seguros de contar con una identidad propia, auténtica y digna de ser elogiada, con

un aspecto físico acorde a los estándares sociales y con una vida propia y merecedora de reconocimiento.

En este sentido, podemos decir que las redes sociales funcionan como remiendo a las debilidades que no estamos dispuestos a reconocer, pero sobre todo, nos proveen de la ilusión de que, a través de autofotografías y frases, podemos decirle a los otros y a nosotros mismos quiénes somos.

La red social se convierte exactamente en lo que Juan Martín Prada denomina como *espejo con*: una imagen de nosotros mismos que, a primera vista, parecería real y exacta, no obstante, así como todas las imágenes, no es más que un argucia, una proyección más o menos exacta de lo que somos, pero que nunca podrá ser completamente real.

En las redes sociales, la respuesta a la pregunta *¿quién soy?* se vuelve una carrera interminable, los usuarios intentan responder a esto a través de todos los medios que tienen a su alcance y diariamente comparten contenidos que, a su pensar, dan respuesta a esta pregunta, pero el por qué los contenidos nunca cesan en línea responde a la naturaleza de esta pregunta: que no podrá nunca ser respondida.

Bibliografía general

- Apuleyo, *Del Dios Sócrates*, XXI.
- Arendt, Hannah, *La condición humana*, Paidós, Buenos Aires, 2005.
- Batchen, Geoffrey, *Arder en deseos, la concepción de la fotografía*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2004.
- Benjamin, Walter, *Discursos interrumpidos I*, Taurus, Argentina, 1989
- _____, *Sobre la fotografía*, España, Pre-textos, 2005.
- Brea, José Luis, *Las tres eras de la imagen*, Akal, Madrid 2010.
- Castilla del Pino, Carlos, *De la Intimidad*, ed. Carlos Castilla del Pino, Crítica, Barcelona, 1989.
- De Angelis, Marina G., *Cuando despertó, el elefante todavía estaba ahí*, Barcelona, Sans Soleil, 2014.
- Debray, Régis, *Vida y muerte de la imagen*, Barcelona, Paidós, 1994.
- Deleuze, Gilles, *Diferencia y repetición*, Amorrortu, Buenos Aires, 2002
- _____, *La imagen movimiento, estudios sobre cine I*, Barcelona, Paidós, 1983.
- _____, *La lógica del sentido*, Paidós, Barcelona, 1989.
- Derrida, Jacques, *De la gramatología*, Siglo XXI editores, México, 1998.
- Fontcuberta, Joan, *La cámara de pandora*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2010.
- _____, *La furia de las imágenes*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2016.
- Foucault, Michel, *Historia de la sexualidad. Tomo 2, El uso de los placeres*, Madrid: Siglo veintiuno, 2005.
- _____, *Historia de la sexualidad. Tomo 3, La inquietud de sí*, Argentina, Siglo veintiuno, 2003.
- Giddens, Anthony, *La transformación de la intimidad*, Madrid, Cátedra, 1998.
- Heinich, Nathalie, *El paradigma del arte contemporáneo*, Madrid, Gallimard, 2014.
- Hume, David, *Tratado de la naturaleza humana*, España, Libros en red, 2001.
- La vanguardia, *www.lavanguardia.com*, noviembre 06 de 2020,
<https://www.lavanguardia.com/historiayvida/historia-contemporanea/20200923/33428/fotografia-convirtio-arte.html>
- Levy, Pierre, *¿Qué es lo virtual?*, Paidós, Barcelona, 1999.
- Mitchell, W. J. T., *La ciencia de la imagen*, España, Akal, 2019.
- _____, *Teoría de la imagen*, España, Akal, 2009.
- Pardo, José Luis, *La intimidad*, España, Pre Textos, 2013.
- Pascal, Blaise, *Pensamientos*, frag. 80.

- Prada, Juan Martín, *El ver y las imágenes en el tiempo de internet*, Madrid, Ediciones Akal, 2018.
- _____, *Prácticas artísticas e internet en la época de las redes sociales*, Madrid, Ediciones Akal, 2015.
- Prada, Juan Martín, youtube, Foto colectania, *Done 5 la máscara y el espejo*, publicado el 30 de marzo de 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=S6GFjbK9SYI&t=273s>
- Rosset, Clément, *Lejos de mí. Estudio sobre la identidad*, Barcelona, Marbot, 2007.
- Sibilía, Paula, *La intimidad como espectáculo*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2008.
- Sontag, Susan, *Sobre la fotografía*, Alfaguara, Ciudad de México 2006.
- Taylor, Charles, *La ética de la autenticidad*, Barcelona, Paidós, 1994.
- _____, *Las fuentes del yo, la construcción de la identidad moderna*, Paidós, Barcelona, 1996.