
Capitalismo cibernético: Allí donde nos vaciamos como sujetos y como singularidades

Entrevista con Diego Lizarazo

Flor de Líz Pérez Morales

UNIVERSIDAD JUÁREZ AUTÓNOMA DE TABASCO

“Todo lo hace el cliente, todo está hacia el cliente: *do it yourself*. Productividad y consumo. Las dos cosas fusionadas en un mismo sujeto: el cliente. Todos los sistemas digitales de producción de imagen contemporánea están orientados en esta dirección. You Tube es un ejemplo clarísimo. ¿Cuál es su contenido? Ninguno; es una máquina que no tiene contenido; es una industria que no da nada; son máquinas de la nada. Todo lo da la sociedad. No solamente los enriquecemos en términos económicos de nuestra *esthesis*, nuestra visualidad y nuestros contenidos. Ponemos en juego nuestras más íntimas pasiones, necesidades y deseos. Allí nos vaciamos como sujetos, como singularidades. Ese es el capitalismo cibernético”.

Cuando Diego Lizarazo habla, sus palabras son abundantes. Con ellas explora, pondera y libera una memoria de referencias que constituyen la travesía de sus reflexiones. Como profesor e investigador de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco (UAM-X), ha dedicado tiempo al estudio de una diversidad de temas que tiene su inscripción en cada obra, que revela el pensamiento singular de un hombre intrépido, aventurero y lúcido en el discernimiento de las ideas. Por ello, hoy se interesa por la distensión de la imagen contemporánea a través de la infografía, lo digital y lo tecnocibernético, así como por la digitalidad capitalista de la era posmediática.

Diego Lizarazo es un referente de trascendencia en el ámbito de las humanidades. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores, Nivel II. Además de su célebre obra *Iconos, figuraciones, sueños. Hermenéutica de las imágenes* (2004), como autor ha producido una veintena de libros que amparan su labor investigativa. Es autor de más de 100 artículos, publicados en revistas indexadas y arbitradas, sobre temas de filosofía del arte, hermenéutica de la imagen y teoría de la comunicación. También ha sido director y productor de series televisivas sobre cultura y artes. Su trabajo ha merecido reconocimientos otorgados por la Universidad Autónoma Metropolitana como el Premio a la Investigación en Ciencias Sociales y Humanidades (2008) y el Premio a las Áreas de Investigación, Educación y Comunicación Alternativa (2007). También obtuvo el Premio Orlando Fals Borda por

Investigación y Trayectoria Académica en Sociedad y Cultura (2005) del Instituto de Comunicación y Cultura de Bogotá, Colombia. Sus estudios revelan un tema transversal: la imagen y la visualidad contemporánea; un asunto que él coloca como una lente prismática para entender uno de los tantos rostros de las sociedades de hoy.

—Algunos núcleos fundamentales a los que te has dedicado son la filosofía del lenguaje, los estudios de hermenéutica y las cuestiones de educación y tecnología. ¿Cómo llegas a los estudios de la imagen?

—La imagen siempre ha estado concomitantemente en mis intereses de investigación, pero no siempre ha aparecido como el centro. La primera parte de mi trayectoria de investigación se dirigió a las relaciones entre procesos mediáticos y dinámicas sociales de apropiación, consumo y reelaboración del sentido. Estoy hablando de la década de los dos miles. De ese tiempo es mi libro *La reconstrucción del significado* (1998). Desde allí mi pregunta comenzó a ser la cuestión de la forma en que la sociedad construye una concepción, una experiencia y un sentido tanto de su realidad como de sus posibilidades de imaginación en relación con el discurso mediático. Me interesaba comprender la manera en que la sociedad produce una forma de comprenderse a sí misma, de imaginar sus posibilidades en los procesos de intervención y de acción de los discursos mediáticos que han sido en la modernidad un elemento capital de la experiencia del mundo.

Los trabajos más importantes de esa etapa fueron *El espacio lúdico: simbólica infantil ante la televisión* (2006) y *La fractura simbólica. Percepción y práctica docente en torno a la televisión* (2001), que publicó con la Secretaría de Educación Pública. Entonces, cuestionaba los procesos de estructuración simbólica de niños y niñas ante la televisión en los contextos escolares, familiares y comunitarios. En ellos se ocupó de “la fuerza creativa de la infancia para generar espacios de ilusión y reformulación de sí misma en el vínculo con la televisión” para explicar la manera en que la sociedad de infantes se concebía, interrogaba y exploraba a sí misma en relación a la fantasía televisiva hasta hallar modos de recrearse.

Con la *Fractura simbólica*, el investigador detectó que “los adultos, sean maestros o padres, comprendían muy poco de lo que en ese vínculo se daba y, en lugar de estimular los procesos de creación infantil, los obstaculizaban. A tal punto fue la incompreensión y la sanción de la imaginación infantil, que allí se constataba una especie de conflicto entre la potencia de niños y niñas para repensarse e imaginarse, y la represión adulta para sancionar sus gustos televisivos y a la vez incomunicarse con ellos”.

Después de esos trabajos, Lizarazo se aproximó gradualmente al estudio del cine. Escribió *La fruición fílmica. Estética y semiótica de la interpretación cinematográfica* (2004) para abordar los procesos de fruición cinematográfica. Posteriormente, emergieron los procesos de cibernización de la cultura y cibernización del discurso por lo que sus intereses viraron

hacia las relaciones entre poder, educación y tecnología. De ese periodo resultaron *La ansiedad cibernética* (2013) y *Símbolos digitales* (2013) que fueron sus respuestas a “las paradojas y los quiebres” originados en las comunidades escolares debido a una digitalización exigida institucionalmente por el gobierno mexicano.

En palabras del autor, esto representó “el choque entre realidades escolares heterogéneas con procesos diversos de cultura y apropiación tecnológica, y con una mentalidad institucional que suponía, deterministamente, que las computadoras y los sistemas digitales mejorarían automáticamente la educación, poniéndola al nivel de los mejores sistemas del primer mundo. Estos libros mostraron lo contrario, justo cuando todo ese sistema apenas se estaba montando”.

Avatares de la violencia

—La violencia es un aspecto que has analizado en las obras más recientes. ¿Por qué este tema? Particularmente, ¿por qué el tema de la violencia en las imágenes artísticas?

—La violencia es uno de los temas que concita más inquietud en la sociedad de nuestro tiempo. Con el 11 de septiembre, durante el gobierno de George Bush, en términos de hegemonía global, se precipitó un periodo de conservadurismo muy intenso que extendió sobre el planeta una lógica persecutoria, antiterrorista y represora. Cualquier intento progresista se leía como atentado a la democracia. Se asociaban los progresismos con el terrorismo. Fue un periodo muy oscuro. A partir del gobierno de Obama, en términos globales, empezaron a reactivarse o visibilizarse los movimientos progresistas (que en realidad nunca estuvieron inactivos): el ecologismo, el feminismo, el poscolonialismo, los movimientos antisistémicos, las negritudes organizadas; una multiplicidad de movilizaciones importantes que han venido visibilizando la multiplicidad de violencias que atraviesan las diversas capas de la compleja hojaldre social que somos. Estos movimientos han sido capaces de mostrar cómo las relaciones de género son relaciones violentas; ese es el tema fundamental de los movimientos feministas. Pero la relación con el ambiente y con la naturaleza es una relación que la sociedad moderna ha convertido, desde el desarrollo del industrialismo hace dos siglos, de una manera mucho más intensa, como una relación de sojuzgamiento, destrucción y de control violento sobre el mundo que somos, sobre el medioambiente y sobre los otros animales.

Históricamente, en las relaciones humanas se ejercen diversos tipos de violencia a través de procesos de colonización, supremacía o dominación. El académico de la UAM ha analizado

la forma en que éstas se elaboran y reelaboran en la sociedad. Señala que “todo esto ha sido visibilizado con más intensidad en los últimos años en términos de clarificación dada por los movimientos sociales; aunque sabemos que el pensamiento académico ha mostrado esto con mucha ductilidad desde hace mucho tiempo. Estas olas progresistas de los últimos años muestran que el problema de la violencia no solamente es cuestión de coerción física directa. No solamente es un problema de violencia política directa en términos de represión del Estado, de los grupos que controlan y que producen la hegemonía del poder. No solamente es una violencia de tipo económico, sino que en realidad se difumina y se distribuye en los múltiples intersticios, dinámicas, superficies del espacio social y de las sinergias entre los seres humanos”.

En el centro de esta cuestión, Lizarazo considera que el “ser social que somos” está constituido por una multiplicidad de violencias que son elaboradas, cuestionadas y problematizadas; pero que también son producidas a través de las imágenes. Las violencias que causan más interés y preocupación son las que ocurren en “territorios de jerarquía, disimetría y desigualdad de poder” porque resultan del acopio de poder que una entidad o un sujeto disponen sobre otros. Por ello, el investigador sugiere que la pregunta que debe plantearse es cómo es que el arte, y la imagen en un sentido más amplio, “ha sido capaz no solamente de figurar, de dar cuenta de esta condición de violencia, sino además de interrogarla, de preguntarse por lo que significa, de preguntarse por sus límites, de preguntarse por sus paradojas, de interrogar sus dispositivos internos e implicaciones éticas, estéticas y políticas”.

—La imagen —puntualiza— es un territorio capaz de producir nuevas violencias, de operar como un instrumento o como un ambiente y dispositivo para establecer la violencia. A través de sus distintos instrumentos, ha establecido una tremenda jerarquía entre los cuerpos, los rostros bellos y los feos; lo valioso en términos estético-corpóreos o cárnicos, y lo despreciable. Hay toda una diferenciación de ese tipo que, no obstante, todos estos movimientos progresistas y el cuestionamiento del feminismo o del poscolonialismo a todos estos patrones y arquetipos, estos estereotipos de la belleza, de la blanquitud nórdica y anglosajona como el criterio imperial de toda belleza física, sus sistemas de medición y valoración siguen operando de forma muy intensa.

Esta condición es visible en lo que denomina como “las corrientes políticamente convenientes de la nueva gramática visual, cinematográfica y videográfica contemporánea”, como es el caso de los servicios de *streaming* como Netflix o HBO, pues “tiene ahora toda una política feminista y una política poscolonial donde tienen que aparecer mujeres como protagonistas, tienen que aparecer afroamericanos, tienen que aparecer asiáticos, etcétera. No obstante, ahí se filtran los mismos criterios de belleza, porque sigue siendo la misma diferenciación entre los afroamericanos más similares, en términos de simetría corporal, en

términos de estatura, en términos de complejidad física, a los modelos blancos de épocas anteriores y aquellos que no alcanzan dicha condición. Para decirlo con la categoría que Bolívar Echeverría planteó, en un libro que escribimos juntos en el 2009 (*Sociedades Icónicas*), es la cuestión del *ethos* de la blanquitud. Hoy se puede ser negro, se puede ser latino, pero *blanqueados*, no sólo por la adecuación estilística de los cuerpos o de la ropa, sino de las voluntades y los *ethos*".

Industrias de la corporalidad y corporeidad en imagen

En sus explicaciones, el Maestro y Doctor en Filosofía, con especialidad en Filosofía del Lenguaje y Hermenéutica, profundiza en las condiciones que allanan el dolor humano para constituirse como reglas que dominan y se imponen como estéticas mediáticas: "Las industrias rentables de la cosmética y la cirugía plástica se edifican sobre las condiciones del sufrimiento psíquico de los seres humanos. Rostros, cuerpos que no se acomodan a los patrones y medidas de la belleza estética exigidas en la retórica mediática y social de lo deseable. El corazón de este asunto es una cuestión de imagen. La imposibilidad de la mayor parte de la humanidad de ser isomórfica con esos patrones de lo bello, la deja en el campo de lo feo, lo inferior, lo despreciable, lo decrepito.

Especifica que "el tema de la vejez, por ejemplo, es fundamental: en cuanto empiezas a envejecer, ya no cabes en esos estándares, y devienes en un producto desechable y despreciable. Todo esto produce un tremendo dolor psíquico que la sociedad contemporánea carga con reticencia y establece la base de que la cosmética, la industria de la moda o la cirugía plástica constituyan los más fructíferos campos de los negocios. Lo es porque en ella se entrecruzan los ejes del poder social, la sexualidad, la fantasía y la necesidad. La cuestión no es, para despejar equívocos, que las personas no tengan el derecho a remodelarse como les venga en gana; la cuestión es que esos procesos de remodelación resultan exigidos, impelidos, puestos como principios de diferenciación jerárquica y axiológica de los cuerpos, y generan asimetrías y dolor".

Para aproximarse a ese tópico, el hermeneuta trabajó un artículo intitulado "Belleza capturada" para referirse a la tensión entre lo que denomina como la "gramática del cuerpo", que entiende como un "conjunto de reglas semióticas que gobiernan la corporalidad según fuerzas históricas y sociales", y la "reticencia de cuerpo", que define como la dinámica del propio cuerpo fuera de las exigencias de las gramáticas o como residuo de los constantes tratamientos cosméticos o médicos. El investigador piensa que ese residuo indica la nostalgia, la resistencia y el dolor en los que el cuerpo yace porque "el patrón de

medida deja al cuerpo en una remediación imposible, en un estado siempre a medias, siempre insatisfactorio”.

De forma profunda, Lizarazo inquiriere a una industria que ha colocado el cuerpo humano como un principio de regulación de plusvalía de las industrias publicitarias, de la moda y cinematográficas que imponen el capitalismo de la belleza. Este fenómeno tiene consecuencias importantes pues “reedifica la disimetría social, las diferencias entre los bellos y los feos, y genera una gran plusvalía; los dos elementos fundamentales del capitalismo; es decir, reproducir el sistema de diferenciación, perpetuarlo, porque, aunque se incorporen otras razas, se incorporen otros sujetos, se incorporen otras sexualidades, están sometidas a nuevos criterios de jerarquización estética. Por otra parte, el principio de la plusvalía, porque esto genera grandes ganancias, no solamente a la industria quirúrgica específicamente, sino también a todo el sistema de mercado” conformado por el *star system*, la publicidad, la moda y el *marketing*.

El también director de las cápsulas *Interferencias*, emitidas por Canal 22, recuerda dos casos en torno a este fenómeno: Hang Mioku y Pixee Fox. La modelo coreana tuvo más de 20 intervenciones estéticas a partir de sus 28 años. Fue operada durante una década en clínicas japonesas de muy alto costo hasta que no pudo sostener el precio de esos estándares de belleza al tiempo que llegó a un punto riesgoso para su salud. Optó por una auto-intervención con silicona y aceite de cocina que la deformó progresivamente. La industria del K-pop de su país, la misma que impulsa los códigos de belleza occidentalizados en Asia, organizó programas de televisión para que recibiera donativos con los cuales pagar operaciones de desintoxicación. “Mioku no dejó de ser objeto de usufructo y plusvalía, ni en la fase de su metamorfosis a la desfiguración”, señala.

Las intervenciones que recibió Pixee Fox persiguieron “un modelo imposible”. La joven sueca no pretendió cubrir el tipo de Hollywood, como Margot Robbie o Gal Gadot, o del K-pop, sino que ella buscó “modelos súper-humanos o post-humanos: busca ser *La Sirenita*, *La Bella Durmiente* o *Jessica Rabbit*. Los proyectos que orientan su transformación corporal ya no son siquiera cárnicos. Buscan un cuerpo totalmente visual, digamos. La lisura de la pantalla digital como modelo para su cuerpo. Se trata de un cuerpo inalcanzable; un cuerpo imposible. La belleza como violencia tiene su realización plena en un ideal que nadie puede alcanzar y que, por ello, garantiza que el sistema funcione interminablemente”.

Óptica y entresijos de la imagen-mundo: fragilidades del planeta

Diego Lizarazo se interroga a sí mismo sobre los seres humanos y sobre la construcción del mundo violento. Estas reflexiones se precipitan de forma natural en el tema de la imagen. Al respecto señala que “en todos estos problemas la cuestión de la imagen es patente. Pero, como línea concentrada, fue emergiendo unos años antes y luego se estableció por completo como parte de mis principales intereses. La cuestión de la visualidad y el problema del horizonte iconográfico de la cultura en nuestro tiempo. Si pudiese caracterizar dos interrogaciones capitales para mí, en términos ya no solamente comunicológicos sino humanos, diría que son el eje de la narración: la capacidad de los seres humanos para relatar, para relatarse a sí mismos y relatar el mundo en el que están, y la capacidad y la necesidad de los seres humanos de visualizar y de construir una figuración o una imagen de sí mismos y de su mundo”.

—Diego, aparte del tema de la violencia que estás explorando en las imágenes y que no es sólo la violencia que se ve en ellas, sino cómo éstas producen violencia, ¿aparecen otros grandes temas que sean el rostro de la sociedad de hoy?

—La imagen elabora, problematiza e interroga nuestra condición humana en términos de la violencia que somos, y a la vez, en términos de su capacidad para producir una violencia específica: la violencia icónica. Abordar este asunto nos lleva a lo que me preguntas: ¿cuál es el papel o qué lugar ocupa la imagen en nuestra condición humana?, ¿qué relación hay entre la condición humana y la violencia? Casi que podríamos decir que hay un elemento ontológico. Esto llevaría probablemente a una ontología de la imagen, obviamente siempre una ontología sociohistórica. Los seres humanos damos cuenta de lo que somos, de nuestro ser a través de las imágenes, pero a la vez las imágenes contribuyen a la construcción de nuestro propio ser; tiene esa doble valencia. La imagen es una semiosis o una estética, una *esthesis* que nos permite comprender qué somos, interrogar qué somos y, a la vez, es una *esthesis* que nos forma; tiene esas dos potencias.

El creador del programa *Pensar el arte*, del Canal 14, identifica ámbitos del pensamiento moderno que han abordado estas cuestiones. En el ámbito del psicoanálisis, menciona a Jacques Lacan y a Kaja Silverman. También cita a Cornelius Castoriadis con el concepto de imaginario social. En la actualidad, identifica una nueva subjetividad definida por la reorganización social debida a la digitalización, el capitalismo cibernético, la sobrevivencia ecológica del planeta y el despliegue de nuevos movimientos éticos y políticos.

—Yo pienso que la sociedad contemporánea se sitúa en la tensión entre dos grandes imaginarios —afirma y explica—. Entre la descripción tecnocibernética del mundo en que nos encontramos, una especie de diagrama digital de la nueva sociedad; la sociedad, el mundo, la experiencia descrita en términos de estructuras de redes cibernéticas, de nuevos

tejidos digitales, de espacios virtuales, de cuerpos digitales, del devenir de clones virtuales interactuando a través de flujos en redes. Y, del otro lado, el segundo gran imaginario del mundo de nuestro tiempo es el de un cosmos de naturaleza fáctica: de tierra, de ríos, de montañas, de especies animales cada vez menos abundantes, en riesgo de extinción; de deshielo de los casquetes polares, de procesos de intoxicación de reservas naturales, de reducción de los polinizadores, de agotamiento del agua potable, en fin. Tenemos un llamado muy concreto de un cosmos de naturaleza que está presentando los signos más alarmantes de su agotamiento y de su quiebre. Estamos entre esos dos cosmos, y esos dos cosmos son capturados por la imagen y son elaborados a su vez por las propias imágenes; estamos en esa suerte de tenaz paradoja entre la nitidez y belleza de una naturaleza empoderada virtualmente, y una naturaleza disminuida fácticamente.

Si me permites un poco, para acabar de problematizar esta idea: cada vez vivimos más intensamente en territorios de virtualización. La pandemia nos metió en esa lógica; es decir, mostró que la sociedad contemporánea se puede digitalizar hasta sus más íntimos resquicios. Pero, a la vez, la misma pandemia nos está mostrando cómo el campo de sobrevivencia y de fundamentación bionatural de nuestra existencia está en riesgo y está en crisis. Las dos cosas están mostradas aquí. Nuestra fragilidad biológica está enfatizada de una manera muy clara en el horizonte contemporáneo. Y casi nos mete en una especie de disyuntiva trágica: ¿podemos seguir en la misma lógica de tecnologización y de enajenación digital y virtual? ¿Puede sobrevivir el planeta? O tenemos que empezar a restringirnos en una serie de expectativas, de cosas que creemos que somos y nos merecemos, y tenemos que echar unos pasos para atrás y decir hay que renunciar a ciertas cosas para poder hacer posible que la naturaleza y el mundo biótico global al que pertenecemos pueda seguir sobreviviendo.

Visualidades tecnológicas de nuestro tiempo

—Hay gente que, frente a estas circunstancias de tecnologización, está hablando del empobrecimiento de la experiencia estética, ¿es así? Y si es así, ¿esto amenaza de alguna manera el arte?

—Los procesos de digitalización de las comunicaciones, al igual que todos los procesos de establecimiento de un campo tecnológico, implican ciertas ganancias. Implican la apertura de nuevos mundos, pero también implican ciertas renunciaciones y, a veces, ciertas pérdidas. Eso hay que tenerlo claro. La incorporación social de una tecnología no siempre es pura ganancia como tampoco es pura pérdida. Eso nos cuesta mucho trabajo entenderlo. Sobre todo, la

sociedad moderna supone que todo desarrollo tecnológico es ganancia. La crisis ambiental nos muestra de forma nítida que no es así.

Al responder a esta cuestión, el autor de *La sociedad eléctrica* (2008) recuerda el papel que tuvo el industrialismo en el control de la naturaleza hacia el siglo XVIII y la manera en que el ulterior capitalismo moderno estableció “las estructuras de control tecnológico y de las relaciones sociales para producir y reproducir los bienes sociales de manera totalizadora”. No obstante, también identifica un desarrollo científico y tecnológico que permite cierta gestión de las afectaciones a la naturaleza. Allí subyace una de las problemáticas de la modernidad: la escasez o la riqueza frente a la escasez. Esto se debe a la incapacidad de distribución de la riqueza que la modernidad produce y que resultaría “inimaginable” para las sociedades de la antigüedad.

—El proceso de desencanto del mundo diagnosticado por Weber, el proceso de desarticulación de la visión mágica y ritual del mundo está estrechamente vinculado con una modernidad capitalista en la que la acción humana es capaz de controlar el daño y la escasez en la que vivían las sociedades arcaicas —señala Lizarazo. —El mundo antiguo requería tributo, creencias y rituales a los dioses o a los señores de la naturaleza porque habitaba un mundo que se le escapaba, que le sobrevinía como fuerza inusitada. La modernidad supera este límite y ya no requiere entonces el encantamiento ni la magia porque la creencia mágica y la ilusión metafísica se reelaborarán de otras maneras. Es una sociedad productora de abundancia, pero concentrada en élites económicas que fácilmente se alían y negocian con élites políticas. Es posible entonces la producción de un mundo en el que se mezclan la civilización y la barbarie: un mundo que genera los más vastos sistemas de valor, pero que a la vez produce las más altas diferencias entre los que poseen riquezas delirantes y las multitudes que viven en la pobreza extendida.

Como ejemplo de lo anterior, el profesor-investigador menciona el caso de las vacunas para enfrentar la pandemia por Covid-19. Aunque existe capacidad para producirlas, la mayoría está acaparada por países como Estados Unidos. Además, la riqueza que generan los biológicos está conectada con el proceso de destrucción de los balances ambientales de la vida del planeta como lo advirtieron movimientos ecologistas y científicos desde hace más de medio siglo.

Con la pandemia de SARS-COV-2 “empezamos a sentir, de forma mucho más intensa, las señales de que el sueño de la modernidad termina y que, quizás, no somos tan capaces de resolver el riesgo total de la naturaleza. No porque la naturaleza en sí misma lo represente, sino porque hemos actuado de tal manera sobre ella que hemos generado las condiciones para que se vuelva nuevamente un riesgo para la humanidad”.

Remirar el horizonte social-art de la tecnología

La mirada del investigador social explora en el devenir de un tiempo que augura la posibilidad de crear tecnologías que crearán y reproducirán otros mundos en los que la experiencia estética probablemente acogerá otro tipo de formación sensorial: “hay posibilidades de producir realmente mundos virtuales: la piel artificial, los lentes de acción láser sobre la retina, los sonidos holográficos, incluso, todos los apéndices de estimulación corpórea a disposición para generar un mundo totalmente envolvente. La serie de *podcast Future of sex* pronostica que en el 2027 la interconexión cerebral para propósitos de estimulación erótica será factible entre personas en lugares distantes gracias a sofisticados dispositivos. Estimularse mutuamente de forma física, sin contacto físico”.

Lizarazo también puntualiza las potencialidades que poseen las arquitecturas digitales para enriquecer los distintos planos de observación de la obra artística. Esto permite al usuario alcanzar mejor calidad y diversidad de sus fruiciones con la imagen. Y señala que esto es un indicador de una cuestión importante: “hoy la experiencia de fruición del arte del pasado se renueva radicalmente. La pintura, por ejemplo, al perder su soporte material, adquiere una cualidad etérea y una ductilidad a disposición del usuario que realmente la vuelve otra. Pero esto no significa que toda experiencia digital o virtual del arte tenga estas potencias. Recordando a Hito Steyerl, buena parte de las imágenes distribuidas y compartidas en la red, no son estas obras aristocráticas (por sus condiciones de calidad de reconversión técnica), sino “imágenes pobres” o proletarias: las que circulan reeditadas, reformateadas, de muy baja calidad y con resoluciones inferiores a cualquier estándar”.

Al respecto, el docente alude a las nuevas formas de ver cine, a través de servicios *streaming*, como una experiencia nueva. La relación con la obra, afirma, es “tendencialmente privada; casi puedo decir solipsista”. Y abunda: “La experiencia de fruición privada es radicalmente diferente a la experiencia social de ir al cine con otros. La visita a la sala cinematográfica no solamente pone en juego una multitud de rituales de cita, acompañamiento, elección concertada, sino una sensorialidad específica: ser abarcado por el espacio de la sala, experimentar la luminiscencia irisada en un ambiente oscuro”.

Para el autor de *Sentidos Visuales. Hermenéutica y estética de fotografía, cine e hipermedia* (2015), “la imagen en gran tamaño te genera una experiencia completamente distinta a aquella que tienes cuando la ves en un celular, en tu cuarto, con otras conversaciones, simultáneamente a estar cocinando o gestionando mensajes telefónicos; hay una infinidad de intermediaciones que no aparecen, cuando menos de la misma forma,

en la experiencia de la sala cinematográfica. La experiencia <> de ver una película de Kiarostami en un celular podría ser reductiva respecto a la experiencia de fruición que promete una sala cinematográfica. Aquí hay todo un punto que no hemos explorado: hay obras generadas para la sala de cine y obras construidas para la pantalla de la computadora o del celular.

Devenir y desafíos de los estudios de la imagen

—¿Cuál sería entonces el gran desafío en los estudios de la imagen? ¿A qué le tenemos que apostar?

—La cuestión de las tecnologías, de los sustratos técnicos, de las plataformas, de las superficies, decía Lyotard; de los aparatos, dirá, por ejemplo, Jean Louis Déotte; de los aparatos, las infraestructuras o los soportes tecnológicos que hacen posible la construcción y la distribución social de ciertos tipos de imágenes. Si el tema de la lógica de la técnica en un tiempo era la interrogación por los medios, hoy es la interrogación por las redes sociales. En un tiempo fue la interrogación por los museos, por ejemplo, como hacía Déotte o como hacía Rancière preguntándose por el lugar del museo en el siglo XVIII. Benjamin se preguntó por el lugar del cinematógrafo como nuevo aparato de producción de la visibilidad en los albores del siglo XX. Hoy nos preguntamos por las redes digitales como nuevo aparato de producción de la visibilidad o de la nueva mirada.

El integrante del Posgrado en Humanidades de la UAM-X considera que las condiciones históricas, sociopolíticas y estéticas de este contexto permiten establecer un vínculo entre tres dimensiones cruciales para fundamentar los estudios de la imagen del presente: la técnica, la organización sociohistórica como poder y como contrapoder, y la sensibilidad. Este entrecruce es lo que denomina como “una mirada”; es decir, la “matriz que delimita los márgenes de lo visible y lo invisible, que define los principios de valoración y de jerarquización de lo visual; lo visual, sean cuerpos, rostros, escenas, memoria, historia, productos, instituciones, arquitecturas, recuerdos, sensibilidades, afectos”. Simultáneamente, entiende dicha mirada como una pauta para percibir y crear visualmente.

—Yo apuesto por la diferencia entre ver y mirar—señala y continúa—: el ver es concreto, siempre es específico. Es la relación entre unas estructuras fisiológicas, perceptivas, en unas condiciones empíricas y cárnicas concretas en las que un fotógrafo produce una imagen o un diseñador gráfico genera una infoimagen en un sistema digital o una persona ve una fotografía en un celular que le manda un familiar. Ahí estamos ante el ver. El ver es el acto

concreto y singular de la experiencia visual. Pero ese ver del diseñador de infografías, del director de cine o de la diseñadora de modas y del usuario de Facebook está organizado en una matriz de mirada. Y esa matriz los rebasa; es histórica. Hoy la mirada se produce en una multiplicidad de ejes distintos: los medios rearticulados como nuevos medios en un orden posmedial; las redes sociales donde los grupos y los individuos copian visibilidades previas y a la vez generan nuevas posibilidades. En esa multiplicidad de horizontes y de fuentes está articulada la urdimbre de lo que llamo mirada.

—Finalmente, ¿hacia dónde estás dirigiendo las reflexiones sobre la imagen? ¿Vas a seguir con esto mismo o estás abriendo otras brechas?

—Si tratara de pensar cuál es el camino que he recorrido en mi relación con los estudios visuales, creo que mi primer momento fue muy semiótico ya que trataba de identificar las claves de la gramática y la pragmática de la imagen. En los últimos años, estoy girando hacia una estética de la mirada. Lo que me interesa más es justamente el problema no tanto del texto visual, sino de la mirada que hace posible y produce ese texto visual sin que ello signifique desconocer que las miradas se forman también por tradiciones textuales. Ese es el asunto que me parece más capital. Eso articula la condición histórica institucional, la condición postinstitucional o contra-institucional de las formas de ver y la condición subjetiva o del tipo de observador que se define en un mundo social tal como lo avizora Jonathan Crary, por ejemplo.

Actualmente, Diego Lizarazo prepara un libro que se titulará *Estética de la mirada*. Un capítulo abordará a la mirada en lo que ha llamado *capitalismo cibernético*. Allí explicará la manera en que las personas generan plusvalía, al tiempo que se convierten en un instrumento del capitalista, al quedar atrapadas en los aparatos de la “digitalidad posmedial capitalista”. Este fenómeno ha llevado a la producción de clientes, por ejemplo, bancarios que realizan todas sus operaciones a través de la red. Ahora, distintos tipos de ocupaciones laborales, que van desde la limpieza hasta el trabajo de los cajeros y de las gerencias, ya no serán requeridas.

—En los nuevos modelos —advierte—, que todavía no llegan a México pero que van a llegar, tienes que pesar los productos que recolectaste en la tienda y luego auto-cobrar: meter la tarjeta o el efectivo, pagar y recibir el cambio. Todo lo hace el cliente, todo está hacia el cliente: *do it yourself*. Productividad y consumo. Las dos cosas fusionadas en un mismo sujeto: el cliente. Todos los sistemas digitales de producción de imagen contemporánea están orientados en esta dirección. YouTube es un ejemplo clarísimo. ¿Cuál es su contenido? Ninguno; es una máquina que no tiene contenido; es una industria que no da nada; son máquinas de la nada. Todo lo da la sociedad. No solamente los enriquecemos en términos económicos de nuestra *esthesis*, nuestra visualidad y nuestros contenidos. Ponemos en

juego nuestras más íntimas pasiones, necesidades y deseos. Allí nos vaciamos como sujetos, como singularidades. Ese es el capitalismo cibernético. Me interesa explorar esta mutación de la mirada que experimenta la sociedad contemporánea con sus diversas implicaciones.