

IMAGEN, MIRADA Y NARRATIVAS ¿UN NUEVO MODO DE PENSAR LA EDUCACIÓN?

Manuel Alejandro Barrera Pinto, Yule Rosio Gualteros Alvarado, Roger Andelfo Moreno



Maestría en Educación, Facultad de Educación

Universidad La Gran Colombia

Bogotá

2022

Imagen, mirada y narrativas en la educación

Manuel Alejandro Barrera Pinto, Yule Rosio Gualteros Alvarado, Roger Andelfo Moreno

Trabajo de Grado presentado como requisito para optar al título de magister en educación

Edwin García Salazar (Director)



Maestría en Educación, Facultad de Educación

Universidad La Gran Colombia

Bogotá

2022

Agradecimientos

Los investigadores expresamos nuestro agradecimiento al tutor Edwin García Salazar por habernos guiado en este proceso conceptual frente a una investigación pertinente ante la coyuntura nacional entorno al campo de la educación. De igual forma, expresamos una inmensa gratitud a nuestras familias por el apoyo que nos brindaron en este trabajo investigativo.

Tabla de Contenido

RESUMEN	6
ABSTRACT	7
INTRODUCCIÓN	8
PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN	11
OBJETIVOS	13
OBJETIVO GENERAL	13
OBJETIVOS ESPECÍFICOS	13
JUSTIFICACIÓN.....	14
METODOLOGÍA.....	17
CAPÍTULO 1: LA NARRATIVA DE LA IMAGEN	19
CAPÍTULO 2: NARRATIVIDAD Y PERCEPCIÓN	37
CAPÍTULO 3: CIUDAD Y VELOCIDAD	56
CAPÍTULO 4: POLÍTICA Y EDUCACIÓN.....	74
CONCLUSIONES	93
RECOMENDACIONES	94
LISTA DE REFERENCIAS	103

Lista de Figuras

Figura 1. Rachel. (Van Der Zee, 1927)	31
Figura 2. Retrato de familia. (Van Der Zee, 1926)	33
Figura 3. La balada del violinista. (Kertész, 1921)	35
Figura 4. Ernest. (Kertész, 1931)	36
Figura 5. Mercado de animales de Saint Michelle. (Kertész, 1927)	37
Figura 6. Tomada de la película el Monstruo de St. Pauli (Akin, 2019)	45
Figura 7. Tomada de la película el Monstruo de St. Pauli (Akin, 2019)	46
Figura 8. Tomada de la película el Monstruo de St. pauli. (Akin, 2019)	47
Figura 9. Tomada de la película Corpus Christi. (Komasa, 2019)	54
Figura 10. Tomada de la película Corpus Christi. (Komasa, 2019)	55
Figura 11. Tomada de la película Corpus Christi (Komasa, 2019)	56
Figura 12. Tomada de la película Corpus Christi (Komasa, 2019).	56
Figura 13. Tomada de la película Corpus Christi. (Komasa, 2019)	57
Figura 14. “Si Julián Assange es extraditado, es el fin del estado de derecho en occidente”. (Duval, 2020)	63
Figura 15. Rueda de prensa OMS (Abc sociedad, 2020)	64
Figura 16 . Atentado en el aeropuerto de Cúcuta por Herrera. (Colprensa, 2021)	68
Figura 17. ¿Qué hacer o a quién acudir si alguien intenta entrar en su casa? (Zamora, 2019)	72
Figura 18. Les disparan a manifestantes desde helicóptero en Colombia. (Denethor, 2021)	74
Figura 19. San Carlos, Antioquia. (Abad, 1998)	92
Figura 20. Silencio Puerto Torres. (Echavarría, 2015)	93
Figura 21. Narcisos. (Muñoz, 1999)	102
Figura 22. Tiznados. (Muñoz, 1991)	104
Figura 23 . Aliento. (Muñoz, 1995)	105

Resumen

El presente documento de investigación, muestra un análisis interpretativo y argumentativo desde la imagen fotográfica como dispositivo de poder en la actualidad. Por ende, resalta la importancia de la velocidad de la imagen para producir enunciación política y asimismo extrapolar sus alcances al desarrollo de espacios educativos que vislumbre un quehacer pedagógico centrado en el encuentro del ser y el desocultamiento. De manera que el estudio, invita a pensar la enseñabilidad en función del arte y de la imagen fotográfica como signo que teje un sistema de significados y narrativas visuales, lo cual, involucra procesos de percepción que requieren transparencia y subjetividad. Por tanto, se considera un trabajo propuesto a través de la imagen que contribuya a reducir las distancias entre los cuerpos, acercar la memoria y el territorio para marcar una disyuntiva con la reproducción en masa de significación. Cabe mencionar, que el análisis se lleva a cabo bajo una interpretación hermenéutica que extrae conceptos teóricos y los pone en discusión para traducirlos al campo de la educación.

Palabras claves: imagen, signo, narrativa, velocidad, percepción, política y enseñabilidad.

Abstract

This research paper proves an interpretative and argumentative analysis from the photographic image as a power device nowadays. In this way, it highlights the importance of the speed of the image to produce political enunciation and to extrapolate its scope to the development of educational spaces that shows a pedagogical task focused on the encounter of the human being. The study invites to think about teachability in terms of art and the photographic image as a sign that weaves a system of meanings and visual narratives, which involves processes of perception that require transparency and subjectivity. That's why, it is considered a work through the image that contributes to reduce the distances between bodies and bring the memory and the territory closer to mark a disjunctive with the ordinary duplication of meaning. This analysis is carried out under a hermeneutic interpretation that extracts theoretical concepts and puts them in discussion to translate them to the field of education.

Key words: image, sign, narrative, speed, perception, politics and teachability.

Introducción

¿Qué decisiones habrá que tomar el campo de la educación, en un planeta cansado y saturado por la velocidad de la imagen? Se vive –si cabe la expresión- alrededor de deseos inmortalizados que despiertan las imágenes, alrededor de metralletas visuales que hacen mella hasta en los pensamientos oníricos. Y a pesar de la falsa idea de progreso, los seres allí, se notan fatigados, insatisfechos, pero ávidos, ávidos por ver aquello expuesto, eso que se encuentra visible al ojo humano. Sin embargo, contrario a lo dicho, también sumidos en profundo letargo, porque entienden sin comprender y ven sin mirar.

Y todo lo visible, aquello en forma de imágenes, provee al individuo formas de ser y de existir con otros, porque los otros se encuentran en sintonía con percepciones colectivas que resuenan en los pensamientos y las emociones, desvirtuados por un poder que gira alrededor de la información y la imperiosa necesidad de los sujetos por la aceleración. Así yace la sociedad, vestida de una revolución informática, que, a través de un discurso visual logra en masas, casi que repeticiones en serie, réplicas de seres alienados a intereses políticos y económicos que favorecen el poder hegemónico.

La imagen fotográfica cuenta a los ojos narraciones de prisa; la velocidad que la conduce cierra el sentido de interpelación, propia de los seres humanos, sometidos a la maquinaria del terror que según Virilio (2006), es el accidente del acontecimiento informático. Precisamente, y en razón de huir o escabullirse del panóptico de esta era informática, habrá que procurar por pensar en unas futuras generaciones que despierten y caminen por senderos que sus propios ojos les brinden contemplar, sin intermediarios, sin traducciones, sin andamiajes de fondo objetivados.

Entonces, contemplar procesos de enseñabilidad aunados con la imagen fotográfica podría considerar una comprensión de la realidad natural y el acercamiento de la mirada para la creación de narrativas más humanas, en función de la desestabilización de los fines del sistema operante. Cabe por lo tanto, la pregunta ¿Cómo produce la imagen fotográfica un nuevo modo de pensar la educación? Para ello, el signo mostrará su relación con la narrativa contemporánea y la velocidad de la imagen como mecanismo de poder en la homogenización de percepciones. Además, será importante comprender la función política de la imagen y su relación con la enseñabilidad.

Para abrir el camino que se aboca, son los planteamientos de Saussure, Barthes y Fabbri los que se ponen en discusión en un primer momento para entender la función del signo en el plano contemporáneo, para sentar las bases de la mirada, y cómo ésta genera transfigura las conductas sociales desde lo que se ve, desde las prótesis de visión, que llevan a los ojos una realidad aparente o simulada de la realidad para concebir a partir de otras posturas, y así, sentir y percibir de manera estandarizada.

De modo que, la ciudad y la velocidad se reconoce como nueva modalidad de combate sin las pretensiones del campo predispuesto para el intercambio en masa sobre el poderío armado. Esto es, identificar y redimensionar el accionar de la producción audiovisual, a partir de la narrativa sobreexpuesta a la velocidad que logra entrever los alcances de las convicciones políticas, como norma que distribuye la geografía espacial en la ciudad entendida desde la estética de la desaparición mediática. En efecto, surgen estrategias de control represivo, articulando diferentes formas de instalación sobre el velo de la manipulación informática para abastecer al consumidor interconectado desde su condición expectante como parte del soporte de consumo.

Así las cosas, este tránsito de estudio y análisis sobre los autores que enmarcan el reconocimiento de los conceptos encontrados, expuestos y racionalizados sobre la marcha de una coyuntura cercana a los intereses de esta investigación, desembocó en las dinámicas encontradas desde una ciudad operante a partir de la transformación del paisaje interconectado que evoluciona

desde la interfaz vigilante en cada movimiento o acercamiento social, identificado desde la no-mirada y la no-presencia de la ciudad invisibilizada por las pantallas de traducción democrática. Sin embargo, surge un principio de arraigo sobre el acontecimiento informático en aceleración, en el cual, los procesos educativos logran interconectar aciertos de reflexión sobre la funcionalidad teledirigida para desocultar realidades sin censura desde las propuestas visuales que se generan en el arte contemporáneo sin objeción al tiempo de representación de la narrativa en la imagen fotográfica.

Problema de investigación

La imagen como detonante en la transmisión de narrativas políticas, hace parte del proceso de enseñabilidad dentro de la diversidad de escenarios educativos, los cuales, infieren dentro del andamiaje de naturalización, alienación y sistematización de los objetos representados en la velocidad del sistema operante.

En esta medida, se plantea un juicio de valor narrativo como forma de significar la representación generada desde la alucinación fotográfica como parte de la identificación del significado en las imágenes. De esta manera, se hace importante revisar la historia de la humanidad en tanto esta, transfiere un referente de aniquilación desde la guerra y, por ende, acredita el protagonismo de la imagen, en donde, se describen los intereses por inmovilizar o proyectar los conflictos a escalas de aceleración acordes al funcionamiento de la economía mundial.

Por consiguiente, la fotografía como margen publicitario, ha condicionado las formas de ubicarse en la distancia para entender al mundo a partir de la velocidad de arraigo sobre la realidad presentada a través de la información transmitida para la teatralización del mundo distanciado en tiempo real. En este sentido, aparece la industrialización de la mirada sobre un estado contemporáneo que acata los registros para desvanecer las distancias, en tanto estas, confluyan en la norma de entrega para la democratización de la percepción a nivel individual y colectivo.

Sin embargo, hoy en día aparece una condición de cambio, ruptura y contradicción entre las acciones teledirigidas dentro de las prótesis audiovisuales, en las cuales, el debate de contravención aparece como parte del entendimiento de la ubicuidad para intervenir dentro de la estética de la imagen del arte contemporáneo. Así las cosas, se manifiesta una multiplicidad de

percepciones que proveen una función en la enseñanza de la humanidad como formas de enunciación política.

En relación a los argumentos anteriormente mencionados, consideramos pertinente preguntarnos en esta investigación por las relaciones entre imagen, narrativa, velocidad, percepción, política y enseñabilidad, esto es, preguntarse: ¿Cómo produce la imagen fotográfica un nuevo modo de pensar la educación?

Objetivos

Objetivo General

Abordar el concepto de imagen fotográfica y su relación con la educación.

Objetivos Específicos

- Analizar el concepto de signo y su relación con la narrativa contemporánea.
- Entender la velocidad de la imagen como mecanismo de poder en la homogeneización de la percepción y su enunciación política.
- Comprender en el arte la función política de la imagen en relación a su enseñabilidad.

Justificación

La velocidad de la información transforma todo a su paso y permea de necesidad la experiencia de los sujetos; es evidente que las pantallas rodean la cotidianidad de las personas y esta a su vez, se encuentra bombardeada de imágenes fotográficas, por lo que se le considera un arma informática capaz de crear homogeneidad colectiva, sin embargo, también se proyecta desde el campo de la educación como un camino que conduce al **desocultamiento** del sentido impuesto por el poder de la información.

La presente investigación es pertinente en tanto aborda el concepto de imagen fotográfica y su relación con la producción de enunciados en el campo de la educación y su relevancia subyace en la interpretación de un problema social que merece ser tenido en cuenta en los procesos de **enseñabilidad**. La imagen sincroniza las emociones y pensar en la desincronización de la misma desde el campo educativo equilibra los efectos de la velocidad visual. Entonces, la educación se vale de la tecnología y la información para determinar a través de la imagen rasgos de la aceleración con la que persiste el ritmo social.

Por lo anterior, se pone en discusión diferentes autores como Ferdinand de Saussure (1998), Roland Barthes (2007; 2009) y Paolo Fabbri (2000) para analizar la noción de signo y cómo este se relaciona con el concepto de narrativa desde lo contemporáneo. Esto refiere, que todo signo que entreteje las prácticas cotidianas se carga de sentido y realiza procesos de significación, de tal forma que, construyen relatos y percepciones simultáneamente. En esta dirección del análisis, se presenta la imagen fotográfica como signo que suscita un proceso de significación continua desde las acciones y las pasiones, que circunda la experiencia de los sujetos y convierte los objetos como realidades narrativas, es decir, la fotografía produce enunciados políticos, produce percepción.

Así las cosas, se enfrenta un primer hallazgo con la postura teórica de Paul Virilio (1988; 1998; 2003; 2004; 2006; 2009) para entender el concepto de velocidad y su correspondencia con la imagen como aparato productor de percepciones colectivas, un arma de guerra que afecta en primer lugar a los sujetos y la sociedad. Lo anterior, en términos de transmisión de la información a la que se someten las sociedades contemporáneas, es decir, una transferencia continua de lo que “se debe ver” esto con connotación de necesario pero que modifica y provoca formas de percibir la coexistencia humana.

Dado el **acontecimiento** de la informática, la velocidad ha propagado y estandarizado la imagen en la cotidianidad ciudadana, que somete al cuerpo y a la visión en función de la maquinaria del miedo y el terror-que aúna esfuerzos en ejércitos visuales-, no ya en la masa y la energía, sino en la bomba de la información; esto como la accidentalidad del acontecimiento.

Sin embargo, es preciso pensar que dicho análisis ofrece la posibilidad de una exploración en el campo de la enseñabilidad contemporánea a través del arte, por lo cual, es el mismo dispositivo (la imagen fotográfica) que irá en función de provocar el **acercamiento**, la **mirada**, la **sensibilidad** y la **percepción** del ser en formación. La velocidad que ejerce la imagen ha de permitirle también un encuentro con el cuerpo, el entorno y la memoria como forma de desenmascarar las convicciones prefabricadas. En esta medida, el arte estimula escenarios políticos y la fotografía un espacio de enunciación.

Ahora bien, en este punto se expone la postura artística que **Oscar Muñoz** (1991; 1995; 1999) propone desde la memoria y la contemplación para otorgar sentido del aporte pedagógico al estudio realizado. Lo anterior, en función de la relación entre la re-presentación y la articulación de enunciados políticos que subyace a la fotografía. Su obra, emprende una derivación entre la percepción en imágenes que reseñan al instante mnemónico –rememorar-

procesado desde la estética de la desaparición y su aceleración condicionada al accidente tecnológico y la condición de la imagen prístina (primera) como antesala a ser parte del momento relacional sobre la fijación, en donde consigue revelar ese instante para des-encontrar el flujo de la imagen inestable desde los soportes que aceptan la creación y desintegración de la captura hecha dibujo.

Por otra parte, es importante destacar que la ruta metodológica que se utiliza para tal fin, se basa en el análisis hermenéutico; centrado en la extracción de conceptos que permiten la interpretación y explicación relevante de un problema social. De manera que, al cruzar autores como Roland Barthes (2007; 2009), Paolo Fabbri (2000) y Paul Virilio (1988; 1998; 2003; 2004; 2006; 2009), es posible el encuentro entre lo diverso y lo múltiple, para hallar una postura que aporta a la pedagogía una enseñabilidad basada en el arte y la imagen fotográfica de Oscar Muñoz (1991; 1995; 1999).

Metodología

Esta investigación se inscribe en el campo metodológico de la hermenéutica como una actividad interpretativa de significación la cual, se integra dentro de un modelo traductor en un contexto que, acerque y genere un espacio para el análisis y la abstracción de conceptos para el estudio propuesto desde el planteamiento del problema.

Por consiguiente, se estableció una elaboración textual enmarcada en lo que menciona Palmer (1969) desde las tres dimensiones de la hermenéutica sobre la lectura, la explicación y la traducción, logrando producir un referente para el entendimiento y la comprensión de los textos usados desde el análisis en la narrativa de la imagen, la narrativa y la percepción, la ciudad y la velocidad y la política y la educación.

Así las cosas, se desarrollaron las 3 etapas mencionadas por Sánchez (2001) para esta investigación hermenéutica, teniendo en cuenta la etapa *empírica* desde la identificación de los textos relevantes, así como su *validación*. Luego, se procedió a la etapa empírica en la *generación de una interpretación y la relación con diferentes comentarios desde una “dialéctica comunal”* para generar de esta forma, un documento argumentativo en consideración a los objetivos planteados.

Asimismo, esta investigación asume como referentes teóricos a Roland Barthes, Paolo Fabbri y Paul Virilio decisivos dentro de la síntesis que define la producción de enunciados desde la imagen fotográfica en el campo de la educación, teniendo en cuenta, lo mencionado por Gadamer (1998) sobre la elaboración de un lenguaje mediador en la estructura dialogal sobre la labor como “negociador” entre los horizontes del texto y el lector desde una literatura propuesta para la ruta de análisis sobre el planteamiento del problema.

De igual forma, este proceso investigativo diseñó una doble dimensión interpretativa en la imagen abstraída desde la fotografía y el cine en donde, se interpretan los procesos de significación fuera del tiempo de producción y del contexto dado bajo una narrativa que conlleva a lo que indica Lizarazo (2019) sobre “la condición histórica, concebida hermenéuticamente de la imagen” (p. 6). En este sentido, se propone una mediación desde la experiencia cognoscitiva dentro de un proceso que permite establecer el análisis de los enunciados políticos propuestos como mecanismos de poder desde un contexto educativo cercano al lector.

CAPÍTULO 1: La narrativa de la imagen

Durante la historia de la lingüística el concepto de signo ha sido un asunto importante a estudiar, lo que ha permitido diversas percepciones de acuerdo a la época y al pensamiento que lo atravesase. Cuando se piensa en crear textos se suele pensar en palabras que deben estar bien organizadas para lograr el propósito comunicativo, sin embargo, sería sustancial preguntarse si el oyente o receptor de dicho texto ¿comprendió a cabalidad o hizo la interpretación adecuada que el emisor deseaba hacer?

Lo anterior se puede relacionar con un fragmento de la novela Cien años de soledad en el que, José Arcadio Buendía pone en práctica el método de su padre Aureliano para no olvidar; un poco el ejemplo de la lógica estructuralista, que se piensa el signo desde las palabras como unidades dotadas de propiedades y unidas entre sí para crear sentidos. En este sentido, García (2007) menciona que:

...Con un hisopo entintado marcó cada cosa con su nombre: mesa, silla, reloj, puerta, pared, cama, cacerola. Fue al corral y marcó los animales y las plantas: vaca, chivo, puerco, gallina, yuca, malanga, guineo. Poco a poco, estudiando las infinitas posibilidades del olvido, se dio cuenta de que podía llegar un día en que se reconocieran las cosas por sus inscripciones, pero no se recordara su utilidad. Entonces fue más explícito. El letrero que colgó en la cerviz de la vaca era una muestra ejemplar de la forma en que los habitantes de Macondo estaban dispuestos a luchar contra el olvido: Esta es la vaca, hay que ordeñarla todas las mañanas para que produzca leche y a la leche hay que hervirla para mezclarla con el café y hacer café con leche. Así continuaron viviendo en una realidad escurridiza, momentáneamente capturada por las palabras, pero

que había de fugarse sin remedio cuando olvidaran los valores de la letra escrita...¹ (p. 22).

En este sentido se realizará la presente discusión, es decir, acerca del concepto que representa el signo lingüístico moderno propuesto por Ferdinand de Saussure (1998) y el signo contemporáneo que dialoga con complejidades profundas como las acciones y las pasiones entre hablante- oyente para generar narrativas propias de todo ser humano como consecuencia de las diversas interacciones constantes que afectan de una u otra forma las posturas iniciales de todo individuo.

Ahora bien, sería pertinente mencionar acerca de la teoría lingüística y semiológica moderna que Saussure planteó a inicios del siglo XX en consideración a la apuesta de una lingüística científica que se pensara el lenguaje como una ciencia que respondiera a una materia, a un método y su propio objeto de estudio.

Por ello, cabe mencionar que la materia según el autor sueco, responde a todas las manifestaciones del lenguaje, esto quiere decir, manifestaciones de tipo escrito y oral, pero también de las lenguas antiguas y las actuales. Es así que la lengua se vuelve el objeto de estudio en donde Saussure (1998) la define como "...un sistema en donde todos los términos son solidarios y donde el valor de cada uno no resulta más que de la presencia simultánea de los otros"; esto bajo el método inductivo en el marco de las ciencias sociales (p. 138).

De esta forma, el signo se vuelve la pieza clave del rompecabezas lingüístico, y definido desde la corriente estructuralista como una entidad psíquica de dos caras asociadas, por un lado, el concepto; y, por otro, la imagen acústica con relación recíproca. La primera vista en sentido

¹ Fragmento de Cien años de soledad, escrita en pleno desarrollo del signo moderno planteado por Saussure cuya percepción estructuralista da a conocer significante y significado.

abstracto del significado y la segunda como el recuerdo o lo que conlleva el sonido del signo a la psiquis, en otras palabras, la imagen acústica alude al significante.

Entonces, significado y significante se relacionan para producir procesos comunicativos en cada individuo. Sin embargo, es importante tener en cuenta que el signo moderno difiere del signo contemporáneo en tanto adquiere valor en sí mismo y significación al establecer conexión con otros. Lo que quiere decir que el signo en términos contemporáneos gira en torno a los sentimientos y afectaciones que producen en las personas, es decir, que el signo se organiza desde la expresión y el contenido para organizar el sentido y la significación.

Las prácticas cotidianas y todas aquellas acciones realizadas por los seres humanos dan muestra de cómo se interpreta el entorno, sobre las consideraciones de importancia que tiene todo aquello que se hace e incluso de lo que se deja de hacer. De esta forma, se construyen relatos o escrituras, es decir, narrativas a partir de los signos y con ellos del proceso de significación. En este punto, es importante reflexionar desde dos miradas, una es la del semiólogo francés Roland Barthes (2007) y la otra del semiólogo italiano Paolo Fabbri (2000).

Para empezar, se retoma la idea de signo que para muchos es concebida desde la palabra o el equivalente a la misma, es decir, que erróneamente se ha pensado el lenguaje desde el signo y la suma entre éstos para formar sistemas de significado; lo que se vuelve un impedimento para el análisis semiótico, puesto que la semiótica es mucho más compleja en tanto busca comprender sistemas y procesos de significación que no sólo se encuentran contenidos desde el plano de la lexicología, sino que en ellos se encuentran implícitos signos desde otras formas y fondos.

De otra manera, el giro planteado por Fabbri (2000), modifica el ideal semiótico en la medida que sostiene la noción de signo como representación para llevarlo a un proceso de indagación sobre la creación de un argumento significante, en donde se inscriban estados o

sistemas de entendimiento de los objetos dentro de un universo de significados inherentes en la complejidad de la comunicación.

Según Barthes (2007), los signos son puntos de intersección de complejos sistemas subyacentes; lo que pone en el lado opuesto la tradicional idea de signo, percibe a la semiótica como una semiología. En otras palabras, los signos ayudan a encontrar sentidos en la medida que se intersectan en una dimensión más compleja, donde nada queda por fuera para completar la comprensión de un proceso de significación.

En este sentido, la propuesta de transformación sobre la idea que ha perdurado en la semiótica, toma como medida recurrir a la narratividad para separar la noción de signo de la representación, teniendo en cuenta su función configurante con respecto a los relatos propuestos y su direccionamiento a cierto significado. A partir de lo anterior, la narratividad aparece como una teoría de la acción sobre la semiótica, para generar una hipótesis de mutación que se sitúa en el emisor y el receptor más allá del juego sobre los envíos y los aciertos o desaciertos especulativos.

Así Fabbri (2000), abre un espacio para proponer a la semiosis como teoría de la acción, encuentra al lenguaje como un acto de mutación sobre los estados del mundo, en los que se produce una alteración tanto en el emisor como en el receptor y no como un básico instrumento para representar dichos estados. De igual forma, añade al concepto de narratividad un estudio desde las pasiones, las cuales reconfiguraron el relato, así como las acciones pueden determinar la transformación del mundo.

En consecuencia, la noción de narratividad no denota una combinación de palabras y proposiciones acabadas, sino que esta toma sentido para quien lo produce y lo interpreta, es decir, que la escritura cumple funciones más allá de una codificación de signos y esta se

encuentra atravesada por las acciones y las pasiones, en otras palabras, la narrativa es un acto concatenado de sentidos dado por la forma del contenido, el sema, y que configuran unas acciones, formas de actuar, posturas, entre otras; acompañados necesariamente de algunas pasiones, afectos, sentimientos y emociones que según el semiólogo es el punto de vista de quien es sorprendido, transformado o impresionado por la acción.

Ahora bien, resulta necesario ampliar el espectro de la relación narrativa desde lo que se viene proponiendo en medida de las acciones, pero desde el estudio de las pasiones, todo esto para introducir la dimensión de la afectividad. En esta medida, se habla de un modelo semiótico que identifique y garantice la permanencia de los afectos dentro de una teoría de la significación a partir de pertinencias gramaticales que procedan al cambio dentro de la imagen del lenguaje. En efecto, el cuerpo se abre paso dentro de una connotación fundamental como signo no lingüístico, pero que presagia unas consecuencias inherentes dentro del lenguaje y su incidencia en relación a la gestualidad en el término sintáctico.

Del mismo modo narrativo, Barthes (2007) señala que la creación se encuentra entre la lengua y el estilo. La primera, vista como la naturaleza del lenguaje, con propiedad indivisa de los seres humanos, una entidad social fuera de las reglas y formalismos estructurales. Es en la misma lengua que existe la historia y solo basta su presencia para demostrar su profundidad de sentido y sociabilidad. Por su parte, el estilo marca una forma vertical, interpuesta y elaborada por una época y un sujeto, con función de decorar la voz y encerrarla en paredes de necesidad.

Por ende, Barthes (2007) muestra la escritura en función del signo y la narratividad como aquella “encargada de unir en un solo trazo la realidad de los actos y la idealidad de los fines” (p. 5). Lo que comprende como una narrativa axiológica que a través de la palabra y la imagen

encerrada en sí misma, vislumbra variedad de juicios valorativos que envuelven el poder de la narración.

Así pues, el estudio de la narrativa ha de intervenir dentro de este giro para desvincularla del estudio de los relatos propiamente entendidos desde lo oral y lo escrito. De esta forma, Fabbri propone un análisis a partir de un modelo de “concatenaciones y transformaciones de acciones y pasiones” que renuevan los sucesos verbales dentro de otros tipos de manifestaciones y sustancias expresivas desde la sonoridad, la corporeidad y la espacialidad. Sin embargo, cabe mencionar que, al utilizar diversas formas de expresión, los pensamientos o ideas redefinen los significados, entendiendo de esta manera al signo dentro de un enlace de hipótesis recíprocas a partir de las formas de expresión, pero que en igual medida advierte una clasificación semántica en el estudio de las sustancias expresivas utilizadas para modificar los contenidos dentro de la narratividad.

Por ello, la naturaleza de la escritura vive en un tiempo y en un espacio que consolida la consciencia colectiva y va más allá de una sola codificación de signos, es decir, las palabras que acompañan la escritura o las imágenes que acompañan la fotografía llevan consigo una implantación idealista y valorativa.

En este punto, hablar de narratividad, se circunscribe a toda forma de significado, desde el plano de la expresión y el contenido, refiriendo así la idea de Barthes (2009) acerca de la “fotografía como una nueva forma de alucinación, falsa a nivel de la percepción, pero verdadera a nivel del tiempo; en cuanto a la imagen fotográfica, considera que la imagen sólo adquiere su valor pleno con la desaparición irreversible del referente” (p. 23) , es decir, en la aniquilación del sujeto registrado por la máquina.

Por ende, la narrativa en la fotografía permite encontrar en ella los componentes de un signo, es decir, el significado y el significante², de ahí que cuando la gente posa para una foto quiere dar una connotación al que observa la imagen de que está feliz, que se siente cómoda, mientras que las fotografías que se toman de forma desprevenida por el interés del fotógrafo llegan a brindar un tipo de connotación diferente; Barthes (2007) da mayor interés a la fotografía que a una pintura, ya que en la segunda se pueden cambiar situaciones y en la primera se ve lo real, siempre y cuando no se realice métodos de connotaciones como: el trucaje y la pose. Lo que la fotografía ha conseguido en el tiempo, pertenece a un único espacio en donde, solo podrá ser repetido artificialmente sin el derecho a ser repetido en su verdadera conciencia, por ello, para Barthes la fotografía será algo inclasificable.

La fotografía puede mostrar una dualidad, es decir, la presencia de dos formas diferentes y alternas referidas a mundos o contextos divergentes, lo que lleva a esos elementos a contradecirse o que logren representar una disparidad entre ellos. Por lo tanto, Barthes (2009) menciona que, “la fotografía es un arte, una ciencia de los cuerpos, un objeto de deseo o de odio” (p. 52), según sea el caso frente a la relación que identifica el significado de la imagen.

En su marcha por analizar la fotografía, Barthes establece términos como: “operator” refiriéndose al fotógrafo, de “spectator” quienes se encargan de examinar las imágenes fotográficas y de “spectrum” como el objeto o blanco de toda fotografía. Así, desde la experiencia, establece una serie de efectos al referirse al acto de ser observado y capturado por el artefacto, en donde, se postula la transformación de la imagen como medida de aprehensión, muestreo y exposición desde la re-presentación aparente de un instante en su vida.

² Verse a uno mismo. Roland Barthes, La cámara lúcida. p. 40.

Barthes (2007) toma la fotografía desde ciertos puntos de interés, de esa manera es que llama a la atracción que siente por algunas fotos, por lo tanto, lo lleva a tomar dos elementos fundamentales: “studium” como aquella aplicación a una cosa o gusto que siente alguien en relación a la imagen, y el “punctum” definido como el pinchazo, esa casualidad de la foto que despunta, el sentimiento que transmite, que cautiva o que atrapa. Entendiendo el primero como un sistema de reconocimiento para la operación o reacción del “operator”, en tanto éste, encuentre una relación específica con el mundo para generar significados desde lo observable y capturable.

Por lo anterior, es posible realizar narrativa desde una fotografía, en otras palabras, se puede relatar o narrar historias, sin embargo, para ello es necesario buscar un conflicto o “punctum” que permita mover la narración desde un punto connotativo ya que la fotografía puede contar infinidad de cosas, por ejemplo la época, las emociones, el vestuario y los recuerdos, entre otras.

Así las cosas, Barthes (2007) busca liberar la narratividad de las cadenas opresoras de las reglas implantadas, exaltando la narración desde su naturaleza pura, blanca o transparente, sin juicios o dogmas, hasta el grado en que el autor desnuda su pensamiento fuera de alienaciones y se vuelva responsable de su propio pensamiento sin fijaciones ideológicas o represivas que conlleven según *El giro semiótico* de Fabbri (2000), a comprender que los relatos, en este caso desde la fotografía, no surgen solamente por un momento histórico y para configurar acciones persuasivas sino que estos nacen de un ser que siente y piensa, por ende presenta posturas que conllevarán a la transformación de otros sujetos a través de una articulación de significación continua.

Siguiendo con este razonamiento, la fotografía increpa en términos del cúmulo de objetos, personajes y razones para suponer una ambivalencia como signo, como narrativa que funge una práctica de emociones y acciones al ser fotografiado. Los actos inmersos en esta práctica, retienen una metáfora del cuerpo, una muestra de lo que no se es, de lo que supone el tiempo, pero no el cuerpo, un desprendimiento de toda alocución verídica sobre lo que ocurre en ese instante mimetizado en el papel.

Ahora bien, este trastorno de propiedad, esta conmoción sobre la heautoscopía, entendida como “la percepción alucinatoria del propio cuerpo como si se viera desde el exterior, más concretamente como si se viera desde arriba” (Barthes, 2009, p. 40), mantiene un terreno desfavorable para el relato de las miradas de los universos alternos que renuevan formas para entender la imagen como un instante que permaneció o permanece en la alegoría del incauto o del sujeto museificable, inmóvil en su deformación para ser expuesto desde su arte dentro de la exhibición del despojo. En este punto, el ser fotografiado fatiga su presencia ante la lectura del foráneo, exaltando su muerte desde la transformación del cuerpo en imagen, en donde todo tiene sentido desde el ceremonial fotográfico bajo el argumento que disloca la presencia en la multiplicidad de miradas y de significados sobre la intención de ser alguien, de lo que realmente existe y lo que el fotógrafo asume para revelar.

Barthes (2009), habla de la verdadera intención en la inmovilidad del cuerpo, lo que da referencia a la mirada y la pose, implícitas en el instante en el cual se observa la forma de la muerte captada dentro de la transformación del yo como otro. Se trata entonces de someter este episodio en dos experiencias que adquieren una interconexión entre el operador, el fotógrafo, y la dicotomía presente en las sensaciones de un cuerpo que se debate entre la pose del sentimiento predispuesto y el acto fúnebre que transforma su imagen.

En efecto, este acto de aniquilación momentánea enuncia un suceso de teatralidad ante la pose, un intervalo de representaciones que interactúan para relacionar la imagen capturada en la infinidad de posturas que demuestran una autenticidad caducada dentro del afán del proceso de imitación sobre sí mismo. En este punto, se enuncia un proceso de guión autobiográfico dentro de la conducta que produce la pose referida a la búsqueda del grado cero como forma de presentación sobre lo unimaginable.

Sin embargo, más allá de encontrar fundamento en el tiempo de exposición o en la técnica inferida por el fotógrafo, la pose entraría a ser la parte fundamental en la naturaleza de la fotografía como una intención de lectura, lo cual, estructura el tiempo para la inmovilidad narrativa y para entender el acervo cultural que rodea al objeto o al personaje. En este sentido, la fotografía atestigua la presencia viviente de las cosas, una relación que no legitima un acto metafórico, pero que si bien, puede generar la imagen viviente de la muerte, del cadáver, intuyendo la realidad de las cosas sobre el pasado.

Figura 1

Rachel



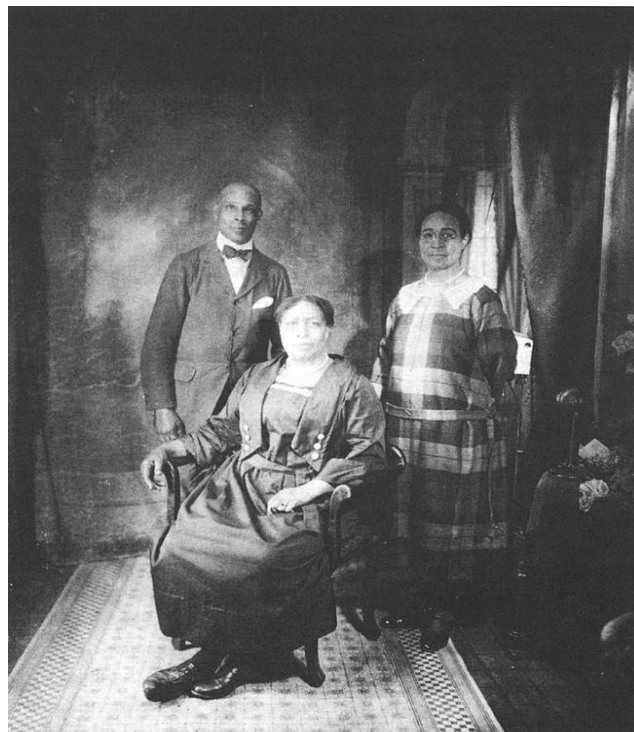
Tomado de “Rachel” por Van Der Zee, 1927. (<https://time.com/3807384/death-in-harlem-james-vanderzees-funerary-portraits/>)

Así las cosas, se puede referir a una parte del trabajo fotográfico realizado por James Van Der Zee (1927) sobre sus retratos funerarios, en los cuales se encuentran imágenes que se sujetan a la pose del ser embalsamado, lo que resulta ser sobrepuesto desde el fotomontaje que reseña una doble lectura de su vida. En este punto, se toma como referencia la fotografía de Rachel (1927), en la cual presenta a su hija en dos temporalidades superpuestas en la misma imagen, generando entonces una lectura contrapuesta en la originalidad del retrato en vida sobre el funerario como postal para la memoria.

Desde lo anterior, se abre un espacio para la confusión sobre lo real y lo viviente, se otorga una doble mirada que adjudicaría la muerte sobrecargada en la fotografía, por ende, una narrativa sobre la representación del cuerpo en tránsito por el efecto del cuarto oscuro, el cual, pasa a ser exhibido al público dentro de acciones íntimas que adquieren un significado bajo los signos de la imagen post mortem.

Por otra parte, la fotografía considera un punto de relación como reserva del cuerpo, como arte de la persona, en donde, se determina el control del fotógrafo como gestor de la pose y del espacio adquirido sin aniquilar la propiedad íntima del personaje sobre su relación con la imagen, aunque esta quiera lograr la documentación de algo auténtico. En su fotografía *Retrato de Familia*, James Van Der Zee (1926), usa un lenguaje de enunciación para representar el atributo de la promoción social sobre la respetabilidad emulado en su estudio. En efecto, esta intención sobre la puesta en escena, abre campo al entendimiento de la teatralidad sobre el “studium” y la propuesta generada por el fotógrafo para lograr el efecto deseado como una dedicación dentro de la cultura que encierra sensaciones cercanas de conveniencia.

Figura 2
Retrato de familia



Tomado de “Retrato de familia” por Van Der Zee, 1926. (https://oscarenfotos.com/2014/09/13/galeria-james-van-der-zee/james_van_der_zee_22/)

En este punto, cabe resaltar los otros usos de la fotografía de Van Der Zee (1926), en los cuales, demuestra nuevas formas de relación a partir del emplazamiento sobre el argumento ilustrativo, genera una actividad dirigida hacia la pose frente al escenario artificial. Así pues, logra recrear atmósferas intencionadas para la narrativa testimonial, en donde, puede surgir una suerte de afecciones sobre el recuerdo que conecta al espectador con el reconocimiento de una experiencia que transita en ambos lugares, una desde la actuación situada en lo ornamental y la otra, en la suerte de golpe sobre la detonación del signo compartido.

Dentro del siguiente aspecto, en el cual se fijará toda la atención en términos de la simultaneidad sobre la pose y el gesto, comprendiendo la relación de la fotografía como paradoja

de tiempo, espacio y de causalidad en la percepción tanto del “operator” como del “spectator” en una coexistencia de valor conveniente. En este punto, Barthes (2009) representa sus cinco tipos de sorpresa, sobre los cuales, ha logrado percibir una relación con el trabajo de André Kertész (1921) desde los dos últimos tipos, lo tecnológico y el hallazgo.

De esta forma, surge un primer momento para el gesto obturador, un lugar para la sorpresa en el gesto que no convoca a la presencia sustentable de la coincidencia entre la lente y el propio actor ignorando la escena. Por consiguiente, este supuesto hallazgo, valida formas de valor dentro de la contingencia que descende de una máscara que enmarca la historia de una sociedad inquieta por la notable pureza de su verdad. De esta manera, el sentido de moralidad y de lealtad sobre la imagen de una mirada social, convoca a intervenir y censurar lo que incita a pensar fuera del corte mercantil. Por este motivo, Kertész (1921) ha demostrado su genialidad en términos que ilustran su narrativa cargada de sentido sobre el gesto punzante, razón por la cual Barthes (2007) relata que:

Los redactores de Life rechazaron las fotos de Kertész, a su llegada a Estados Unidos en 1937, porque, dijeron ellos, sus imágenes (hablaban demasiado); hacían reflexionar, sugerían un sentido -otro sentido que la letra-. En el fondo, la fotografía es subversiva, y no cuando asusta, trastorna o incluso estigmatiza, sino cuando es pensativa (p.73).

En este sentido, Kertész (1921) demuestra una potencia expansiva del “punctum”, en la cual, suele ser capaz de generar una fuerza metonímica³ para la memoria, en este caso indujo a Barthes (2009) a encontrarse enteramente ligado al gesto representado en la fotografía en donde

³ Figura literaria frente a la relación semántica designada para dos objetos que contienen una cercanía de presencia o contigüidad.

aparece un violinista ciego, acompañado por un pequeño niño sosteniendo su atención en la textura del suelo. Sin embargo, la autosugestión surge en la certidumbre de conocer y asimilar parte de la fotografía no como médium ni como signo, sino como la cosa misma que expande la fascinación y la emotividad en el tiempo y en el contexto inmortalizado.

Figura 3

La Balada del Violinista



Tomado de “La Balada del Violinista” por Kertész, 1921. (<http://lavidanoimitaalarte.blogspot.com/2014/08/andre-kertesz-el-fotografo-infravalorado.html>)

Barthes (2009) se ubica en un hemisferio contiguo de la fotografía, un espacio de conmoción personal que justifica al tiempo que comanda la veracidad de la imagen, no desde la memoria sino en la lectura de lo que ha sido y que puede plantear interrogantes sobre el momento en el que se ubica el espectador, el incauto o el público distante en el tiempo/espacio pero que se conecta en el gesto desconocido del viajero en el tiempo.

En este punto, Barthes (2009) logra acercarse a Kertész sobre el asombro, ese tipo de estupor que le produce encontrarse en el pasado con lo que sujeta lo real en la misma condición de tiempo. Sin embargo, la fotografía en este punto, se despoja de los datos anexos para redactar supuestos de análisis sobre la vida, la muerte y el papel del espectador en la presencia del gesto que ha brindado un infante en una parte de su historia. Kertész en su fotografía Ernest (1931) obliga a Barthes (1989) a someter lo impensable “Es posible que Ernest esté vivo todavía en la actualidad: pero ¿dónde? ¿Cómo? ¿Qué novela?” (p.131). En este punto, la fotografía en sí misma expone su esencia al ratificar la existencia de lo que ella representa y de lo que presencia del gesto retratado como parte del mundo que permite cuestionar su permanencia en los acontecimientos contemporáneos de la historia.

Figura 4

Ernest



Tomado de “Ernest” por Kertész, 1931. (<https://www.centrepompidou.fr/es/ressources/oeuvre/cGzRe6>)

En otro punto, se encuentra un discurso congénito dentro de la fotografía en donde se retienen los argumentos expuestos sobre la ficción elaborada en la imagen, sin desconocer el

carácter real y verdadero que certifica la presencia. Es entonces, una suerte de magia que se acerca al término de poseer la fuerza para desprender del pasado lo real, de autenticar dentro de lo análogo el poder de la representación en los cuerpos, en los espacios, en la inmortalidad de la presencia. Así las cosas, Kertész (1928) componía escenas en las cuales consigue transportar una mirada como gesto para desentrañar el mundo de los afectos a través del tiempo y del espacio como lo pudo concretar en su fotografía la Mascota, París 1928, en la cual, desde la presencia del sujeto configurado por el acto de sumisión o rendimiento pasional ante su poética forma de mirar a su destino, se aleja del lenguaje ficcional para dotar de autenticidad la imagen encarnada sin tiempo de caducidad.

Figura 5

Mercado de animales de Saint Michelle



Tomado de “Mercado de animales de Saint Michelle” por Kertész, 1927.

(<http://ojoacromatico.blogspot.com/2013/08/andre-kertsez-maestro-de-maestros.html>)

La fotografía plantea en sí misma, argumentos para que el mundo sea accesible al hombre, para que traduzca en el tiempo el lenguaje y así entender las formas de presentar o mejor aún, de representar lo que ha sido y ha perdurado bajo la mirada del relator (operator) el cual, ha descubierto que el mundo vive en función de las imágenes encontradas o producidas en la omnipresencia de la pose y del gesto o en la simultaneidad del contexto.

Como resultado del diálogo colectivo entre autores, se ha encontrado en la narrativa una argumentación que se conecta entre los signos de la historia, los espacios y los personajes dialogantes, se puede entender entonces como una manifestación de significados encontrados desde el cuerpo a través de la fotografía. El cuerpo matizado como expresión en la narrativa de la imagen, ha clasificado los diálogos congénitos que confrontan al fotógrafo con el público en los posibles términos de la captura narrativa.

Por consiguiente, el nuevo orden adquirido dentro de la fotografía, retiene el discurso de la imagen bajo una interpretación que acontece desde la codificación de los signos, abre un sentido de consciencia colectiva en alternancia con los conectores que aparecen descubiertos bajo el argumento del fotógrafo. No obstante, este inventario frente al proceso de arraigo y presagio en los signos inherentes de la fotografía, han demostrado una visión individual desde la percepción del gesto y en la intimidación del sentido sobre la forma de ver y leer al mundo en términos de una narrativa visual.

En este sentido, los gestos es un campo a estudiar, sin embargo, en la escritura se excluye, es decir, se prescinden de ellos. No obstante, en la fotografía se evidencia cómo éstos permiten desarrollar una narrativa desde lo visual, ya que estos presentan una polisemia que contribuyen a la creación de connotaciones y diferentes percepciones que permiten el nacimiento de una narrativa para todos desde la diversidad de contextos a partir del espectador. Es decir, el gesto

del cuerpo como postura o expresión corporal es un gesto lingüístico y puede significar o variar en función de la cultura.

Asimismo, la fotografía ha contribuido en el análisis de los gestos que se presentan en las imágenes, teniendo en cuenta elementos de base para la producción de narrativas implícitas en el objeto fotografiado y en las experiencias contextuales del individuo que percibe en la interacción con los signos y el tiempo de la imagen. En suma, la narrativa visual genera percepciones y las percepciones se generan por los gestos que conforman la imagen. Lo que indica una transformación del concepto de narratividad pensada en función de las sensaciones y no en función de la representatividad.

En otras palabras, toda fotografía que presente gestos puede desarrollar en el espectador una serie de afectaciones o sentimientos asociados a la percepción del observador que crea sentidos, afectos, sentimientos y emociones a partir del “punctum” fotográfico, por un lado, despoja la imagen de toda carga de representación y por otro, genera narrativa por parte de aquel que percibe. Por ello, los gestos generan narrativa y ésta a su vez, está ligada a la percepción que presupone esquemas de concepciones o diversas interpretaciones del mundo que hacen parte de las acciones y las pasiones de cada ser humano.

Para recapitular lo anteriormente dicho, es importante resaltar el poder que posee la imagen para generar una narrativa que se encuentra acompañada de signos entrelazados con las pasiones y las formas de ver el mundo, es decir, que la narrativa de la imagen es un detonador de sentires y posturas de pensamiento que calan en la percepción social y se instauran en los relatos predominantes de una sociedad.

CAPÍTULO 2: Narratividad y percepción

Para ir tejiendo las ideas que siguen en discusión, es importante recordar que la narratividad se construye bajo el poder de los signos y los sentimientos que estos pueden generar en función de la percepción. El texto visual pone en escena la interacción de formas y sentidos que formalizan nuevas prácticas de vida, que logra al mismo tiempo, conductas y sentires homogenizados y estandarizados a través de una visión dirigida que produce narrativa y percepción.

Entonces, cabe la importancia de entender el gesto fotográfico en conflicto sobre una reconstrucción dentro del tiempo de la máquina de transmisión y el papel operante del movimiento universal, que ha generado una discusión frente a las distintas maneras de interpretar los hechos en desecho y las acciones desarticuladas por la suposición de lo real sin las nociones de un tiempo y un espacio original. En este sentido, urge revisar los acontecimientos del pasado, y los envíos del presente en torno a la industrialización de la imagen catalogada como la posesión virtualizada de las representaciones sobre las cuales se estipulan los hechos.

La condición del mundo sobre las causas que requieren entender la verdad sobre la realidad, ha puesto como filtro categórico al cuarto poder – una institución impermeable, intocable y valedera de una autoridad que no reconoce límites en su dominio de acción y pretensión frente a la libertad de expresión y de lo publicable, siendo a su vez coartada por leyes que democratizan la información para la masa voluble, la cual, ignora los alcances de los medios masivos sobre los usos y las costumbres de los consumidores.

Ahora bien, cabe resaltar cómo la producción en masa de los medios industriales pasa a un segundo plano, ubicando al espectador ante el verdadero alcance de la televisión y la prensa como antagonistas de la verdad, determinando de esta forma, el verdadero problema desde lo que

son capaces de borrar y de ocultar, entendiendo que “los medios no son un cuarto poder, sino un contrapoder que hace retroceder todo lo que es opaco, secreto” (Virilio, 2003, p.13).

En este mismo punto, cabe resaltar la reacción que produciría la desaparición de la censura, la saturación de la televisión y sobre todo la liberación de los medios en la dimensión del “en vivo” como abolición de la imaginería mental en relación con la condición que traslada la percepción del mundo desde el acontecimiento o desde la reinterpretación del cineasta en declive por el peligro que produce la imagen redimida de toda crítica.

Al mismo tiempo, dentro de todo este trayecto anexo al cuarto poder, la mediatización contiene un balance de alcance perverso sobre la industrialización y comercialización de la percepción a razón de la velocidad, en donde, se conduce el pueblo desde lo instantáneo, satisfaciendo la capacidad de transmitir la realidad desde la velocidad infundada y no desde la distancia en la que se encuentra adormecida. En consecuencia, resulta necesario preguntarse si la ciudadanía puede detenerse en esta capacidad de adaptación sobre el mundo en movimiento, considerando su velocidad para distinguir a la muerte dentro de una pantalla artificial, en donde, la relación entre víctimas y victimarios juega un único propósito para instituir la potestad del miedo como sometimiento del dogma democrático.

De igual forma, se puede encontrar una nueva función en el estatuto de desplazamiento, que lleva a reconocer formas de uso y desuso de la tierra dependiendo de la marginalización a partir del entramado económico que figura como práctica de consumo en el desplazamiento forzado. En este punto, la tridimensionalidad de las imágenes entrelaza cifras para la validación del poder actual, conllevando al espectador a diagnosticar un nuevo concepto de transparencia para desubicar lo que la cámara mantiene en registro, en el tiempo sin registro, en la muerte sin registro.

Sin embargo, la proximidad desde donde supone una realidad que se despoja del escenario en el cual aconteció, abre el umbral para retener la percepción ante la velocidad de arraigo en la imagen o el producto audiovisual que transporta la vida y la muerte desde el lenguaje gestual, vocal, gráfico o sonoro que desprende del proceso comunicativo en sus imágenes publicables. En consecuencia, se logra de esta manera entender la realidad de un flagelo que se oculta en la periferia de las ciudades, pero que atiende a demostrar la perversidad de la guerra transportada en la velocidad de la cámara. En concreto, la ruptura de la comunicación es inminente bajo la reproducción de la máquina fotográfica, teniendo en cuenta, la velocidad sobre el acontecimiento que regula a la masa bajo un solo espectador repetitivo, quien, a su vez, es el mismo que administra la inmediatez de los sucesos lejanos para conectarse en esta interactividad de la información desde el discurso y sus efectos comunicativos.

No obstante, la mediatización mundial de la información desde la publicidad y los medios, conducida bajo una visión económica, política, social y cultural en los intereses militares de cada nación; sin advertir sobre el poder en cada anuncio publicitario transmitido bajo la necesidad de consumo que puede masificar las ambiciones democráticas de cada potencia.

Al respecto, la publicidad como dispositivo informacional contiene un armamento de comunicación que se sujeta al dominio de los medios para anunciar y desplazar los contenidos desde la rapidez que cimenta procesos tendientes a percibir los desplazamientos de la información y los acontecimientos de miradas contestatarias, objetos creados en la contracultura y percepciones del mundo en la conflictividad exteriorizada. De este modo, se establece el poder informacional desde el arte del motor, siendo capaz de conseguir la transformación de las apariencias desde una mirada y reflexividad en movimiento.

Dentro de este proceso de liberación en los medios de difusión de la información, se presenta y se posiciona la necesidad de entender y asumir una realidad en constante movimiento, trayendo consigo procesos para la representación de lo real y lo verdadero como acciones pertinentes para desocultar y desdibujar la lejanía en la reinención y el desdoblamiento del público. Así las cosas, este ingenio mediático trata de querer ser y sentir la barbarie, lo intempestivo y los rumores desde la velocidad para ubicarse en el lugar del otro, y de esta forma, comprender los atributos de la realidad y las formas de existir en el mundo.

En este punto, se abre cabida a la contemplación de las luces en el dominio de lo visible gracias a las tecnologías de la información, logrando esclarecer formas de ser en la ciudad desde la ilusión engegueda a partir de la imitación de la apariencia como estrategia para la falsificación de la realidad. Sin embargo, este juego de transmisiones y transcripciones en el tiempo real, ha materializado a la velocidad dentro de la democratización de la información y la teatralización del mundo, como consigna para la confiabilidad de los acontecimientos desde los procesos en las percepciones individuales y colectivas. De la misma forma, surge un efecto cercano en el tiempo-espacio a razón de la aceleración y su derivación congénita sobre los conectores que regulan la percepción del mundo. Por tal motivo, se renueva la mirada del movimiento sobre la transmisión en los canales tecnológicos reformados para emular la rapidez del desplazamiento y el nivel de convencimiento sobre la colectividad, y en donde nace de igual manera la industrialización de la mirada para la lectura del contexto y la realidad.

En efecto, la ambición del hombre se reduce a la aproximación en miniatura de los sucesos a valorar sobre las dimensiones comprimidas de la conquista en los objetos que trasladan los acontecimientos sin importar las dimensiones reales que recrean los mensajes. En este sentido indica Virilio (2003):

Como no hacemos más que pensar dimensiones que el ojo es verdaderamente incapaz de ver, y el espacio y el tiempo no son para nosotros más que intuiciones, las herramientas de percepción y comunicación podrán realizar esa paradoja de las apariencias que consiste en comprimir la grandeza del universo en un perpetuo efecto de empequeñecimiento (p. 51).

Por consiguiente, nuestra capacidad de lectura sobre el mundo, resulta ser parte de la ilusión dentro del tráfico industrial provocado por la aceleración de las técnicas de transmisión y transporte de “la cosa vista” la cual, describe, modifica y revalida el recurso específico en el lenguaje apropiado para entender la contemporaneidad universal en la velocidad de la transferencia sobre los medios masivos que testifican su propia síntesis.

Por lo anterior, desde la cosa vista, surgen modelos de certificación sobre los alcances de la guerra, modelos de violencia sugeridos al público en referencia a un pacto invisible sobre la marcha del holocausto reticular. Acá todo es válido, perenne y condicional a las causas que maquillan el mundo dentro del movimiento, la velocidad y la inmediatez que se logra configurar en las pantallas del pasillo somnoliento en el que se aparenta ser del otro como testigos⁴ de la historia. A parte, pensar que los medios masivos han incluido al ser humano en su transmisión matinal sobre los hallazgos que supone entender el observador a través de las prótesis frente a elementos o situaciones del tiempo sin la presencia del cuerpo en el espacio real, retoma diálogos diferenciados por la lectura desde la lente que acerca a los seres a un mismo escenario, pero que los aleja ante la aberración del ojo focal, pues, existen categorías paralelas a las del teleobservador, producto de la crisis en las dimensiones de acción como parte de la arquitectura del lenguaje.

⁴ Según Maurice Blanchot, un testigo es una voz venida de otra parte.

Tal y como se generan vínculos adversos y agresivos con las demandas de un mundo en decadencia, también se consigue situar relaciones bajo cierta intimidad silenciada por el estatuto de la cultura suburbana, lo cual, trivializa el conocimiento del otro al desmarcar sus acciones. En este sentido, se logra disimular objetivos de culto desde la percepción del mundo, lo cual, libera en un escenario en paralelo, las acciones más profundas como parte del convenio entre la armonía de los presentes dentro de su intimidad.

Figura 6

El Monstruo de St. Pauli



Adaptado de “El Monstruo de St. Pauli” por Akin, 2019. [Película]

Un ejemplo de lo anteriormente mencionado, se sitúa en la película *El Monstruo de St. Pauli*⁵, la cual, muestra la humanidad de un personaje invisible para muchos bajo una lógica

⁵ El monstruo de St. Pauli. Adaptación de la novela homónima *Der goldene Handschuh* (The Golden Glove), escrita por Heinz Strunk en 2016. El filme cuenta la historia real de Fritz Honka, un asesino en serie atormentado física y emocionalmente que asesinó a cuatro mujeres en el distrito rojo de Hamburgo, entre 1970 y 1975. Todas ellas tenían una cosa en común: el último sitio en el que habían sido vistas era el famoso bar Zum Goldenen Handschuh. Faith Akin (In the fade, Head-on) dirige, produce y escribe el guion del filme, protagonizado por Jonas Dassler (La revolución silenciosa, Obra sin autor) y Philipp Baitus (Soul Kitchen, Deutschland 83). (Sanchez, 2021)

onde compasión que se acompaña de la invisibilidad del sujeto comprendido desde los rasgos diferenciados en su rostro, lo cual, impera en la satisfacción de la máscara sórdida sin considerar su capacidad de percibir el mundo desde el dominio del acto fúnebre dentro de su violenta y

Figura 7

El Monstruo de St. Pauli



Adaptado de “El Monstruo de St. Pauli” por Akin, 2019. [Película]

De ahí que, el juego de miradas y de percepciones sobre un mismo tiempo, acontece en la sobrecarga irracional de la perversidad confluyendo en una dinámica de seducción, sometimiento, barbarie y contemplación para los personajes que rodean a Honka, permitiendo que se desenvuelva una interpretación obtusa sobre el monstruo sin máscara y sin límites para la desgracia de sus víctimas. En este punto, el personaje deforme, certifica una interpretación de los

cuerpos más allá de las sensaciones, consumiendo su carne como despojos de la laceración viviente sobre su propia velocidad anidada en su desdicha.

De igual forma, la supervivencia en esta cinta, contempla un marco de acciones déspotas sobre las situaciones que colindan en el mismo espacio de caza y seducción, logrando encontrar en la frívola atracción de los cuerpos saturados y desgastados por el oficio carnal, una línea de permisividad desde la añeja prostitución que se esconde en las historias de mesas mojadas en discursos veteranos. Así las cosas, surge una colectiva velocidad que se debate entre la vida y la muerte a la orden del monstruo ebrio dentro de su necesidad de consumo. En otras palabras, se puede preguntar si los efectos de un lugar cimentado en el olvido adquieren una cultura pertinente para la mediatización de la ofrenda y, por ende, de toda satisfacción que soporta la velocidad de los otros, es decir, la aceptación de las diversas percepciones que constituyen a cada individuo.

Figura 8

El Monstruo de St. Pauli



Adaptado de “El Monstruo de St. Pauli” por Fatih, 2019. [Película]

Sin embargo, cabe aclarar que toda relación en las diversas formas de existir en el mundo, conllevan a suministrar datos sobre la distancia que ratifica la vida sin transmisión, sin comunicación, sin la reproducción del supuesto personaje que se está viendo en escena, pero que, obliga a construir imágenes dentro de un modelo de transparencias en relación a la subjetividad, lo cual, apunta a identificar los modos de ser desde la percepción sobre el mundo inmediato.

Por otra parte, Virilio (2003) pone sobre la mesa los argumentos actuales sobre los cuales, se van adquiriendo hechos y recuerdos en la realidad del ser humano a partir de los alcances tecnológicos. En esta medida, el tiempo trae consigo una inmensidad de cambios históricos que ponen de manifiesto las capacidades humanas para hacer de la realidad una situación cambiante y abstracta, así como se puede observar que hoy tiene sentido o valor en su totalidad, en unos años pasará a ser un recuerdo porque el tiempo y toda actividad humana sigue en continuo movimiento.

Los medios televisivos y de comunicación desde su aparición, resultaron ser un motor de cambio y de transformación; pero no hacia una sana evolución sino hacia un encegucimiento vivencial de la realidad, hacia una involución que pertenece a esos espectros cargados de ilusión y fantasía acompañados de patologías televisivas para aquellas sociedades más vulnerables en función de su desarrollo desde el consumo. De esta forma, las máquinas visuales transformaron la percepción de la realidad, propagando a diestra y siniestra una sociedad industrial de la no mirada, regida bajo una visión programada para la alienación del público en letargo. Ejemplos de este tipo de condicionamiento, surge en determinados medios de comunicación en Colombia, logrando tergiversar e inclinar la perspectiva del espectador desprovisto de bases de apoyo sobre la información transmitida bajo matices de zozobra y temor. De igual forma, se logra alterar una

sociedad perspectivista frente a una realidad que defiende, grita y proclama una bandera de lucha y arraigo, diferentes a las manipuladas por el cuarto poder en manos de un Estado en decadencia.

El misterio del movimiento, no siendo más que la percepción primitiva del mundo que le confiere al motor su importancia, teniendo en cuenta, que, a través de su constante proyección de imágenes se ha conseguido cambiar aquel estacionamiento visual antiguo a costa de una visión que no descansa de tanto invento maquinal en masa.

De igual modo, el motor cinemático, actualmente es una tendencia que utiliza efectos especiales para despertar emociones y sentimientos en las personas y, por consiguiente, lograr adiestrarlos dentro de una red de consumo, interacción ficticia y desprendimiento de todo contacto real soportando el uso de los videojuegos y anuncios publicitarios no exentos de esta injusticia.

Ahora bien, el mundo de la industrialización no solo se caracteriza por estos artículos visuales y auditivos que paralizan o ralentizan al público; existen otro tipo de máquinas que fueron creadas para aumentar la velocidad de traslado de un lugar a otro, trenes que son categorizados según su velocidad de transporte, poniendo de manifiesto la imperante necesidad actual del movimiento para sanar aquel dolor de lo estático y rutinario, además de proporcionar una vida sedentaria que carece de esfuerzo físico para lograr lo querido.

Antes, en los inicios de la era industrial las personas morían jóvenes por su agotamiento laboral en cuanto a la movilización física; pero ahora, el motor permite tener una vida más larga (suspendida), que disminuye la cantidad de movimientos generados por los pasajeros operados desde la opción de la muerte al no determinar la contingencia del error en su velocidad. En este punto, habría de escriturar la condición del viajero, el turista con tiempo en las distancias y sin el mismo en la máquina que le permite ser de muchos lugares como un estilo de vida.

Bajo esta condición, el cerebro moderno no está apto para el tedio, prefiriendo aquellas actividades que lo estimulan, como el sexo, el ocio, las drogas, la guerra y el deporte. Formas en las cuales logra desconectarse de la realidad como el deporte de alta competición preparando arduamente al cuerpo para que se mueva por sí solo sin el auxilio de la reflexión (automatismo), hecho que libera o desconecta la mente del cuerpo porque se olvida del mundo presente, entendiendo que, desconectarse es desinformarse, es morir.

En este punto, se considera a la mente como ambivalente en su complejidad, teniendo la capacidad de construirse o destruirse, dependiendo de las experiencias del sujeto y la sociedad que se sirve en contacto de su movilidad. No es más que una sociedad en constante movimiento que está ennegreciendo incluso la existencia, aceptando el proceso de selección y abandono sobre el planeta, el cual, se convertirá en otro más de los escenarios turísticos en donde se habitó, se consumió y se profanó sin espacio para el diálogo interpretativo de la razón sobre la pasión.

Como una relación reflectiva, el hombre depende del planeta y el planeta del universo, pero con esta velocidad de cambio no tardará en descomponerse cada una de sus partes en consideración de los estados de representación y en la diversidad de los estilos de vida sobre el tiempo y el espacio. Anteriormente se disponían de pocos medios técnicos para escapar de la realidad, el materialismo no existía, pero ahora, ese apego contextual está agotando a la sociedad entera, en donde los transmisores y transportadores exasperaron a toda una sociedad consumista que vive del más tener y más hacer.

En esta medida, cabe indicar que cada pequeño movimiento alivia aquel cuerpo adormecido, lo convierte en un muerto que goza vivamente, se está siendo víctima de lo que el ojo ve. Ahora mismo, toda la sociedad es móvil y víctima del decorado, donde la perversión óptica pasó a ser una democracia.

Por consiguiente, para Virilio (2003), la pantalla es contraproducente porque está cambiando drásticamente a la sociedad en donde, la información está siendo parte de una fractura desde los medios de transmisión, generando una desintegración de los hechos, como subjetivación de la verdad. En esta medida, están obligando a generar un debate frente al análisis del modo de construcción de la realidad desde una postura crítica que demuestre cómo la tecnología es un ente modelador y moldeador de pensamientos y culturas en tiempos de velocidad y aceleración.

Por lo anterior, escuchar decir que los días ahora son más cortos que los de antes es algo que pareciera ilógico pensar, sin embargo, podría considerarse que el tiempo se mueve a las velocidades sociales. Se vive en una sociedad cada vez más excitada, acelerada por los cambios que minuto a minuto transforman las maneras de vivir de los seres humanos. Y aunque una hora equivale a los mismos sesenta minutos de siempre, la mente humana ha tenido que ocuparse mucho más de lo que solía hacerlo antes. Por ello, la velocidad con la que transcurre un día para un privado de la libertad es casi la eternidad que lo que para un trabajador es un espavilar.

Las velocidades generan percepción y la historia misma lo ha demostrado con todos sus avances catalogados como progreso, un progreso solapado y paradójico que no solo ha generado cambios significativamente beneficiosos sino también significativamente nocivos. La velocidad comprendida como el movimiento constante y acelerado de nuestra sociedad se encuentra atravesada por nuevas formas de ver el mundo y maneras de coexistir en un planeta que no basta para la raza humana. Lo anterior, Paul Virilio (2003) lo enmarca desde el concepto de “dromología” la cual involucra nuevas representaciones visuales manipuladas por los medios con carácter sensacionalistas que obliga a ver sin mirar, que enmarca al objeto mediatizado para ser visto por el sujeto vivo.

De ahí que las sensaciones difieren de las percepciones en tanto la primera pretende movimiento de masas a través de imágenes mentales provocadas por los medios tecnológicos que obliga a una alienación apurada y, en consecuencia, una sociedad cansada por los ritmos que le propone el tiempo y el espacio.

A su vez, la percepción cala en los más profundos deseos y pensamientos del ser humano, traza los caracteres y convierte los impulsos en fuertes movimientos de representación subjetiva que acondicionan los movimientos corpóreos, sociales y políticos de los individuos en una sociedad.

Así y todo, Virilio (2003) en su crítica al “progreso social” vislumbra en su obra *El arte del motor* que, en el transcurso de la segunda guerra mundial se funda la idea de superioridad biológica y tecnológica; la tecnología sobre lo viviente, que implica también lo viviente al servicio de la tecnología.

En el transcurso de este periodo en el que se habían desarrollado los diferentes principios de un mismo ataque masivo contra lo viviente debían manifestar una misma complicidad en la elaboración de una corriente de pensamiento que nos llevaría de la antigua BIOCRACIA a una verdadera TELECRACIA destinada a la constitución de la “conciencia colectiva común” de la que Stefan Zweig esperaba el progreso de la humanidad y que, en definitiva, no es otra cosa que la realización de la cibernética social fundada en el culto de la información (Virilio, 2003, p.143-144).

De este modo, los medios masivos en su afán por comunicar o informar se constituyen productores de velocidad, a través del motor el tiempo de contemplación se extingue; la tecnología y toda su magia decoran la felicidad del ser humano en términos del tener, de alcanzar lo que todos están alcanzando. Entonces, los medios crean sistemas de movimiento de masas y

generan sensaciones a través de imágenes proyectadas por la pantalla, por la cámara, en otras palabras, por el motor. Es así, que en torno al foco que constituye la imagen y que direcciona la mirada emergen las sensaciones colectivas que provocan acciones de manipulación o reacciones en masas que concentra la atención por momentos y hace parecer la realidad inmediata, la verdadera realidad.

El tiempo sigue y no se interrumpe, a la par se encuentra una percepción automatizada que no se detiene a pensar en el progreso sin la huella informática. Todo indica que la humanidad tiene un nuevo ídolo, una humanidad que gira alrededor de la máquina y una maquinaria tecnológica que produce información sensacionalista en aras de acelerar nuevas formas de ver el mundo.

Ahora bien, es la percepción la forma en que se mira, en que se contempla aquello que coexiste con la propia existencia. Por ende, presenta la subjetividad del ser, es decir, conjuga las experiencias y el pensamiento que conforman las condiciones de una persona y asimismo de una sociedad. Por esta razón, pensarse y re-pensarse ontológicamente acerca del fundamento de la propia existencia, de los pensamientos que constituyen la manera de actuar, de sentir, de ver el entorno, de ver la vida y de ver la muerte; es asentar la percepción fuera de estímulos artificiales.

Sirva la mirada a una cinta cinematográfica polaca de Jan Komasa titulada Corpus Christi⁶, destacada por la manera en que expone y contrapone la naturaleza de la fe cristiana desde las formas más genuinas en frente de las más acartonadas leyes impuestas por hombres.

La película logra dilucidar de manera más próxima, cómo un ser humano como Daniel (joven protagonista) construye su propia manera de existir, su propia forma de vida, cómo a

⁶ Corpus Christi, presentada en el Festival de Cine de Venecia, ganadora del premio de la crítica en el BCN Film Fest, inspirada en un hecho ocurrido en Polonia (2019).

través de sus experiencias, incluso de las sensaciones, crea pensamientos sólidos y subjetividades que le permiten responder con unos comportamientos sociales válidos desde su perspectiva.

Para puntualizar sobre aspectos ya mencionados, cabe exponer algunas escenas de la película como las siguientes:

Figura 9
Corpus Christi



Adaptado de “Corpus Christi” por Komasa, 2019. [Película]

Con la imagen anterior se hará mención de lo que Paul Virilio (2003) sugiere también como el arte del motor (del arte de la cámara), que, aunque invita al espectador a mirar en un punto de primer plano, la acción más contundente ocurre en un tercer plano, -ya no olvidado- por la intensidad de sus movimientos. Para Virilio (2003) la imagen cinematográfica produce velocidad y con ello nuevas miradas. En otras palabras, la aceleración de la imagen proyecta creencias y forma opiniones.

Figura 10
Corpus Christi



Adaptado de “Corpus Christi” por Komasa, 2019. [Película]

Por otro lado, la fotografía anterior, logra entrever el plano de las sensaciones en la medida que transmiten imágenes mentales que crean efectos alrededor del concepto de “reformatorio” que en su forma denotativa es el espacio donde se educa de manera especial a infractores menores de edad. No obstante, las imágenes que corresponden al lugar del reformatorio permiten hacer una lectura contraria, es decir, un lugar de violencia, de beligerancia, de hostilidad y de todo tipo de vejámenes.

Asimismo, queda demostrado en algunas escenas, que las experiencias humanas se permean en constante de sensaciones, pero lo que constituye la postura, la decisión y el estilo de vida es la manera cómo el individuo percibe su realidad, verbigracia, las palabras del sacerdote, éstas sobrecitan a Daniel, quien llega a creer que él es uno de ellos (percepción), por ende, piensa que tiene un propósito diferente con su existencia. La felicidad y la esperanza invaden al joven quién es trasladado a un aserradero para evitar roces con Bonus (hermano del joven que Daniel asesinó).

Figura 11

Corpus Christi



Adaptado de “Corpus Christi” por Komasa, 2019. [Película]

Así pues, Daniel siente que debe cumplir su propósito, aunque de impostor de un clérigo, pues no hay lugar en los seminarios para delincuentes como él. Precisamente en este punto figura la subjetividad, el plano de la percepción de una vida que tiene sentido en el servicio a los demás y en la sanación del espíritu que sólo es brindado por un ser superior. Daniel está asaltado por una convicción casi imposible desde la legalidad, pero potencial desde el deseo, por esta razón, no tiene inconvenientes en hacerse pasar por un sacerdote en un pueblo pequeño y distante. Un lugar marcado por el dolor de una tragedia colectiva que ha dejado cicatrices en el espíritu de todos aquellos que se consideran seguidores de Cristo.

Figura 12

Corpus Christi



Adaptado de “Corpus Christi” por Komasa, 2019. [Película]

El joven impostor tiene claro que para llamar la atención de los feligreses debe trabajar con las emociones, con el odio y la compasión, con la motivación y la calma. El mundo de las sensaciones que experimentó en el reformatorio, acompañadas de gestos, tonos de voz, posturas y discursos propios de su trabajo pastoral fueron reproducidos de manera fidedigna; lo que le permitió comprender de forma distinta que el sacerdocio no requiere de títulos y prohibiciones, que las convicciones del ser humano crean múltiples miradas y están cargadas de percepciones.

En consecuencia, se vuelve la video cámara, una máquina de visión, que percibe y da a conocer su propia interpretación automatizada del objeto desplazando la mirada. Esto quiere decir, que el globo ocular logra ver imágenes a través de la luz en velocidades inconmensurables del tiempo. En el cine es posible ver esas imágenes instantáneas por un hilo de luz en una absoluta oscuridad, dando así una recepción colectiva simultánea. Lo que demuestra pasividad por parte del sujeto que ve y una “visiónica” producida por el objeto inanimado que brinda una visión sin mirada, es decir, que ofrece posibilidades de lectura del entorno desde su propia óptica

Figura 13

Corpus Christi



Adaptado de “Corpus Christi” por Komasa, 2019. [Película]

La fotografía anterior demuestra que las conductas se fijan también por percepciones colectivas que aceptan y niegan la existencia de las cosas, que condenan o liberan las formas de ver, que naturalizan y al mismo tiempo deslegitiman la libertad del ser humano. Así que, el motor se propone acercar al globo ocular las imágenes para crear imaginarios colectivos, formar pensamientos y asimismo estilos de vida, lo que de forma negativa obliga casi al espectador a observar y reproducir automáticamente.

En suma, el ser humano vive en un mundo cargado de imágenes producidas por una máquina de visión, cuya función es hacer ver sin mirar a los seres observadores. El poder de la omnivigencia pretende hacer entender las realidades vistas por las prótesis visuales, pero ignoradas en absoluto por la presunción del no saber o la ausencia de su propia mirada.

En otras palabras, la humanidad vive una de las secuelas que deja el acontecimiento informático, la fabricación y venta de percepciones a través de la máquina teledirigida. La imagen es un detonador de sentidos e impulsadora de formas de ser y de estar. Por lo cual, las ciudades se encuentran, sometidas y permeadas de realidades artificiales, producto de la velocidad y acompañadas de un terror mediático subyacente de las imágenes proliferadas por los medios masivos de información.

CAPÍTULO 3: Ciudad y velocidad

En este capítulo se describirá una dimensión de la guerra configurada a partir de los efectos legitimadores sobre la producción de efectos a una escala global en la que, se determina la narrativa audiovisual como accidente del tiempo para referenciar y establecer los diferentes tipos de convicciones políticas como norma dentro del paisaje que disgrega y organiza el distanciamiento social dentro del sometimiento que se moviliza a partir de la estética de la desaparición mediática.

Asimismo, como parte de la transformación que acelera los procesos de búsqueda y control en el espacio no tangible, se exponen las formas de distorsión compulsiva desde el proyecto de manipulación informacional, garantizando el índice de control sobre la miniaturización de la ciudad, en donde, se genera el soporte para la inmovilidad del espectador interconectado y alienado desde el terror mediático en la imagen de consumo.

Para comenzar, podemos identificar que, en una de las historias escritas por José Saramago “Ensayo sobre la ceguera” es posible ver analógicamente en una de sus acciones la idea que a continuación tendrá cabida desde el fundamento filosófico que Paul Virilio (2006) logra entrever. Esta hace alusión al momento en el que el médico oftalmólogo queda infectado por aquel mal blanco que se propagaba en los ojos de las personas de la ciudad. El desafortunado hecho que ocurrió en la casa del hombre y al interior del baño permite de forma figurada entender el hecho de una realidad actual y caótica, a partir de lo que menciona Saramago (1995) “... sólo extendió las manos hasta tocar el vidrio, sabía que su imagen estaba allí, mirándolo, la imagen lo veía a él, él no veía la imagen” (p. 24).

Si se piensa en aquella “imagen que lo miraba” como aquella que observa al mundo a través de telescopio informático, la misma herramienta que informa y muestra los

comportamientos aceptados, las ideas o pensamientos predominantes que viajan por todo el planeta y fuera de éste. La vista del ser humano se queda corta y no logra ver con facilidad las intenciones subyacentes -con entramados políticos y sociales- de la información que los medios bombardean constantemente a través de la web y la televisión

Ahora bien, son los medios informáticos un conjunto bélico que transforma los tiempos y propaga información agresiva que hoy día logra en toda la humanidad engendrar odios y a la vez amores por lo que a conveniencia sirven al poder. El dominio que ejerce la comunicación ante las relaciones políticas entre países y así mismo de los sujetos que los conforman, se convierte en una herramienta de guerra, en otras palabras, dan lugar a una guerra cibernética.

Virilio, (2006), hace mención de las diferentes dimensiones que caracterizan las guerras y según la era en que se encuentren, una de ellas es más privilegiada; las dimensiones que siempre están presentes en una ofensiva son: *la masa, la energía y la información*. La primera, *la masa*, cuyos elementos fundamentales se caracterizan por mantener el control desde la construcción de murallas, armaduras, y ejércitos, determinados en un espacio-tiempo específico para ganar o perder la batalla. La segunda dimensión, *la energía*, privilegia el movimiento, la acción de las armas, la pólvora, los motores, los vehículos, la bomba y los misiles. No obstante, en nuestra era, la tercera dimensión se fundamenta en la *–información–* debido al poder de la informática y a su vez, ésta se encuentra acompañada de una cuarta *–la velocidad –*⁷.

Esta última, Virilio (2006) lo enmarca como una estrategia superior a la destrucción atómica, química y bacteriológica. Dicho de otra forma, la INFOWAR que determina un tipo de

⁷ Una causa de muerte que nos vuelve responsables no solo de sus efectos sino también de su creación. Para Virilio el concepto de velocidad se encuentra relacionado a la percepción de los pilotos Campbell y su mecánico Leo Villa quienes se apasionaron por la velocidad y lograron múltiples récords en la década de los 60. El extremo movimiento crea inercia y al mismo tiempo estabilidad aparente que permite la vida o la muerte.

destrucción masiva, con todo el poder de infundir el pánico, el miedo en las ciudades y una democracia de emoción que sincroniza y globaliza los sentimientos de la humanidad con fines políticos a través de un tele-evangelismo.

Así, la propia velocidad será vista como un tipo de información que logra cambios a medida que transcurre en el tiempo y en espacios determinados, es un transformador de pensamientos que se desarrolla y se refleja en el movimiento constante de la vida, en las afirmaciones o negaciones del ser en el mundo. Por ello, toda relación en el espacio con el que se interactúa, con las capacidades individuales que se poseen, la estabilidad del cuerpo y la mente, hacen o crean velocidades particulares y a su vez, forman diversas percepciones. Es decir, la velocidad de la sociedad y la del ser humano logran resignificaciones del entorno.

Asimismo, los medios de comunicación como instrumentos en evolución constante y productores de velocidad crean en simultaneidad percepciones apoyados de la tecnología, en este punto, la mirada del ser humano queda sometida a imágenes percibidas por instrumentos creados, imágenes atravesadas por lo focalizado, lo fáctico, lo abstracto, lo real y lo ficticio. Esto implica que el progreso genera y renueva diferentes formas de atención que conllevan a percepciones colectivas y con ello la legitimación de la información que logran producir ciertas convicciones sociales.

Por otra parte, se puede pensar en la imagen como un artefacto que logra comunicar, que más que representar promueve narrativas visuales, pero, sobre todo percepciones de poder que vincula principios de cambios, evolución o progreso enmascarado en un espacio y un tiempo. Por ello, la imagen con los adelantos tecnológicos que implica, se inserta y se involucra en las formas que percibe el individuo, haciéndolo percibir desde otros ángulos no tan naturales. Lo anterior es

para Virilio (1988) una estética de la desaparición, en la que los sentidos humanos se perciben a partir del montaje tecnológico.

Entonces, la tecnología de la información creada en el siglo XX fue el gran acontecimiento de la historia y la época, sin embargo, dicho acontecimientos que prometía grandes beneficios y de apariencia inofensiva no dimensionó sus alcances y la velocidad con la que avanzaría para tener el poder socio-político mimetizado. De lo anterior, Virilio (2006) destaca lo siguiente:

“Crear un acontecimiento” significa hoy, ante todo, romper el mimetismo, la construcción de modelos publicitarios, esa propaganda pronto cibernética que es, sin duda, la más importante de las poluciones; una polución ya no ecológica sino ETOLÓGICA y mental que acompaña la globalización de los comportamientos sociales. Se quiera o no, crear un acontecimiento es, en lo sucesivo, provocar un accidente (p. 40).

Todo acontecimiento tiene dos caras, una visible y otra subliminal y a la revolución informática le pertenece la de la información pero a la vez la del terror mediático. La información es el arma con la que detonan ataques, batallas, militarización y espionajes, lo que según el autor ya mencionado es el *accidente* que atañe al acontecimiento. Un caso particular y conocido por el mundo entero, está relacionado a la organización mediática internacional, denominada Wikileaks; su fundador Julian Assage (2013) reveló información importante y secreta de espionaje masivo que hace el gobierno de Estados Unidos al resto del mundo. Al respecto, se pronunció en una entrevista exclusiva hecha por Eva Golinger en el programa Detrás de la noticia de RT en Español Assage (2013), en la cual mencionó que:

El 98% de las telecomunicaciones de América latina y el resto del mundo, contando mensajes de texto, llamadas telefónicas, correos electrónicos, etc; pasa a través de Estados

Unidos en virtud de la geografía de América y como resultado de éstas. Las agencias de EE.UU tienen la ventaja de ser el centro neurálgico con lo cual pueden interferir con facilidad las comunicaciones que pasan a través de ellos, catalogarlas y guardar ciertos datos por siempre y así obtener información de cómo América latina se comporta, hacia dónde se mueven las transferencias económicas, actividades de los líderes y actores claves; eso permite a EE.UU predecir de alguna manera el comportamiento de los líderes e intereses latinoamericanos y también chantajear a cualquier persona importante... porque tienen acceso a sus archivos de telecomunicaciones que pasan por allí, al igual que otros datos obtenidos en América latina mediante la instalación de escuchas en la fibra óptica o equipamientos de vigilancia en embajadas y agencias de desarrollo (p. 1).⁸

Figura 14

Julián Assange



Tomado de “Si Julián Assange es extraditado, es el fin del estado de derecho en Occidente” por Duval, 2020.

(<https://www.cadtm.org/>)

⁸ Entrevista de la RT, publicada en Youtube el 11 de octubre de 2013.

Dicho de otra manera, la internet y la televisión han tenido el papel más importante de las últimas guerras, a través de la comunicación se decide legitimar o deslegitimar razones, creer o dudar, sentir confianza o por el contrario temor. Así las cosas, se puede afirmar que en todo momento se está en guerra y que el escenario de aquella es el coliseo de las pantallas.

Es preciso señalar que todo acontecimiento connota un cúmulo de fuerzas que transforma a la humanidad en ámbitos políticos, sociales, económicos y culturales; dichos cambios desencadenan fenómenos o efectos que perturban las relaciones, el pensamiento y las acciones de las personas en todo el mundo. La velocidad con la que se corre en el diario vivir ha de desencadenar uno de los resultados del acontecimiento de los modelos económicos que dio lugar o demostró desequilibrio en la pandemia del Covid-19 en el año 2020, que sin lugar a dudas estuvo orientado por la Organización Mundial de la Salud (OMS); y sin el ánimo de aprobar o reprobar las directrices de la organización, lo cierto es que todos los países estuvieron al tanto de cada una de las indicaciones dadas por la Organización mundial de la salud. En tiempo récord, lograron que la gran mayoría de los individuos de este planeta sintieran pánico y obedecieran las condiciones totalmente diferentes al estilo de vida que se llevaba.

Figura 15

Rueda de prensa OMS



Tomado de “Rueda de prensa OMS” or ABC SOCIEDAD, 2020. (https://www.abc.es/sociedad/abci-preocupacion-coronavirus-esperanzas-frenpar-propagacion-estan-acabando-202002221903_noticia.html)

Ahora bien, las disputas por las vacunas y la creación de las mismas, estuvieron en manos de las grandes potencias, así mismo, la credibilidad y confianza que sentían las personas para escoger un biológico dependía de cuál era el país fabricante de la misma. En esta línea, Virilio (2006) expresa el papel engeñecedor del poder mediático; en el apartado “Kriegstrasse”⁹ en el cual, alude a la interpretación que se tiene de la guerra como un arte, “el arte de la guerra”; no siendo más que un artilugio para la revolución industrial con sus equipamientos militares. Además, con la llegada de la informática o la información, la guerra desató un nuevo terrorismo, la unanimidad de la emoción, donde pueblos remotos y ciudades reconocidas son conquistadas con un contenido audio-visual, en donde, dicho conquiste no es nada más que la implantación del miedo o el terror televisivo.

La información instantánea es un arma que atenta contra la percepción de la realidad de forma global, aquí el arma de la comunicación posee un efecto instantáneo que minusvalía al tiempo y al espacio; haciendo de la sociedad un mundo histérico que carece del sentido de ser, viviendo de lo irreal, pasando de una era revolucionaria a una era de revelaciones. Ahora bien, con esta velocidad de vivencias el autor denota preocupación por la finitud de este planeta habitable; entendiendo la informática como un tipo de democracia que ha pasado a ser un “accidente del tiempo” pues con la globalización está cambiando drásticamente todos los aspectos vitales que están encarcelando a la humanidad en una falsa realidad, destrozando a su paso la realidad local. Como resultado a esta destrucción, Virilio (2006) le confiere el nombre de transpolítica, descrita como la elaboración global de la emoción transmitida y configurada para responder a los intereses de exportación y de aniquilamiento del espacio local ante el dinamismo de una economía política referida a la velocidad de exclusión.

⁹ Calle de la Guerra.

Son tantas las amenazas externas como los meteoritos o el ajetreo de las polis, que el hombre ha optado por el cuidado de sí mismo a través del encierro, ya sea con murallas, paredes o cámaras de seguridad; y todo, por la tiranía del tiempo real. La humanidad entera está al borde del vacío por la presión del tiempo, en donde su flagelo irónicamente se fue adquiriendo por las mismas actividades humanas que trajeron consigo la globalización económica, social y política.

En efecto, el miedo, difundido gracias a los medios de comunicación, pasó a ser un elemento esencial de lo fantástico, y lo fantástico es ocio; he ahí la fascinación por el espacio sideral que ha puesto en marcha la creación de artefactos posibles y capaces de llevar de este punto del universo a personas, generando una competencia de poder espacial para el viaje, el movimiento y el dominio de lo indomable.

Por otra parte, Virilio (2006) menciona que, el miedo que gobierna la sociedad de hoy en día, comenzó a ser víctima de la guerra el día 11 de septiembre de 2001 con la caída de las torres gemelas; seguidamente con todos los desastres sociales producto de la venganza humana de su territorio; la caída de tantas ciudades, Estados y personas, han proporcionado una visión caótica del mundo, véase las calles de capitales latinoamericanas donde la violencia está en total crecimiento frente al deterioro y el abandono estatal, permitiendo el dominio mancomunado de los carteles nacionales e internacionales bajo las garantías de Estados cómplices. Así las cosas, las ciudades en pánico aparecen por las presiones y la competencia externa de potencias mundiales que se fortalecen en el holocausto económico.

De igual forma, se puede notar cómo el turismo terrorista ha cobrado vida por su magnífica devastación, Argentina, por ejemplo, pasó a ser un centro de distracción por su reconocida desigualdad y derrumbamiento social. En efecto, el funcionamiento de una ciudad o territorio es lo que está conmoviendo a las empresas de los países por el reproche que se hacen

de las mismas, en esta medida, han optado por hacer parte del caos, exportando sus productos y servicios a tal punto que son manipulados por un propietario externo. A este acontecimiento Paul Virilio lo denomina “externalización”, en donde afirma que las empresas ya no están enraizadas a lo local, sino que se han entregado al caos de un imperio terminal que pone al revés la vida, porque el afuera comienza aquí.

De igual forma, hace mención a los procesos de mutación en las ciudades, teniendo en cuenta la nueva función frente a la guerra desde el enraizamiento de los campos de batalla dentro de la urbe, permitiendo la transfiguración de cada ciudadano, ahora como soldado activo en la reserva del espectáculo.

Un ejemplo de lo anterior se representa en Colombia, en donde se ha constituido una política de Estado referenciada en el miedo a cambio de brindar “seguridad democrática” como bandera de un estatuto neoliberal para mantener el poder. Así las cosas, augurando esta estrategia para las próximas contiendas electorales, en la ciudad de Cúcuta, capital del Norte de Santander, se han presentado la detonación de tres bombas, una de ellas el pasado 14 de diciembre del 2021. Según la información brindada por los medios de comunicación, se ejemplifica el desarrollo del juego de sensaciones utilizado desde los reportes, la postura influenciada de los reporteros y las imágenes para generar el pánico de guerra.

Figura 16*Atentado en el Aeropuerto de Cúcuta*

Tomado de “Atentado en el Aeropuerto de Cúcuta” por Herrera, Colprensa, 2021. (<https://colombia.as.com/>)

Asimismo, este tipo de acciones representan la guerra del tiempo en cuanto a que se reduce el tiempo de reflexión para un jefe de estado quimérico en sus formas de leer un país que se debate en la exacerbación y la sed de venganza contra la lucha y la defensa de los derechos humanos tan desligados del contexto social y cultural en Colombia. En efecto, este tipo de imágenes fotografías, llevan a generar percepciones en cada ciudadano aislado y confinado desde la levedad del silencio, detonando conversaciones dispares sobre antagonistas que han convertido a la ciudad en un lugar de blanco para los terrores domésticos o estratégicos.

Por otro lado, el proyecto para la desertificación de los territorios en el planeta, válida la reducción de las distancias y de los trayectos dentro del hábitat en aceleración como forma de progreso político para la conexión, la cual acerca a los hombres a su inicio y desenlace sobre la cobertura de un mundo en erosión sobre el ocaso del espacio terrestre. En efecto, el desierto contemplado como línea de separación y de liberación entre el punto de erupción mecánica y el

apocalipsis de llegada, representa la rotación de un cuerpo celeste en donde aparece lo que denomina Virilio (2006) “el tiempo local de la historia de la humanidad” (p. 117).

En esta contemplación de carreras y de fuerzas en vertical sobre la gravedad y en forma horizontal desde la periferia de los movimientos de transporte en los viajeros, se plantea la comparación metafórica que representa las telecomunicaciones inmediatas como sustituto de la velocidad en los envíos y las comunicaciones de los lugares físicos. Así las cosas, el mundo ha culminado su tránsito a razón de la muestra en vivo sobre la pantalla que aproxima y desinstala las distancias como forma de contraer al mundo para someter los límites del encarcelamiento inmóvil del espacio-tiempo.

Con relación a lo anteriormente expuesto, se presenta un nuevo orden en el mundo, un evento que ha generado el advenimiento de la velocidad absoluta a través del control visual del entorno y en éste, la forma de activar el efecto de simultaneidad y omnipresencia a partir de instrumentos que condicionan la percepción del universo sin atenuar la originalidad del sujeto-objeto de la estética en movimiento, aceptando a la muerte como parte de la representación que excluye la presencia física. En esta medida, Virilio (1988) menciona que,

“la introducción del sujeto en la jerarquía de las velocidades (inferiores, superiores), al desestabilizar el instante, anula las referencias; fenómeno contingente, la diversificación de la velocidad anula también la sensación de duración general del movimiento continuo” (p.121).

En este mismo contexto, el cuerpo como antecedente de movimiento en el convenio para el acercamiento y el encuentro voluntario ha dejado de existir, sucumbe ante lo instantáneo, entendiendo la funcionalidad aniquilante de la cafeína que se disuelve en los afanes del estudiante y el oficinista durante el día, de igual forma, la practicidad del instante ha convalidado

al voyerismo para la constante representación diluida en el tiempo real dentro del eterno presente.

Por consiguiente, dentro de esta catódica fatalidad de transmisión, la tierra ha transferido sus pertenencias desde los destinos más remotos, los lugares para convivir y el sustento de las pertenencias geofísicas en asistencia a los hábitos de la telepresencia ubicua sobre la globalización de los nuevos comportamientos sociales. Por consiguiente, el hombre ha coartado su existencia corporal para depender de la única línea de visión en las pantallas mediáticas, un lugar para el alejamiento de la realidad y para la desintegración del cuerpo social dentro de la ciudad.

Al respecto, la disparidad frente al tiempo y el espacio, reconocen nuevas formas para condicionar las pasiones desde la seducción de los cuerpos sin contacto, encontrando formas de aniquilación sensorial desde la intimidad generada por la repetición de movimientos y efectos sobre el cuerpo sin acompañante. Es en este punto, donde se manifiesta el hecho de interpretar el modo de generar una anamorfosis¹⁰ en la vejez que disloca la visión temporal, no sin antes, atenuar el pasado sin olvido alguno sobre los detalles que retienen el relato memorizado.

Dentro de este marco, se revela una transformación del cuerpo sin hábitat en los “hombres-planeta” que se han instalado en el ciberespacio bajo el dominio de la velocidad dirigida dentro de un mecanismo de control político, consumo y obediencia en relación con la vinculación del miedo como aparato que postula la hegemonía para determinar la norma del establecimiento económico. En este sentido, la agorafobia aparece desde la virtualización de los desastres programados y transmitidos por los medios de comunicación estatal, el aparato opresor

¹⁰ La anamorfosis es la reconstrucción de una imagen a partir de un dispositivo o un cambio de perspectiva o de ambos.

y los intereses derivados del pánico usado para emular la catástrofe como detonante en la destrucción, la aprehensión y el derecho a ejercer la fuerza dentro de la cosificación de las emociones dentro de la ciudad.

Lo anteriormente expuesto, tiene relación con lo ocurrido el 22 de noviembre de 2019 en la ciudad de Bogotá, fecha en la cual, el presidente Iván Duque decretó el “toque de queda”¹¹ para esta ciudad. El contexto de estos hechos se enmarcó en las protestas sociales como forma de expresión ante el inconformismo sobre el proyecto de ley de la reforma tributaria y el rechazo por los casos de represión policial durante las jornadas pacíficas de movilización. Esa noche, los medios de comunicación a través de las redes sociales comenzaron a desplegar toda una serie de mensajes, videos y fotografías sobre la presencia de personas que denominaron “vándalos” tratando de entrar a casas y conjuntos residenciales. De igual forma, la policía hizo parte dentro de esta estrategia de miedo, zozobra y terror infundada en toda la ciudadanía para atemorizar y opacar las formas de protesta pacífica en los cacerolazos nocturnos.

¹¹ Caballero (2020) Un toque de queda es una medida excepcional del Estado, que restringe muchos derechos de los ciudadanos. Por eso debe usarse con muchísimo cuidado. La Constitución de 1991 [intentó limitar](#) el uso de los estados de excepción. Durante la vigencia de la Constitución de 1886, [su uso se convirtió en la «nueva normalidad»](#), y todos los gobiernos decretaron estados de excepción: fueron el mecanismo «normal» de la administración pública para enfrentar casi todas las situaciones... Hoy sabemos que los tales «vándalos» fueron fantasmas ¿Por qué las autoridades tomaron esta medida tan drástica para controlar a unos grupos de personas que, según ellas mismas, no existieron? Si el gobierno fue engañado —al igual que muchos medios de comunicación que ayudaron a difundir la medida y los miles de personas que replicamos las alertas sobre vándalos—, ¿por qué no hay ninguna investigación?

Figura 17

¿Qué hacer o a quién acudir si alguien intenta entrar en su casa?



Tomado de “¿Qué hacer o a quién acudir si alguien intenta entrar en su casa?” por Zamora, 2019.
(<https://www.eltiempo.com/>)

Así las cosas, la velocidad de propagación de las imágenes establece una estandarización de la vida en la inercia de la ciudadanía, instalando una dimensión del miedo asistido dentro de la accidentalidad sobre el acontecimiento. Por consiguiente, la aceleración de la realidad como estatuto de la máquina productora de imágenes en los medios de comunicación, ha sido creada y dispuesta para detonar el terror social dentro de la política de la percepción como factor del encarcelamiento en el control de la transmisión.

Este complejo estado informacional que se caracteriza y se interioriza desde la tele-vida, conlleva al acuerdo de relacionamiento para la interacción de los seres humanos a través de avatares en la posibilidad de vivir en sociedad dentro de una realidad que se reduce en la abstracción de los supuestos de relación, empero, conlleva a plantearnos la desaparición de la ciudad desvaneciendo los trayectos como fracaso político dentro del gran accidente de la historia.

De igual forma, toda interconexión sobre la reivindicación del presente dentro de los efectos imaginarios que se convencen en las apariencias sensibles del simulador de la metrópoli, ha perpetuado la sobreexposición audiovisual en lo que denomina Virilio (2006) como “un tipo desconocido de ceguera, en la cual el deslumbramiento de la transparencia generalizada provoca una ocultación PARAMNÉSICA de la percepción común”. (p.138)

Entonces, la ciudad como epicentro y ramificación para el desencuentro, ha despojado al territorio quitando importancia a los destinos y los puntos de contacto como efecto de la velocidad sobre los no-lugares, para lo cual, se atendería a perpetuar el efecto político enajenado sobre los lugares de no-derechos y por consiguiente hacer efectivo el miedo reproducido y teledirigido a la ciudad de las no-personas.

Ahora bien, el mundo en decadencia desde el poderío de la velocidad como factor del encarcelamiento, está coordinando las revoluciones dirigidas por las instituciones militares y la tecnología, ensañándose con la juventud que despierta y libera los cuerpos colectivos a las calles. En consecuencia, se motiva al exterminio por parte de un Estado de emergencia determinado en el resurgimiento del Nacionalismo en contra de todo ciudadano antagónico a los intereses hegemónicos del poder económico, político, social y cultural.

Virilio (2006) ha descrito una revolución digital desde las acciones instantáneas a distancia, acciones ejecutadas sin límite de perversión para la destrucción tanto ambiental como humana, dirigidas por “ese navegante de habitación que practica la inmersión periscópica en el desierto de la realidad virtual” (p.139). En efecto, los espacios geográficos se están reduciendo teniendo en cuenta que, la velocidad y la tecnología han aumentado, estableciendo la competencia para el final del mundo como única distancia posible.

A partir de lo anterior, se puede reseñar el uso de helicópteros y drones (vehículos aéreos no tripulados) de la Policía Nacional usados para el control, vigilancia y persecución de ciudadanos asistentes a las marchas realizadas durante el año 2021 en Colombia. Este tipo de dispositivos, confieren un alcance de percepción sobre el territorio, utilizados como patrullas para el control y ataque en coordinación directa por los vigías inertes, los cuales, propician la automatización de los sistemas de defensa.

Figura 18

Les disparan a manifestantes desde helicóptero en Colombia



Adaptado de “Les disparan a manifestantes desde helicóptero en Colombia” por Denethor, 2021. [video].
(<https://www.youtube.com/watch?v=DeLSVgXgEEA&t=4s>)

En relación con lo anterior, se comprende a la violencia de la velocidad dentro de una evolución reformada para dar cabida a la guerra del tiempo en la sistematización de los dispositivos, de los vehículos y de la “ubicuidad instantánea” preconcebida como artefacto de

combate, control y desaparición dentro de los vestigios de las ciudades. Asimismo, la tecnología es ofrecida como categoría para generar variaciones en la imagen repetitiva y suministrada como accidente en los modos de formular los escenarios políticos de una forma dramática y extrema sobre la representación del presente en las pantallas del espectáculo.

Para concluir, se puede definir una dimensión de la guerra en la que el planeta revierte el espacio-tiempo en consideración a la producción de una masa instantánea, generalizada y constante para la legitimación de las narrativas audiovisuales a conveniencia. Se trata entonces de entender el nuevo orden dentro de la jerarquía que convulsiona las convicciones políticas en el distanciamiento social, como nueva lógica de la ciudad sin espacio y sin organismos copartidarios del encuentro para optar por la sumisión de una estética de la desaparición mediática.

Al respecto, los efectos del gran acontecimiento informático han planteado directrices sobre los alcances en la velocidad en la política, logrando un efecto en simultáneo a partir del discurso en las pantallas permeadas por la información teledirigida y sobreexpuesta para engendrar un efecto de conformidad en la ciudad a partir de la emoción como táctica militar en la conquista del mundo.

Así las cosas, los procesos de segmentación comunicativa han encontrado una acción reparadora para beneficio de la economía externa, sucumbiendo el término de lo local y lo regional ante la apuesta de una secuela globalizante que ha determinado a la información como un tipo de democracia totalitaria en relación al efecto sincronizado en los medios de comunicación. De igual forma, retumba la distorsión compulsiva de la conexión personal que se ha instalado para miniaturizar el mundo ante la inmovilidad del espectador recluido dentro de las ciudades en pánico.

En consecuencia, el mundo ha sido reescrito, desdibujado y sobreexpuesto dentro de los diferentes canales de comunicación que condicionan la percepción en términos de una simultaneidad objetivada para la desaparición de los cuerpos y de la descomposición del cuerpo social en la ciudad del miedo. En este sentido, el poder hegemónico que sustrae la idea de vivir en sociedad, instituye la ofensiva teledirigida para el dominio del territorio, posicionando la doctrina del terror en cada narrativa audiovisual consumida por los avatares sin registro de reflexión.

CAPÍTULO 4: Política y educación

Dentro de este apartado consideramos generar un análisis sobre la transformación de la ciudad como escenario de propagación, acuartelamiento y subjetivación de los componentes informáticos, los cuales, se categorizan para significar los efectos políticos en convenio con la propuesta democrática que se instala desde la producción y reproducción de objetos visuales en tónica de la narrativa homogénea que deshace el contacto social desde la representación portable del emisor y el receptor como parte de la nueva arquitectura intramural.

Asimismo, se revisa el tránsito de la guerra entendida desde la política de los medios como producto de los intereses económicos en escala globalizante, producidos para lograr una configuración del campo de batalla y sus actores desde una visión equidistante de la realidad, pero operada bajo el convenio y usufructo de la velocidad como accidente del tiempo para la gobernanza y el dominio desde la imagen omnipresente.

No obstante, se logra identificar una ruptura inherente en la postura de la velocidad como elemento de transmisión, asumiendo una visión educativa a través de la cual, se reconozcan objetos que controviertan el proyecto homogeneizante en la muestra y el hallazgo dinamizado desde el arte como acto de significación en los procesos subjetivados de la ciudadanía emancipada a partir de la reflexión de la imagen fotográfica.

Diversificar los espacios cambia las formas de individualizar las alianzas dentro de una tónica de tiempo para el encuentro y el espectáculo espacial entablando nuevas formas de reconocer los límites para la vinculación política en el estado contemporáneo de las ciudades, ahora siendo maquetas esquemáticas para el flujo de poder ubicuo. De esta forma, aparecen los canales de entrada para la sistematización, vigilancia y control portable fuera de los muros y estructuras hasta ahora concebidos dentro de la historia de la humanidad. En este sentido, se ha

postulado la nueva arquitectura de la ciudad bajo la interface que motiva a ser parte del dominio público y al juego de la portabilidad adyacente a la comunicación directa e indirectamente proporcional al funcionamiento de la renovación política.

Así las cosas, la humanidad ya no está separada bajo el límite material y tácito del pasado, siendo ahora parte del desdoblamiento estático que irrumpe el espacio-tiempo dentro de la nueva topología electrónica que anuncia la emancipación de la propiedad desde la velocidad que nos conecta más allá de la trama construida socialmente para inscribirnos en la manipulación espacial dentro de la automatización transmitida.

En efecto, esta transfiguración de la ciudad intramural desde su sentido más íntimo como parte del estatuto geográfico, ha decaído dentro del protocolo audiovisual instantáneo que deshace los lugares de carácter histórico instaurados como parte de la memoria histórica. De esta forma, se ha determinado el reconocimiento de la dependencia a la máquina que transporta el mensaje teledirigido entre grabaciones de juicio y la radicación de los tiempos prometidos bajo un sistema que deporta la ciudadanía según los modos de producción que hacen parte del nuevo mundo autodirigido por la economía instantánea.

Actualmente se ha demostrado que, la sociedad destruye edificios que pudieron representar un valor histórico estableciendo una conciencia para la remodelación de la mejora y actualización de las ciudades de acuerdo con los cambios socioculturales. Virilio (2009) pone de manifiesto unas palabras (geopolítica - metro política - transpolítica - Aero política¹²), esto

¹² Al revisar el contexto de la aero política, es comprensible con el incremento de las relaciones mundiales desde el contexto de la segunda guerra, se entiende la expansión de las fronteras aéreas, américa latina, debido al contexto de la lucha contra el narcotráfico o la guerra contra el terrorismo es representante total de la concepción de la aero política la cual es la extensión de las fronteras aéreas de las grandes potencias con la participación de los gobiernos que se suman a las bases ideológicas las que repercuten en los acontecimientos violentos.

refiere a las ciudades como las centrales de los acontecimientos sociales derivados de los actores políticos que moldean la historia, en donde, existen acontecimientos que provocan rupturas de relaciones, las cuales, son las causantes de cambios importantes en la sociedad, reestructurando con la generación de pánico o miedo dentro de cada persona que hace parte de las estructuras mismas de los contextos geopolíticos regionales.

Ahora bien, ante estos hechos surge un reordenamiento para descentralizar los lugares desconociendo el relieve físico en su texturización, la cual, interpreta las distancias en término de tiempo y de espacio como forma de abrir paso a la dimensión de la velocidad en tanto ésta ha condicionado el aglutinamiento citadino o cotidiano dentro de la aceleración que provee la entrega inmediata de las imágenes televisivas dentro y fuera del ordenamiento físico. Frente a lo anterior, se ha dispuesto una planeación secuencial e invisible sobre la arquitectura de la ciudad como efecto para el mantenimiento del orden geográfico en lo urbano y lo rural. Al respecto, Virilio (2009) menciona que:

Donde una vez la polis inauguró un teatro político, con su ágora y su forum, ahora sólo hay una pantalla de rayos catódicos, donde las sombras y los espectros de un baile comunitario se mezclan con sus procesos de desaparición, donde el cinematismo transmite la última aparición del urbanismo, la última imagen de un urbanismo sin urbanidad. Allí es donde el tacto y el contacto dan lugar al impacto televisual (p. 8).

De este modo, se encuentra una ciudad en donde todo existe al mismo tiempo bajo el radar que localiza y focaliza los puntos de interconexión para el domicilio instantáneo de las acciones políticas desde los medios de comunicación, logrando trasferir el caos de lo perceptible

en la expresión arquitectónica¹³ llevada hacia la conquista de la representación de las imágenes y la manipulación de los sentidos bajo el dominio tecnológico.

En consecuencia, la superficie del paisaje ha llegado a un punto de comparación, simetría y alcance que invoca a la apariencia urbana, apropiando los lugares de convergencia social para ser utilizados en el empotramiento de artefactos luminiscentes y espectrales que conlleva a coincidir dentro del tiempo sintético de las pantallas. Así las cosas, el desarrollo de la ciudad se encuentra ligada al detrimento de los sentidos dentro de los ecosistemas tecnológicos, los cuales, describen lo que indica Virilio (2009) “de la estética de la apariencia de una imagen estable presente en tanto aspecto de su naturaleza estática a la estética de la desaparición de una imagen inestable presente en su vuelo de escape cinemático y cinematográfico” (p.10).

Sin duda, la velocidad como dimensión del caos instantáneo, ha permitido diseñar la metamorfosis de las representaciones desde la interfaz electrónica para redefinir la imagen ofrecida y consumida desde el intercambio cultural que posee la arquitectura contemporánea como forma de interpretar al mundo bajo los organismos de control en función de una percepción ajena a la verdad. Una en la cual, ha materializado el accidente en relación al progreso tecnológico, mediático y transitorio en pautas de simulación consensuada con el operador y la masa voluble desde la manipulación de la velocidad por el poder.

Como apertura de respaldo a este modelo de percepción amortiguada en el estatuto de la no-mirada industrializada, la tecnología ha derogado el movimiento como forma democrática de participación bajo la retención que prolifera la tele-vida bajo el argumento de interacción para entender la aceleración del tiempo en dinámicas propias de lo político y lo social.

¹³ Virilio (2009), concibe la arquitectura como un instrumento que logra organizar el espacio y el tiempo en una sociedad, reúne técnicas que se enfrentan a la naturaleza.

Es así como, este accidente del tiempo posee implicaciones dentro de la ciudad mundializada, deslocalizada e interconectada dentro de un argumento de información que se mide en términos efectivos para la producción del ciudadano contemporáneo ubicado en la periferia de la producción del mercado como apuesta de una lógica comercial sin la necesidad del afecto y el efecto en la mirada espacio-temporal.

No obstante, la pérdida del sentido espacio-temporal a razón del empoderamiento comercial de la imagen configurada como modelo de mercado instantáneo, revela una catástrofe técnica del progreso, detonando la gran burbuja comercial desde la imagen a partir de la virtualidad, en este sentido, se amplía la fractura económica proyectada desde la creación de esta “bomba informática” mediada bajo intereses políticos como forma de desintegración económica en naciones fuera del interés comercial a futuro.

Por consiguiente, surgen los efectos de la comunicación instantánea y sin límites en relación a la democratización, otorgando un poder nocivo sobre la deliberación dentro del encuentro y la reflexión política como formas de establecer asociaciones y proteger las libertades contrahegemónicas. Así las cosas, se ha determinado instaurar una democracia¹⁴ automática como representación del automatismo social, el cual, se construye desde el sondeo cuantitativo generado por un sistema con pretensiones de aceptación y vinculación dislocadas de toda realidad ética posible.

En este contexto, se puede observar la relación entre el poder y la velocidad como un interés en común para visualizar con anticipación los posibles escenarios políticos, de esta manera, se aprueban los sistemas bajo algoritmos que detectan posibles alteraciones a los

¹⁴ Ranceire, J. (2006) permite entender el concepto de democracia como un eufemismo creado para llevar a cabo el mismo sistema de dominación bajo un título o nombre menos perverso. La democracia con denotación de participación tiene connotaciones inhibitorias.

sistemas de control político, otorgando pautas de conductas en cada medio de comunicación bajo las directrices de sometimiento desde el poder de disuasión a nivel político en cada nación.

Entonces, surge una verdadera necesidad de reflexión frente a la era de las telecomunicaciones, en donde, la velocidad y el consumo han despojado de todo derecho participativo a los ciudadanos reservados en cubículos distanciados en los confines de la inmediatez, en donde, la desterritorialización ha propuesto el intercambio de la democracia por una vida en la inercia que asegura la protección de un sistema teledirigido y abierto a las posibles exposiciones de la interacción virtual como forma de encuentro condicionante para el fetiche del juicio político sobrevalorado en un territorio que finge la libertad de expresión democrática.

Basados en el libro Ville Panique (2004), se menciona que los factores políticos son la causa de la generación de grandes dificultades las cuales, se traducen en el mismo sistema de la permanencia del poder siendo este la causa de las denominadas guerras, pero su objetivo es el análisis de las ciudades y cómo se trasladó y evolucionó desde los grandes campos de batalla hasta ser las ciudades los verdaderos escenarios donde se llevan a cabo los acontecimientos que cambian el curso de los sistemas pero de manera violenta, pues desde finales del siglo XIX, y principios del siglo XX, las ciudades pasaron a ser el objetivo central en las guerras reemplazando el sistema de encuentros de los ejércitos denominados campos de batallas.

Así pues, en el transcurso del desarrollo social se establece actualmente una semejanza con las antiguas metrópolis griegas las cuales, se hunden en el miedo y la inseguridad siendo las ciudades las que trazan fronteras entre el ejército y la policía, efectuando una condición entre soldado-ciudadano, esto en contexto de la ciudad-estado centrándose en las políticas de Estado y generando como consecuencia que el ciudadano mismo no determine su función al ser parte activa del sistema de defensa. Por consiguiente, se abre el espacio para establecer globalmente

una guerra civil que nunca acabaría, argumentando que, la guerra es ahora la política de los medios, sitio en el cual, se llevan a cabo las contiendas sometidas al dispositivo multilateral de transmisión para desenfundar el detonante colectivo de instrucción.

Así las cosas, los sistemas de información han desarrollado cambios sistemáticos llevando a la formación de una sociedad, la cual estableció la televigilancia, sistemas de recaudación de las huellas digitales, informaciones de los movimientos de los individuos y productos, demostrando lo que mencionó Albert Einstein “la tecnología ha sobrepasado la humanidad”, esto, en tanto somos y seremos partícipes del estudio y la del sistema repetitivo de cambio y adecuación dentro de una lógica comercial educada para ser conservada bajo el orden globalizante.

Todo lo relacionado anteriormente, hace referencia al miedo colectivo y las formas de gobernar que transforman la seguridad en el aspecto central, lo que convierte las formas de lucha bajo el argumento terrorista, los cuales, pueden desembocar en niveles máximos de expresiones violentas llegando a causar daños con el uso de la fuerza armada, el crecimiento poblacional y el uso de la tierra desproporcionada como formas para el entendimiento de la violencia y por ende del miedo colectivo para validar las acciones instauradas en las ciudades por parte del poder político.

En este punto, se destaca que, en las circunstancias actuales sólo unos pocos individuos puedan afectar o impactar de manera contundente como lo hacen cuerpos preparados dependiendo las circunstancias ideológicas, se evalúa el impacto dentro de la sociedad, se destaca que el generar angustia y zozobra sobre el porvenir, el tamaño de la tierra y el tamaño de la población, al enfrentar la sociedad este pánico generalizado provoca el miedo de las conciencias, que induce un pánico mundial.

De acuerdo con los antecedentes y las circunstancias de las cuales, se desprenden los actores políticos y sociales en las ciudades, los brotes violentos tienen como objetivo hacer parte del engranaje de los objetivos individuales o colectivos que permiten la realización de cambios de conciencia, las cuales, están sujetas al nuevo actuar de la ciudadanía dentro de los procesos que permiten de una u otra manera, el pánico y el miedo. Lo anterior, alimenta otros actores del conflicto haciendo de las ciudades los campos de acción en el que el miedo realiza cambios en cada uno de sus integrantes.

Al adentrarnos en los sistemas actuales, se describe la administración del miedo como la forma más común de ejercer los procesos de empatía frente a filosofías propias de las reflexiones que se adentran en los campos de la acción para intimidar mediante la violencia, encaminadas a lograr que las actividades urbanas sumadas a las estrategias del miedo colectivo, las convierta en actividades guerreristas de las facciones o actores involucrados en disputas, enfrentamientos, intereses, búsqueda de dominio, ejercicio del poder negativo y estructuración de un modo de gobernabilidad territorial.

Por otra parte, el miedo es infundido a través de la visiónica¹⁵, alejando los cuerpos y homogenizando las emociones en la ciudadanía. Virilio (2007) en el artículo *Esperar lo inesperado*, habla sobre el contacto inmediato y el tacto mismo que favorecería el crecimiento de la “civilización”, en tanto el terror creciente que hace la máquina, es decir, aquel terror que enmudece y engeguece la subjetividad del ser. Hoy día la teleobjetividad distancia los cuerpos y une las interpretaciones de una sociedad.

¹⁵ La “visiónica” según Virilio, P. (1998) es una nueva forma de mirada, es decir, la posibilidad de ver sin mirar, desde las prótesis tecnológicas que son las responsables de hacernos ver lo que el poder de la información requiere sea visto.

Por lo anterior, un miedo instaurado y difundido a través de la imagen impuesta por las pantallas, estandariza de puntos de vista y sincroniza las emociones. Este miedo conllevó, por ejemplo, a que los ciudadanos alemanes y aliados de la segunda mitad del siglo XX crearan un odio sin fundamento desde sus propias percepciones, siendo producido desde la estrategia sensacionalista desarrollada por el ejército Nazi. Es así que se demuestra que, la energía cinemática se convierte en un atentado terrorista constante ante la democracia, la cual, puede provocar pensamientos y emociones uniformes, esto es, aniquilar la percepción real del mundo, es deshumanizar y relegar al ser humano a un tercer plano en el que la máquina se encuentra como protagonista.

Por lo cual, la guerra no deviene de escenarios meramente militares en medio de territorios, también ha sido militarizada la mente y con ella, las emociones. El ser humano es ahora una máquina de guerra que no empuña un arma de fuego, sino que empuña en su ser una visión instaurada de mundo, de necesidades y de desarrollo. Por ello, habrá de entenderse qué esperan los ciudadanos del siglo XXI y los porvenires, qué otras visiones habrá de asentarse para seguir con el intento de progreso.

De manera que, el movimiento constante y acelerado en nuestras sociedades demandan una nueva forma de industrialización, a la que Paul Virilio (2007) llama la industrialización de la no mirada, y que ha llevado al detrimento de los sentimientos más humanos, a la pérdida del reconocimiento y auto aceptación, al respeto, al derecho, al deber y sobre todo a la reflexión permanente y dialogada que cada individuo hace en sociedad.

Asimismo, la educación también se ha debilitado desde el fundamento ontológico y ha permitido que la velocidad social siga fortaleciendo el poder hegemónico de las nuevas tendencias desarrollistas, por lo cual, la escuela como uno de los medios tecnológicos más

antiguos que promueve la educación, sigue subsistiendo pese a la resistencia frente a las nuevas tecnologías.

Así pues, pensar ahora en la escuela, es pensar en la modernidad (siglo XIX y parte del siglo XX por lo menos hasta los años setenta) que catapultó unos ideales de escolarización igualitaria en aras de la ilustración, (siglo XIX y en el siglo XX ya no es la ilustración, sino la ciencias y la técnica) en la que la didáctica y la pedagogía tomaron fuerza. Entonces, desde Comenio con la *Didáctica magna* se ofrece la pedagogía como el camino a seguir, el mejor recetario para una excelente formación de seres humanos que llegan carentes de conocimientos al mundo, por lo tanto, habrán de ser llenos de unos saberes que le otorgarían la razón de ser y de estar.

En consecuencia, se crean límites y condiciones frente a diversas relaciones con el dispositivo académico escolar. Para la escuela moderna, la pedagogía encierra los principios de una formación para seres humanos, lo que para Narodowski (1999) “constituye el campo de lo real que al discurso pedagógico le pertenece y en el que debe actuar educando, disciplinando, instruyendo, desarrollando” (p. 41).

Asimismo, el infante con la necesidad imperante de ser guiado por un adulto, que le brinde conocimientos, recibe de su figura activa, los conocimientos que carece por ser un sujeto inmaduro y falto de conocimiento, en este sentido, estaba creada la escuela con su propósito “*pansófico*”¹⁶. Es decir, la escuela brindaba las herramientas para formar el hombre del futuro con las directrices de la cultura formal y los cánones impuestos por la educación. Dicho dispositivo obtuvo resultados aceptados socialmente en épocas de ilustración.

¹⁶ Comenio, en su obra cumbre *La didáctica magna* menciona acerca del ideal pansófico a la que está llamada la escuela. Enseñar a todos acerca de todo lo que el sujeto deba aprender.

Hoy día, la *pansofía* camina al margen de la escuela, la *bildung*¹⁷, ha perdido la carrera frente a la velocidad del presente siglo, por lo que, observar la escuela moderna es notar la crisis en la que se encuentra. Dicha recesión está determinada por la *dromología*¹⁸, en otras palabras, las nuevas tecnologías de la información impactan a la tecnología rudimentaria. Entonces, la escuela, como un dispositivo tecnológico básico, persiste en sus métodos más antiguos y se rehúsa a abandonar el campo de batalla, resistiendo los embates por los lados, alienada al sistema político y social.

Ahora bien, las tecnologías llegan y se transforman, por lo cual, la escuela se ve obligada a mantener correlación con nuevas prácticas que vayan al ritmo que impone el tiempo y el espacio en que se desarrolla. En esta medida, no es posible pensar que la escuela de hoy replique y apueste por procesos de formación académicamente rigurosos, en el que el saber o el conocimiento sean el centro de la enseñanza.

Del mismo modo, dicha burocracia y alianza con la herramienta tecnológica ha desencadenado una cultura de la enseñanza, lo que quiere decir, nuevas formas de percibir y de existir en las escuelas, lo que, a su vez conlleva a las instituciones educativas a obedecer más a los cánones impuestos por un Estado y la cultura globalizada. Por ello, es posible afirmar que la escuela es productora de subjetividades colectivas en la que se abre el espectro de la enseñanza.

Por lo cual, la escuela moderna agoniza con deseos de renacer en una escuela contemporánea con fines subjetivos y libertarios, pero, sobre todo acompañada de la tecnología

¹⁷ El concepto de Bildung alude a la formación académica enmarcada en la modernidad

¹⁸ La palabra dromología proviene del griego *dromos* que significa carrera, y de ahí, que hoy poseamos aeródromos, hipódromos, velódromos, autódromos, etc., es decir, espacios que normalmente son pistas para la velocidad vehicular, pero también laboratorios donde la humanidad ensaya y prueba los dispositivos vehiculares que lograrán aún una mayor aceleración. Todos estos fenómenos constitutivos de nuestra época han logrado configurar un corpus de fenómenos que ha dado lugar a una nueva disciplina, cuyo término, acuñado por Paul Virilio se denomina Dromología, es decir, la ciencia, disciplina o saber de la velocidad.

actual, en el que las posibilidades y los caminos son múltiples, tanto para los docentes como para los estudiantes.

Así, verbigracia, la pandemia del Covid-19 lo sobreexpuso de tal manera, que se llegó a pensar que todo acabaría en ese mismo momento para la escuela moderna. De hecho, la mayoría de las escuelas, por no decir todas, salieron al confinamiento con la directriz sobre el desarrollo de talleres de manejo en casa, determinando el acuerdo de control desde el uso del correo electrónico como el único servicio de red para la comunicación educativa como estrategia de enseñanza.

Lo anterior, confirmó que la tecnología no había conquistado del todo a la escuela, o que ésta se rehusaba a abandonar sus fines de origen. Entonces, pensar en una escuela a distancia, era creer que se perdería el control, el espacio y el tiempo; en una señal de barbarie, en el sentido de Nietzsche (2000):

La educación en ese campo, la inculcación de hábitos y de ideas que sean serias y firmes, constituye una de las misiones más altas de la cultura formal, mientras que el hecho de confiarse en general a la llamada “personalidad libre” no podrá ser desde luego otra cosa que la señal distintiva de la barbarie (p. 18).

De manera que, las nuevas tecnologías empotradas en las formas de percibir el mundo desplazan la antigua imagen de escuela e imponen nuevos estilos de vida escolar. Los impactos que conlleva la velocidad, no podrá más que verse reflejada en todos los ámbitos de la vida humana, por lo tanto, la educación en la escuela debe permearse de lo que le permita abarcar las nuevas tecnologías. La alianza entre las mismas debe conllevar a procesos académicos nuevos y diversos que permitieron la comprensión del acontecimiento histórico que atraviesan.

Ahora bien, la escuela que surge a raíz de la velocidad¹⁹ a la que se considera hoy día, escuela contemporánea con característica variopinta, experimenta a raíz de una necesidad mundial, otras formas de enseñar y así mismo, entiende nuevas formas con las que aprenden sus estudiantes. Esto sistemáticamente la aboca a contemplar, por ejemplo, a la enseñanza, que en tiempos de pandemia predominó con una temporalidad perenne que a pesar de su pasado aparentaba un presente perpetuo. Así, las plataformas digitales permitieron adaptar las necesidades de la antigua escuela a la escuela digital. A pesar de las distancias, la tecnología logró conectar en un mismo tiempo a un grupo de personas, con el fin de tratar temas educativos y la imagen coadyuvó en gran medida a la enseñanza durante este proceso. No fue recurrente ver profesores sentados en la palabra, sino que al lado de las narrativas iba la imagen cargada de movimientos, de colores y de sentidos que provocaban el acto de transmisión entre estudiantes y docentes.

El aprendizaje de la escuela contemporánea se ha liberado de los fantasmas de la memoria (repetición sistemática), ahora comprender el fenómeno es más importante que aprender de memoria una fórmula. Esta, aunque importante ha perdido fuerza en la prioridad del aprendizaje, esto se debe en gran medida, al uso de tecnologías que presentan información instantánea, a plataformas y aplicaciones que resuelven problemas de manera inmediata.

Ahora bien, la sola tecnología sin la mediación del docente carece de fundamento, pues presenta a la vez tantos caminos que se convierte en un laberinto sin salida. La ruta para la

¹⁹ La teoría de la relatividad que surge en la modernidad, vislumbra desde las ciencias humanas la importancia de la velocidad. No se trata de un fenómeno sino más bien de la relación entre los fenómenos; dicho de otro modo, la velocidad es la propia Relatividad. La velocidad de la luz, que no puede superarse, organiza todo el sistema. El tiempo no es ya un absoluto, el espacio tampoco, como en la época de Newton; es la velocidad la que se ha convertido en el nuevo absoluto. Esta revolución cosmológica, astrofísica y geofísica no ha dejado huella en la conciencia de nuestra época, aunque se trate de una revolución capital.

enseñabilidad está direccionada por un dispositivo tecnológico y la ayuda humana que hace visible y presente la experiencia, sea desde el espacio físico o virtual, asumiendo el primero con una mayor ventaja sobre el otro.

Lo anterior, da cuenta que, la enseñabilidad debe procurar unas adaptaciones que pueden ir de la mano con la tecnología, teniendo en cuenta que habrá de crear espacios para equilibrar la educación con responsabilidad, en aras de resistir a la homogenización emocional que los medios masivos de comunicación pretenden provocar, bajo el principio de enseñar a pensar, a sentir y actuar, dislocando una lectura del mundo actual en donde la coyuntura alberga un proceso de lectura contingente sobre la norma de la narrativa expuesta desde lo visual y lo sonoro en el entorno escolar.

En esta medida, se debe agregar que la contemporaneidad se ha instalado en una nueva percepción del tiempo presente, una en la cual se aleja de toda cronología de los sucesos frente a su pasado, presente y futuro para conciliar la presentación desde el tiempo de exposición. En este hecho, surge un modelo que rige la forma de interpretar los fenómenos en el instante de la mirada concebida por la velocidad desde el constante presente de la imagen como único horizonte del mundo digital sin un orden histórico.

Ahora bien, aparece una interfaz para la enseñanza en cuanto el presente mismo hace una actualización del pasado para generar una relación con la memoria en tanto esta, permita el registro de los sucesos como posibilidad para el conocimiento y la experiencia fuera de toda instantaneidad en la enseñanza digital desde la fotografía y el video.

En efecto, todo material digital en la experiencia escolar, tiene un efecto esperanzador en tanto este, garantiza la posibilidad de experimentar la temporalidad de los eventos, como un espacio para el funcionamiento de las pantallas alejado de la sobrecarga de información

repetitiva y objetivada en tanto sea dispuesta como material para la inmovilidad desde los cátedros llenos de luz y control. Asimismo, la adquisición de un nuevo conocimiento, entiende la inmovilidad de los sujetos frente a las pantallas sobrecargadas de información, en donde, se puede analizar la realidad de los sucesos sin adentrarnos en ellos, entendiendo el límite de contemplación para lo que existe en ella desde la desmaterialización de la realidad.

En este punto, la escuela como escenario para el encuentro y la interacción del convenio social de la información sobreexpuesta en cátedras de representación, sobrepone la historia que concede la magnitud de la imagen intermediada por la tecnología del presente como síntoma de distanciamiento en los sucesos a interpretar y conocer dentro de la experiencia académica.

En este sentido, el arte aparece como un acontecimiento de respuesta frente a los actos de barbarie y dolor en tiempos de emergencia como prácticas de réplica contra toda forma de violencia desde el lenguaje en la estética de la desaparición, asumiendo un nuevo orden para la aprehensión y el acercamiento desde la telepresencia que postula un espacio crítico sobre el tiempo y los acontecimientos representados en las pantallas del territorio educativo, político y social en la escuela.

En Colombia, se puede apreciar el trabajo realizado por Jesús Abad Colorado (1998) quien a través de la imagen fotográfica ha contribuido en la representación del conflicto armado como forma de enseñanza de la historia reciente, en donde se asume una reflexión frente a las posibilidades pedagógicas en su trabajo investigativo y documental.

El trabajo de Jesús Abad (1998), aparece desde la retentiva que compromete una formación política desde los escenarios sociales para someter la reflexión de la historia desde los procesos de la imagen otorgada por la ubicuidad en el presente. A su vez, se instalan nuevas formas de entendimiento de la fotografía en la velocidad de redistribución como ofrenda para la

enseñanza de la historia en términos del arte bidimensional como portador de subjetividades conectadas por el ensamble de pantallas enunciativas.

En este sentido, generar un término de entendimiento frente al dolor, el horror y el respeto mismo por la ausencia del otro, produce acciones enunciativas desde la imagen encapsulada para ser transmitida como la que consiguió en la escena del niño que cierra la camisa de su padre, asesinado por los paramilitares en San Carlos en octubre de 1998.

Figura 19

San Carlos, Antioquia



Tomado de “San Carlos, Antioquia” por Abad, 1998. (<https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-37452970>)

La escuela es un espacio de construcción y reconstrucción institucional donde se desarrollan pensamientos, saberes y prácticas sociales que logran un andamiaje en cuanto proceso para el re-conocimiento de la historia como garantía de justicia, verdad y reparación. En cada testimonio configurado desde la imagen, trasciende el convenio del espectador sobre la

activación de la mirada hacia el conflicto armado, el cual, no acontece en la velocidad de los medios de comunicación, los cuales, proliferan una imagen neutra sobre los vencedores ubicados dentro de los anaqueles de un Estado sin memoria.

Más aún, dentro de este mismo aspecto podemos señalar el trabajo realizado por el artista Juan Manuel Echavarría (2012) quien junto al videasta Fernando Grisales, realizaron el proyecto sobre los “Silencios” el cual, se enmarca en la simbología de la ausencia dentro de escenarios educativos ubicados en regiones abandonadas por el conflicto armado colombiano. Este trabajo se consolida para generar una educación en contra de la guerra y los vejámenes que ha dejado en el país a partir de un lenguaje estético que logra sensibilizar y hacer denuncia a través de la fotografía para el espectador incauto entre la velocidad del consumo informático. En este sentido, Echeverría (2012) concibe la necesidad del arte para oponerse a la petrificación, mencionando:

Quisiera insistir sobre el tema de cómo a través del arte podemos mirar el horror.

Pensemos en Goya: él en uno de sus grabados de la serie Los desastres de la guerra, nos muestra una masacre de civiles y debajo escribe, “No se puede mirar”. ¿Goya nos estará diciendo que lo que no podemos mirar de frente, si lo podemos mirar indirectamente a través del arte? (pp 9, 10).

Figura 20

Silencio Puerto Torres



Tomado de “Silencio Puerto Torres” por Echavarría, 2015. (<https://www.unilim.fr/trahs/index.php?id=353&lang=es>)

Conviene subrayar que la ausencia como categoría de codificación propone un rasgo de pericia, diálogo y reflexión sobre la fotografía en su propuesta pedagógica frente a la lectura que se desprende en cada imagen. De igual forma, se produce una mirada que conlleva a reducir los espacios y las distancias dentro del margen diferido por la inercia del espectador ajeno al testimonio atrapado en la captura de un tiempo que no se separa dentro de su historia.

Atendiendo a todas estas consideraciones anteriormente expuestas, se puede entrever una manifiesta connotación interdisciplinar entre la educación y la política en tanto estas, funcionan a partir de procesos comunicativos a nivel cultural en todo el territorio interconectado por las redes de tránsito extramural. En efecto, la ubicuidad de la imagen hace parte de cada individuo interconectado como forma de reglamentación del Estado operante, sin hacer antesala del dominio privado de la información que compromete intereses antagónicos como forma de administrar el poder en un término de democracia preestablecida.

De igual forma, las cadenas operantes de vigilancia, conteo y selección habilitadas desde la interfaz en cada puerto de encuentro como los son las escuelas y cualquier establecimiento

virtualmente público, condicionan un nuevo orden para reconocer la cultura de la tecnología de la información sobre la soberanía de los ciudadanos polarizados por los medios de comunicación y la velocidad de conexión. En este sentido, surge un modelo de funcionalidad teledirigida y rediseñada por el miedo y la desmaterialización de las libertades ofrecidas como atuendos de autonomía política.

Por lo anterior, aparece el arte como forma de redención reflejando una transparencia sobre la realidad simultánea en la distancia, en donde, se dispone el acercamiento a una realidad sin la censura a partir de la propuesta visual de artistas que, demostraron públicamente las vivencias individuales y colectivas de las comunidades vulnerables. El arte en esta medida, deviene un accidente en tanto la velocidad intermediada por escenarios expositores, desestima el tiempo como tributo al ejercicio de representación sobre el testimonio sin pose ni goce de divulgación.

Conclusiones

El estudio realizado presenta aportes al campo de la educación en tanto se piensa la enseñabilidad y el arte desde la imagen como mecanismo posibilitador de enunciados políticos, en esa medida apuesta por el fortalecimiento de posturas propias como efecto del enfrentamiento entre la imagen y la realidad presente para el sujeto en formación. Así las cosas, la escuela contemporánea debe entender dentro del sistema de signos, el desarrollo de un organismo vivo de significados, en los cuales, aparecen narrativas para entender el pasado en términos de una transformación sobre la velocidad del presente.

En este sentido, la fotografía como signo se presenta como dispositivo de enunciación y, por tanto, adquiere un valor de materialización, el cual, logra convertirse en percepciones sobre las diferentes formas de re-presentar el mundo en dinámicas de enseñanza sobre la transmisión homogeneizante.

En este punto, aparece el suministro para el establecimiento académico, provisto de particularidades que reconozcan y aprueben los actos expositivos, los cuales, generen una nueva lógica de identidad sobre la enseñanza desde el desocultamiento audiovisual, la emancipación digital y el dominio de las formas de manifestación política como deber de reivindicación ante el dolor silenciado y el miedo infundado como práctica de adoctrinamiento espacial. En esta medida, el arte contemporáneo aparece no desde la creación de imágenes, si no desde la paradójica materialización de la verdad sobre la imagen que no se repite, pero que sí nos acerca a una educación en movimiento hacia la estética de la transmisión.

Recomendaciones

Teniendo en cuenta esta etapa de la investigación, es pertinente una articulación sobre el estudio desde el arte contemporáneo en la obra de Oscar Muñoz (1991; 1995; 1999), generando un análisis sobre el campo de la enseñanza en tanto ésta, pueda coincidir en términos de representación sobre los efectos de difusión y materialización de las ideas que articulan los enunciados estéticos en una lógica de transmisión.

Así las cosas, se considera indagar sobre la sincronía que constituye un aparato dinamizador en la red desde los efectos inmediatos presupuestados para la enseñabilidad y la aprehensión del tiempo. Entonces, ¿por qué no pensar la educación como una narrativa visual desde la percepción, a través del arte y una tecnología dirigida por la velocidad del accidente? De ahí que, es importante visualizar el arte localizado sobre la transmisión operante de la *mass media*, en donde, ello lo convierte en una posibilidad para el trabajo de la estética desde el cuerpo y las percepciones que el ser humano ha dejado de distinguir; una experiencia de encuentro constante y autorreflexión desde lo político y lo social sobre las narrativas, la imagen y el sentido del ser en sí mismo y los otros que le rodean por una parte, para observar y por otro para coincidir desde la presencia en tiempo y espacio real. Así, lo observado, como lo vivido y lo anhelado, es evidencia de una conexión con lo real, y las acciones performáticas, una respuesta de toda obra de arte.

Por lo tanto, la enseñanza desde el arte y la tecnología en un mismo sentido deben establecer posturas de transformación que permitan al mundo, desarrollos de pensamientos y sentires en pro de un bienestar global que acerque los cuerpos y los aleje de las prótesis objetivadas con propósitos antidemocráticos. Es entendible pues, que el mundo no se detiene, el

tiempo avanza y la velocidad continúa, sin embargo, esta no debe dejar desligar al ser humano que lo ha creado.

Así que, la enseñabilidad de la escuela contemporánea ha de comprender el sistema de signos que conforman las narrativas actuales para que exista una transformación del proceso de significación desde las acciones y las pasiones que se distancian del signo como dispositivo de representación, teniendo en cuenta que, se presenta a un sujeto que reacciona desde la afectividad, es decir, no hay pasión sin cuerpo, los signos apelan a la transformación en tanto generan formas de hacer, ser y pensar.

En efecto, el arte y la velocidad deben concordar para marcar una enseñabilidad diferente a la moderna, en la que privilegie la mirada y el contacto más que el poder hegemónico. Esto, revisando los signos desde el camuflaje, repensando el sentido real del mismo, qué tan cristalino e imperceptible se presenta, trazando una memoria para el desocultamiento y pensando en la velocidad como conector que ha de servir para desbloquear el acceso, acercar al objeto mirado desde su razón de ser, desde la transparencia del mismo. De manera que, se logre la comprensión de los acontecimientos que la historia escribe sobre los cuerpos que la viven.

Dado que, el acceso al arte, logrado por medio de la tecnología y producto de la velocidad con la que debe aliarse la escuela para afrontar retos educativos más humanos, ha de aprovecharse para entablar conversaciones y acercamientos sobre las narrativas, los acontecimientos y los accidentes provocados en este mundo acelerado. Entrar a un escenario expositivo, a través del camino virtual y poder expresar de manera crítica un pensamiento frente a la misma, ha sido uno de los resultados que surgen de la combinación entre el arte y la velocidad para enfrentar la enseñabilidad.

Ahora bien, la enseñanza y el arte en la modernidad dado desde la re-presentación propia, estática y dirigida, habría maquillado procesos subyacentes de la realidad, ocultando con el velo de objetividad, el sentimiento, el dolor, la satisfacción y el anhelo; sin embargo, con la cohesión a la que se ha de apostar entre el arte y la tecnología, la enseñabilidad tendrá la responsabilidad de hacer ver y de llevar a los sujetos a mirar desde la desindustrialización, desarrollando miradas de la realidad bajo una lente de humanización que permita el diálogo y la aceptación de la heterogeneidad que se resista a la visión del hombre-máquina que vislumbra y acopia la prótesis tecnológica.

En efecto, la fotografía como atuendo para la proliferación del deseo sobre el saber, sobre el tener y sobre el viaje póstumo al protagonismo de la imagen edificada entre el argumento de la pose, la escena o la indagación de un contexto equidistante al presente, aparece para detonar el movimiento de la memoria como un dispositivo de percepciones desde la ficción de una representación desde lo que fue o lo que ha sido en un instante condicionado al término de la construcción como resonante para el enseñabilidad contemporánea.

Dentro de este marco de visión en dimensiones de lo estético, podemos describir el trabajo realizado por Oscar Muñoz (1991; 1995; 1999) como uno de los referentes más importantes en la historia del arte contemporáneo en Colombia. Su obra, emprende una derivación entre la percepción en imágenes que reseñan al instante mnemónico²⁰ procesado desde la estética de la desaparición y su aceleración condicionada al accidente tecnológico y la condición de la imagen prístina (primera) como antesala a ser parte del momento relacional sobre la fijación, en donde consigue revelar ese instante protográfico (anterior a la fotografía)

²⁰ Capacidad psíquica que permite almacenar y recordar aquello que ya pasó.

desde su trabajo para des-encontrar el flujo de la imagen inestable, teniendo en cuenta los soportes que aceptan la creación y desintegración de la captura hecha dibujo.

La paradoja de la presencia en la obra de Muñoz (1991; 1995; 1999), evidencia una trazabilidad que se ocupa más allá de la conservación archivística, en tanto constituye la aparición de la imagen desde el soporte como acceso a la materialización de la representación y de la memoria como dominio público o colectivo para incentivar el diálogo entre el autor y el observador dentro de un argumento extraíble, enseñable y estimulante en la proyección mental de la obra.

Siguiendo con esta condición de la presencia sobre la imagen en términos de la aprehensión del instante de una perpetuidad desvanecida, Muñoz (1991; 1995; 1999) nos obliga a permanecer en lugares enfocados a la intimidad de los cuerpos sin retorno alguno. Somos ahora parte de una oblicua presencia-ausencia en la historia permanente que nos detiene en el trasfondo de la situación recreada siendo extraños cómplices de la interfaz que nos acerca al tiempo de la desaparición del otro, del más cercano testigo de los hechos o las acciones homologadas por la ausencia.

Ahora bien, el objeto estético retribuye una simultaneidad operante entre la otredad en tanto, se manifieste una singular apariencia de la forma, el color y la personificación ensamblada para la huella emergente que conservamos como la aparición de la velocidad sujeta al accidente de la obra.

Figura 21*Narcisos*

Tomado de “Narcisos” por Muñoz, 1999. (<https://www.artsy.net/artwork/oscar-munoz-narcisos>)

Narcisos (1999) es una obra procesual que testimonia el viaje de la vida como alegoría fantasmagórica superpuesta sobre la densidad de la materia que sustrae el tiempo dentro de una condición sobre la doble muerte de la imagen, una desde la fotografía y la otra sobre la ofrenda decantada de la presencia desfigurada. De igual forma, repercute el imaginario sobre los espejismos entablados para dislocar el tiempo sobre la imagen de lo que alguna vez fue sin pretender ser objeto de profecía, no sin antes advertir el memorial de un pasado en exequias de presente.

Muñoz (1999), a través de esta desfiguración de la fotografía hecha polvo en transición con la atmósfera del presente, nos anuncia la eficacia del tiempo en relación a las formas de desarticulación material sobre los cuerpos, haciendo una reflexión de la imagen transmitida en tiempo real sobre su desenlace como espectadores que admitimos el accidente del tiempo en el cuerpo del otro, en la desintegración del otro, siendo nuestro, el trastorno de personalidad sobre el narcicismo ampliado en los cuerpos alienados y adheridos a la transmisión de la violencia como erotismo de la autoreferencia.

Así las cosas, dibujar la historia como aspecto relevante ante la inoperancia de los cuerpos foráneos a nuestro territorio, advierte una serie de arribo expositivo de la marca entablada por la magnitud de los acontecimientos recreados por la estética de la desaparición en cada pieza desdoblada por la fuerza de la escena suspendida en el ayer. Esto es, instaurar una metodología de alcance vivencial sobre el término del desvanecimiento, el arraigo como negación de los alcances políticos y la transmisión alterna de los vocablos estéticos dentro del soporte material de la memoria.

En otras palabras, la aparición del efecto restaurador del artesano a partir de la mortandad hecha imagen (fotografía), logra conmover el contexto enseñable e indeseable de los episodios clasificados de la historia colombiana dentro de procesos ilustrativos que no requieren de una norma tangible de apreciación sobre la transmisión pornográfica en la muerte.

Figura 22*Tiznados*

Tomado de “Tiznados” por Muñoz, 1991. (<https://elpulphoto.com.br/oscar-munoz-conservador-la-fragilidad-del-recuerdo/>)

En la obra “Tiznados” presenta una serie de entramados superpuestos desde la imagen en negación al color, apropiando la luz como fuente que fortalece el desenfoque de los cuerpos sin vida más allá del efecto fotográfico de la imagen sombría del ser cobijado por la artificialidad de la luz, la exposición y la levedad de la reminiscencia en el espectador.

Muñoz (1991) hace uso del nombre de uno de los primeros grupos paramilitares que ejecutaron una masacre en Colombia para apropiar imágenes publicadas en diarios locales sobre asesinatos, los cuales, encontraron una desmaterialización de las imágenes extendidas sobre una superficie articulada en la luminosidad del flash ejemplificado desde el uso del carbón como elemento que sobre lleva al hiperrealismo de los elementos cercanos a las huellas de la muerte.

En efecto, dentro de la retentiva del amarillismo más ácido expuesto en diarios locales de la época, el artista logra reconfigurar una adaptación de las escenas sobre el dolor y el sometimiento enmarcado en la efectividad del material usado para ser ampliado y teledirigido

con una mayor relación de lectura sobre la invisibilidad del espectro hecho dibujo elaborado desde la imagen de la violencia en Colombia.

En este mismo punto, debemos poner en contexto la obra “Aliento” (1995), la cual, dinamiza la fotografía dentro de los usos sociales como una representación colectiva del pasado en términos de identidad, logrando generar un dispositivo corpóreo del encuentro para liberar la presencia de los desaparecidos desde nuestra respiración. En esta medida, Muñoz (1995) ha conseguido establecer una reflexión de común acuerdo sobre la exposición de la muerte ante el acto natural del espectador para metaforizar el recurso memorial de la voz, la presencia y la cercanía al pasado como deber y lucha en contra del olvido en un Estado que presupuesta la negación del conflicto armado como legitimación de su poder hegemónico.

Figura 23

Aliento



Tomado de “Aliento” por Muñoz, 1995(<https://phxart.org/es/exhibition/oscar-munoz-invisibilia/>)

Suponer el hallazgo sobre un acto voluntario-involuntario para reconstruir la imagen que

simboliza lo corpóreo sobre la muerte, demuestra un acercamiento al acto maquinal realizado casi por inercia frente a la multiplicidad de pantallas interconectadas y mediadas por el objetivo de búsqueda. Así las cosas, se asume una reflexión que nos conlleva a relacionar esta instalación artística en donde el cuerpo del espectador hace parte del montaje para la activación del presupuesto instalado en la serigrafía, asimilando una acción dependiente de las pantallas en cada proceso de desdoblamiento sobre la velocidad conseguida por la transmisión, la transmutación y la dominación del público bajo la carga retórica hecha imagen.

En este orden de ideas, se puede emancipar el convenio contemporáneo de la ubicuidad en las pantallas sobre los anhelos de conocimiento y aprehensión en la red, sucumbiendo el determinismo del educador como único referente para la búsqueda y el otorgamiento del saber en un mismo escenario establecido bajo los parámetros de la normativa moderna. En efecto, los procesos de transformación para la escuela se cimientan desde la aceleración dentro del sistema económico, político, social y cultural que garantiza una apropiación de la coyuntura globalizante entorno al flujo de la información.

Sin embargo, entender la interfaz que se dispone como un organismo vivo teledirigido por el poder, proyecta nuevas formas de leer, convertir y sincronizar todo material expositivo desde la argumentación pedagógica que instala el arte en cada una de sus posibles formas de expresión, detonando acciones de divulgación, denuncia y exposición dentro de puestas en escena que declaren reflexiones para la memoria desde el pasado, testimonios para el presente y movimientos de lucha y reivindicación para un futuro no tan lejano en términos de esa imagen que des-aparece en la estética de los nuevos argumentos manifestados en el arte contemporáneo.

Lista de referencias

- Akin, F. (Dirección). (2019). *El monstruo de St. Pauli* [Película]. Coproducción Alemania-Francia; Bombero International, Warner Bros
- Assange, J. (2013). *Detrás de la Noticia*. Entrevistado por Eva Golinger. RT en Español.
- Arévalo, M. (2019). *Tras la huella del sujeto político en la escuela. Un estudio sobre la formación artística y su relación con la cultura política*. [Tesis de maestría, Universidad Pedagógica Nacional]. Repositorio Institucional.
<http://upnblib.pedagogica.edu.co/handle/20.500.12209/10900>
- BBC. (2019, septiembre) *Las conmovedoras imágenes de Jesús Abad Colorado, el fotógrafo que mejor ha retratado el dolor de la guerra en Colombia*. BBC News.
<https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-37452970>
- Barthes, R. (2007). *Grado cero de la escritura*. Siglo XXI Editores.
- Barthes, R. (2009). *La Cámara Lúcida*. Barcelona. Paidós.
- Benitez, M. (2020, febrero). *Preocupación en la OMS por el coronavirus: «Las esperanzas de frenar la propagación se están acabando»*.
 ABCSOCIEDAD.https://www.abc.es/sociedad/abci-preocupacion-coronavirus-esperanzas-frenar-propagacion-estan-acabando-202002221903_noticia.html
- Blanchot, M. (2009). *Una voz venida de otra parte*. España. Arenas Libros.
- Bonilla, J. (2018). *El reflejo de Medusa. Fotografía, política de la imagen y barbarie en Colombia*. [Tesis doctoral, Universidad Nacional de Colombia].
<https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/64142>
- Colprensa. (2021). *Atentado en aeropuerto de Cúcuta*. [fotografía]: <https://colombia.as.com/>

Denethor. (2021, mayo). *Le disparan a manifestantes desde helicóptero en Colombia*. [video]

<https://www.youtube.com/watch?v=DeLSVgXgEEA&t=4s>

Dussel, I. (2009). Escuela y cultura de la imagen: los nuevos desafíos. *Nómadas*. (30). 180- 193.

http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0121-75502009000100014

Duval, J. (2020). “*Si Julian Assange es extraditado, es el fin del estado de derecho en*

Occidente” [fotografía]. <https://www.cadtm.org/Eva-Joly-Si-Julian-Assange-es-extraditado-es-el-fin-del-estado-de-derecho-en>

Echavarría, J. (2015). *Trayectorias Humanas Trascontinentales*.

<https://www.unilim.fr/trahs/index.php?id=353&lang=es>

Echeverría, J. (2012). *Arte y violencias de masa*. Entrevistado por Matthieu de Nanteuil

(UCL/CRIDIS).

Fabbri, P. (2000). *El Giro semiótico*. Barcelona: Gedisa.

Gadamer, H. (1998). *Verdad y método II*. Ediciones Sígueme, S.A. Salamanca-España.

Gómez, R. (2012). *Jóvenes urbanos integrados, nuevos repertorios tecnológicos y trabajo educativo*. Revista Educación y Pedagogía.

<https://revistas.udea.edu.co/index.php/revistaeyp/article/view/14107>

García, G. (2007). *Cien Años de Soledad*. Editorial Alfaguara.

Kertész, A. (1921). *La vida no limita al arte*.

<http://lavidanoimitaalarte.blogspot.com/2014/08/andre-kertesz-el-fotografo-infravalorado.html>

Kertész, A. (1927). <http://ojoacromatico.blogspot.com/2013/08/andre-kertsez-maestro-de-maestros.html>

Kertész, A. (1931). <https://www.centrepompidou.fr/es/ressources/oeuvre/cGzRe6>

Komasa, J. (Dirección). (2019). *Corpus Christi* [Película].

Komasa, J. (Director). (2019). *Corpus Christi* [Cuerpo de Cristo] [Película]. Aurum Film, Canal+ Polska.

Lizarazo, D. (2019). *La hermenéutica de imágenes. Entretejidos. Revista de Transdisciplina y Cultura Digital*. Volumen: 1, Número: 10-2019, ISSN: 2395-8154.

López, M. (2011). *Culturas mediáticas, conocimiento y política*. Revista Nexus Comunicación. DOI: 10.25100/nc.v0i9.899

Márquez, G. (2007). *Cien años de soledad*. Alfaguara. Bogotá

Muñoz, O. (1991). <https://elpulphoto.com.br/oscar-munoz-conservador-la-fragilidad-del-recuerdo/>

Muñoz, O. (1995). <https://phxart.org/es/exhibition/oscar-munoz-invisibilia/>

Muñoz, O. (1999). <https://www.artsy.net/artwork/oscar-munoz-narcisos>

Muñoz, O. (s.f.). *El Aliento . El Alento y La Memoria*. Red de Maestros de Arte, Bogotá.

Narodowski, M. (1999). *Después de clase. Desencantos y desafíos de la escuela actual*. Ediciones Novedades Educativas.

Nietzsch, F. (2000). *Sobre el porvenir de nuestras instituciones educativas*. Primera conferencia Traducción de Carlos Manzano publicada por Tusquets, Barcelona, septiembre de 2000, pp. 31-58.

Olaya, V. & Iasnaia, M. (2011). *Estetización de la memoria: formación y espacios de lo político*. *Revista Colombiana de Educación*, (62), 117-138.

<https://revistas.pedagogica.edu.co/index.php/RCE/article/view/1628>

Palmer, R. E. (1969). *Hermeneutics: Interpretation Theory in Schleiermacher, Dilthey, Heidegger, and Gadamer*. Evanston, IL: Northwestern University Press.

Ranceire, J. (2006). *El Odio a la Democracia*. Ed. Amorrortu.

RT en Español. (11 de octubre de 2021). Detrás de la noticia: Entrevista con Julián Assange [Archivo de Vídeo]. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=-93oZUrmeEA>

Rueda, R. (2011). *De los nuevos entramados tecnosociales: emergencias políticas y educativas*. Folios. 33, 7-23. <https://revistas.pedagogica.edu.co/index.php/RF/article/view/727/887>

Rueda, R. (2013). *Formas de presentación de si en Facebook: esbozos de una poética y estética dialógica*. Revista Nexus, 1(12). <https://doi.org/10.25100/nc.v1i12.780>

Sánchez,

A. (2001). *El método hermenéutico aplicado a un nuevo Canon: hacia la autorización de la producción escrita de los estudiantes de inglés*.

Sánchez, X. (2021). El Monstruo de St. Pauli, Fritz, retrato –neorrealista- de un asesino en serie. Sensacine. <https://www.sensacine.com/peliculas/pelicula-250114/sensacine/>

Saramago, J. (1995). *Ensayo sobre la ceguera*. Caminho. <https://web.seducoahuila.gob.mx/biblioweb/upload/Saramago,%20Jose%20-%20Ensayo%20sobre%20la%20ceguera.pdf>

Saussure, F. (1998). *Curso de lingüística general*. Buenos Aires. Editorial Losada.

Van Der Zee, J. (1926). https://oscarenfotos.com/2014/09/13/galeria-james-van-der-zee/james_van_der_zee_22/

Van Der Zee, J. (1927). *TIME*. <https://time.com/3807384/death-in-harlem-james-vanderzees-funerary-portraits/>

Virilio, P. (1988). *La Estética de la desaparición*. Anagrama.

Virilio, P. (1998). *La máquina de visión*. Editions Galilée, Ediciones Cátedra S.A. Madrid, España.

Virilio, P. (2003). *El arte del motor. Aceleración y realidad virtual*. Editorial Manantial.

Virilio, P. (2004). *Ville panique: Ailleurs commence ici*. Editorial Editions Galilée.

Virilio, P. (2006). *Ciudad pánico. El afuera comienza aquí*. Libros del Zorzal.

Virilio, P. (2005). *Esperar lo inesperado, en Seducidos por el accidente*. La Coruña, Fundación Luis Seoane, 23-31.

Virilio, P. (2009). *La ciudad sobre expuesta. Lugar a dudas*. No 3. www.lugaradudas.org

Zamora, H. F. (2019). *¿Qué hacer o a quién acudir si alguien intenta entrar en su casa?*

[fotografía]: <https://www.eltiempo.com/>

Zee, J. V. (1926). *Oscar en fotos*. https://oscarenfotos.com/2014/09/13/galeria-james-van-der-zee/james_van_der_zee_22/