



El espectador y la proliferación obscena y vertiginosa de las imágenes

Juan Granados Valdéz

Resumen

El presente artículo indaga sobre el espectador, qué pasa con él y las imágenes con las que se encuentra y que están en una fase de proliferación obscena y vertiginosa. Es un esbozo para adelantar en la comprensión del puesto que ocupan los espectadores en este mundo saturado de imágenes. Se pretende responder la siguiente pregunta: ¿qué pasa con el espectador en la actualidad en relación con esas imágenes? La respuesta se encuentra en las perspectivas y diagnósticos de algunos intelectuales contemporáneos, la mayoría francófonos, muy atentos a la situación más reciente e inscritos en la llamada “posmodernidad”.

Palabras clave: *Imagen, Gubern, Jameson, Augé, Virilio.*

Introducción

Las imágenes abundan. Proliferan. Lo constatamos en las pantallas de cine, televisión, computadora y celular. Hoy todos somos espectadores de imágenes. Las imágenes son el espectáculo de los espectadores contemporáneos.

Para orientar la exposición propongo las siguientes líneas de comprensión del espectador: 1) el espectador lo es en el espectáculo; 2) el espectador "mira" (fija atentamente su vista en) espectáculos; 3) el espectáculo es "aquello que se ofrece a la vista (mirada)"; 4) el modo como el espectáculo se ofrece a la mirada es el de las imágenes; 5) la imagen se ofrece presentándose y se presenta ofreciéndose; 6) el espectador mira imágenes; 8) el modo de presentarse de la imagen ha cambiado a lo largo de la historia; 9) el modo de ser del espectador ha cambiado con los cambios del modo de ofrecerse de las imágenes.

Para este trabajo me interesa indagar sobre el espectador, qué pasa con él en su relación con las imágenes que se encuentran en una fase de proliferación obscena y vertiginosa, por lo que podemos constatar todos en nuestra experiencia diaria. Se trata sólo de un esbozo que permita adelantar la comprensión del papel o el puesto que ocupamos como espectadores en este mundo saturado de pantallas que nos saturan de imágenes. La cuestión a responder es, pues, ¿qué pasa con el espectador en la actualidad en relación con esas imágenes? Para hacerlo me atenderé a las perspectivas y diagnósticos de algunos intelectuales contemporáneos, la mayoría francófonos, muy atentos a la situación más reciente e inscritos en la llamada Posmodernidad.

Con lo anterior como punto de partida se revisarán las perspectivas de algunos pensadores en orden a responder aquello de qué ha sucedido con el espectador en la actualidad y en relación con esas imágenes que abundan, saturan y que en su proliferación llegan incluso a negarse, pero sin olvidar las condiciones o claves determinantes que hacen al espectador, un espectador en sí.

La exposición comenzará con Gubern, que da pistas sobre lo que ha cambiado en la historia y lo que no; seguirá con Jameson, que plantea las exigencias que las nuevas artes hacen al espectador; continuará con Augé, que muestra cómo se pierde el espectador en los no-lugares de la comunicación visual; después vendrá Virilio, que describe la aceleración de las imágenes y la aniquilación del espectador por la producción de imágenes para nadie; y se cerrará este apartado con el sujeto fractal de Baudrillard.

Román Gubern

Román Gubern, en *Del bisonte a la realidad virtual*. La escena y el laberinto (Cfr. 2007, pp.14-20), señala que en el hombre, los hemisferios del cerebro, el derecho y el izquierdo, se especializan, cada uno en, el primero, el procesamiento de la información sensorial y espacial (es el interesado en el significante de las formas visuales) y en el segundo, lo verbal, lo conceptual y lo analítico. La neurociencia ha intentado revelar la localización del correlato neuronal en la corteza cerebral de la percepción y la conciencia visual. La percepción visual, indica Gubern, es un fenómeno cognitivo y emocional que se activa por un procesador fisiológico de información luminosa. Percibir es una operación neurofisiológica, psicológica y semántica de desciframiento cognitivo que identifica partes y sentidos del objeto percibido. Identificar y reconocer son sinónimos. El reconocimiento presupone un capital cognitivo del pasado del hombre con el que se confronta cada nuevo percepto (importancia del recuerdo y la memoria). La función biológica de los sentidos es la de descifrar significados, sigue exponiendo Gubern. El percepto es una vivencia surgida de la activación de un significado por parte de un estímulo visual y lo conecta a sus conceptos y afectos. Percibir visualmente implica una dimensión espacial y una temporal de diferencias y semejanzas. La percepción, por tanto, es una compleja elaboración cognoscitiva de los datos sensitivos recibidos. La interpretación de la imagen por el espectador se basa en operaciones consecutivas de discriminación semántica y reconocimientos de categorías y diferencias que singularizan los objetos. La discriminación opera de lo genérico a lo individualizado. El espectador no percibe de manera neutra, pasiva y automatizada: auto-aprende, interfiere con su aprehensión de las imágenes. A los datos proporcionados por la neurociencia, está la propuesta que señala que las percepciones estaban condicionadas por las convenciones culturales de su época.

Las claves determinantes de la percepción visual del hombre, pues, derivan de tres factores: el fisiológico (genético: equipamiento sensorial y determinismo biológico), el cultural o sociocultural (tradiciones, convenciones y hábitos compartidos) y el individual (historia personal: condicionamiento personal y subjetivo). Al primero llama Gubern fisioperceptual, al segundo, etno-perceptual y al tercero, idioperceptual. Como la percepción supone un acto cognitivo que incluye necesariamente estos factores, es menester un entrenamiento propio, por eso no todos saben ver o, más bien, no todos ven de la misma forma. Se puede pensar en los especialistas: un médico, por ejemplo, ve médicamente a un paciente, atiende síntomas y lee signos y los distingue de los síntomas. Un

arquitecto descubre estilos y corrientes donde la gente normal apenas y puede decir que le gusta. Los psicólogos señalan que el espectador vive un estado previo a la percepción, la pre-percepción, cuando está a punto de vivir un estímulo visual que genera un cuadro de expectativas que condiciona la selección de imágenes y la lectura y/o interpretación de ellas. A todo esto Gubern agrega que hay una distancia entre el espectador y el estímulo, que aquél puede manipular. Por ejemplo, en una sala de cine el espectador contempla el *film* adoptando una distancia psicológica voluntaria que acorta a la imagen, aunque se siente en la última fila de la sala. Ojear una revista en un quiosco supone una distancia psicológica grande a pesar de la corta distancia física. De esto viene que se hable de modos de mirar, de modos de leer imágenes. Existen una mirada activa, una pasiva y una consciente. Tales tipos de miradas del espectador transforman la percepción de la imagen o el percepto visual (Gubern, 2007, p.132).

Con Gubern se aprende, pues, que hay factores que condicionan la percepción del espectador. Estos factores son el fisiológico, el socio-cultural y el individual. Excepto por algún daño orgánico, el primero, el factor fisioperceptual no ha cambiado mucho. Los otros, los factores etno-perceptual e idio-perceptual, sí lo han hecho. Las sociedades se han modificado mucho y los individuos que las conforman también. Como no se trata de hacer una historia de estos cambios, sino de fijar la mirada en lo que es hoy el espectador, a continuación, admitiendo que las descripciones y los diagnósticos tienen como tiempo el reciente, se destacará qué está pasando con el espectador contemporáneo.

Fredric Jameson

Fredric Jameson, en *Ensayos sobre el posmodernismo* (1991, pp.25-93), indica que el calzado de Van Gogh ya no interpela en absoluto al espectador, porque otra obra, más reciente, los “Zapatos de polvo de diamante” de Warhol molesta (molestó) su ojo cosificado, porque invierten el gesto utópico de Van Gogh. La obra de Warhol asesina el mundo de las apariencias (ya no se trata de un asunto de contenido) y esto trae consigo una mutación en el mundo de los objetos y en la disposición del sujeto. Se nota, dice Jameson, que el espectador, el sujeto, experimenta un sentimiento de predeterminación porque las nuevas imágenes se yerguen ante él como un destino enigmático, como un llamado a la mutación evolutiva. La ciudad, actualmente, ha hecho arcaicos y carentes de sentido los antiguos sistemas de percepción de la ciudad sin ofrecer nada nuevo.

Las nuevas imágenes, el nuevo arte, se proponen programar al espectador para que las asuma de modo adecuado que precisa su recepción. Esta programación distancia al sujeto de la imagen: lo obliga a aceptar lo que ve, porque no ve la contemporaneidad de la imagen, no la ubica en el tiempo en la que se le presenta. Ante la discontinuidad posmoderna de las imágenes, el espectador tradicional (los que practican la vieja estética, en palabras de Jameson) enfoca su mirada a un fragmento como si él tuviese sentido. Al espectador posmoderno, empero, señala Jameson, se le exige que haga “lo imposible”: que siga la mutación evolutiva “y que se eleve hasta el nivel en que la percepción vivida de la diferencia radical se convierte por y para sí en nuevo modo de aprehender lo que solía llamarse relación” (Jameson, 1991, p.55). El hiperespacio es el mejor ejemplo de esto. El espectador se encuentra inmerso en él: está y no está, está lejos y cerca.

Marc Augé

Para Marc Augé, en “Sobremodernidad. Del mundo de hoy al mundo de mañana” (2007), los individuos, y para los fines de este ensayo, los espectadores, se relacionan con los medios de comunicación (“mostradores” de imágenes) de tal manera que estos generan una forma de pasividad, pues aquellos se ven expuestos al espectáculo de la actualidad que se les escapa a la vez que hace de ellos tele-ciber-navegantes solitarios de opiniones inducidas. Esto es la Sobremodernidad. Marc Augé distingue entre lugares (espacios de identidad, relación e historia) y no-lugares (donde no se verifican los caracteres asignados a los lugares). Entre los no-lugares se incluyen los espacios de circulación (autopistas, gasolineras, aeropuertos), los espacios de consumo (mercados y hoteles) y los espacios de comunicación (pantallas, cables, etc.). Por supuesto, el viajero y el trabajador, por ejemplo, del aeropuerto, guardan relaciones distintas con tal espacio (no-lugar y lugar). Los no-lugares suponen una relación con el mundo y con los otros a través de las imágenes (mundo soñado y fantaseado). La mediación de los individuos con los no-lugares pasa por las palabras. En estos días los seres humanos se mueven en sentidos contrarios, y se relacionan con los espacios de manera distinta, ya sea como turistas o como inmigrantes. En ambos casos la imagen se anticipa a la realidad. El turista, no obstante, fascinado con la imagen de su destino, no ve más allá de la actualización que esa imagen supone (Augé, 1993, p. 91). Lo real se asume como problema.

La oposición entre lo real y lo virtual supone, dice Augé, una confusión en los sentidos de los términos. Las imágenes llamadas virtuales no lo son en tanto que imágenes, pues son actuales como tales (y algunas realidades que representan también pueden ser actuales). Las ficciones como las de los videojuegos pueden no ser consideradas como virtuales si no tienen la “oportunidad” de actualizarse (“realizarse”), es decir, mientras no sean realidades en potencia. Aclarado esto, Augé propone que una verdadera amenaza podría ser el efecto de la fascinación absoluta de las imágenes (de devolución recíproca de la imagen a la mirada y viceversa). Se anotó líneas arriba que Augé definía imagen como medio de ilustración, exploración, comunicación y distracción. La relación de los individuos con las imágenes en última instancia es relación entre hombres.

La imagen percibida (o recibida) iguala acontecimientos, iguala personas (políticos, artistas, deportistas, etc.), hace incierta la distinción entre lo real y la ficción (también tesis del teórico de la simulación: Jean Baudrillard), piénsese en la Guerra del Golfo (daba la impresión de que se trataba de un videojuego), genera adicción y condiciona criterios. Las imágenes tienen una actividad eminente social, de mediador, pues hoy como en el pasado han sido utilizadas para conquistar, se “evangeliza” con imágenes. El hecho nuevo en la actualidad es que la imagen a menudo ya no representa un papel de mediación con el otro, pero sí se identifica con él. No genera reciprocidad.

Paul Virilio

Paul Virilio, en *La máquina de la visión* (1998), cuestiona la continuidad de la mirada en la época en la que se ha podido generar una visión sin mirada (sin la mirada del sujeto, del ser humano, y que recuerda la logósfera propuesta por Debray) con las cámaras de video con sensores y láseres que, por ejemplo, capturan el código de barras de la placa de un automóvil que excede el límite de velocidad marcado (después se envía por correo la multa sin que intervenga la fuerza policiaca o de tránsito). Esto parece representar la aniquilación del espectador: la producción y captura de imágenes ya no son por y para los espectadores, para los que miran.

En *El procedimiento silencio* (2001a) Paul Virilio señala, con respecto al espectador, en primer lugar, que la exposición *Sensation de Charles Saatchi*, entre otras vanguardias, es de tal brutalidad que espera que el espectador, el oyente, sea torturado, lo que se verá acentuado por

el uso de la cibernética que, como Rothko, eliminaría todos los obstáculos entre el pintor y la idea, entre la idea y el espectador; en segundo lugar, que el cine mudo es más bien cine sordo, en la medida en que el espectador transfiere el silencio de la secuencias fílmicas a su invalidez imaginaria, cosa que lo invalida. En la Estética de la desaparición (1998b), que inicia con los lapsus de ausencia de los niños, indica que el cine, "ilusión impuesta a la fisiología de nuestros órganos de percepción visual" (Virilio, 1998, p.58), oscila entre la producción de impresiones luminosas persistentes y la pura fascinación que destruye la percepción consciente del espectador y entorpece el funcionamiento normal del ojo. El cine genera en los espectadores la sensación de ubicuidad en una cuarta dimensión, en la que espacio y tiempo quedan abolidos. "Ya no hace falta la exposición preliminar de los hechos y los lugares, tan importante en el teatro; antes de que empiece la película, el espectador sospecha lo que le espera, y cuanto más simple sea el guión, más divertido le resultará el espectáculo" (Virilio, 1998b: 67). El cine, cierra Virilio, es una práctica hipnagógica, pues el espectador, al igual que el niño, realiza en la oscuridad su ritual de adormecimiento.

Lo que recién se presentaba a partir de las perspectivas de Jameson, Augé y Virilio permite adelantar una comprensión de lo que el espectador es en estos tiempos. Las exigencias a la visualidad y al espectador de las nuevas artes que no vienen ni van a ningún lado; la saturación de imágenes y la sustitución de lo real por lo virtual; y la negación de la mirada por los excesos de imágenes para nadie o la fascinación son caras de la misma situación, la del espectador de estos días. Con Baudrillard, obscuridad y fascinación aparecen como características del espectáculo de las imágenes con las que el espectador tienen que vérselas.

Jean Baudrillard

Jean Baudrillard en *El otro por sí mismo* describe lo siguiente:

Recuerdo una escena de una exposición hiperrealista en Beaubourg: varias esculturas, o más bien varios maniqués, completamente realistas, color carne, íntegramente desnudos en una posición, sin ningún equívoco, banal. Instantaneidad de un cuerpo que nada quiere decir y nada tiene que decir, que está simplemente allí y, con ello, provoca una especie de estupefacción en los espectadores. La reacción de la gente era interesante: se inclinaban para ver algo, los poros de la piel, los

pelos del pubis, todo. Sin embargo, no había nada que ver. Algunos querían incluso tocar, para experimentar la realidad de ese cuerpo, pero, naturalmente, eso no funcionaba, porque todo estaba ya allí. Ni siquiera engañaba al ojo. Cuando el ojo se engaña, el juicio se divierte en adivinar, e incluso cuando no se intenta engañar siempre hay una especie de adivinación en el placer estético y táctil que procura una forma. [...] Aquí, nada, salvo la extraordinaria técnica mediante la cual el artista consigue apagar todas las señales de la adivinación. Ya no queda la sombra de una ilusión detrás de la veracidad de los pelos. Nada que ver: por ello la gente se agacha, se acerca y huele este hiperparecido alucinante, espectral en su simplicidad. Se agachan para comprobar algo asombroso: una imagen en la cual no hay nada que ver. [...] Ahí está la obscenidad: en que no haya nada que ver. No es sexual sino real. El espectador no se agacha por curiosidad sexual, sino para comprobar la textura de la piel, la textura infinita de lo real. Es posible que en la actualidad sea éste nuestro auténtico acto sexual: comprobar hasta el vértigo la inútil objetividad de las cosas. [...] La fascinación es la pasión descarnada de una mirada sin objeto, de una mirada sin imagen. Hace mucho tiempo que todos nuestros espectáculos mediáticos han franqueado el muro de la estupefacción. Una exacerbación vitrificada del cuerpo, una exacerbación vitrificada del sexo, una escena vacía en la que no sucede nada, y que, no obstante, llena la mirada. También la información, o lo político: no sucede nada, y, sin embargo, nos sentimos saturados (Baudrillard, 2001, pp.26-28).

Según Régis Debray así como la imagen ha cambiado a lo largo de la historia, el espectador, ¿el dueño de la mirada?, también lo ha hecho. En la etapa denominada logósfera el espectador era paranoico porque la imagen era más importante que él, porque la imagen representaba, como ídolo que era, otra mirada, la del dios, que a través de la imagen cuida-vigila al sujeto, al espectador. En la grafósfera el espectador, neurótico, se desentiende de la mirada del ídolo, se la apropia, la reclama para sí y se “expresa”, toma postura, enjuicia porque la plasma, la mirada, en la perspectiva (perspecto: mirar, emitir un juicio). En la videósfera el espectador se caracteriza por la esquizofrenia, por la ruptura de sí que mira y no mira, que sabe que no puede verlo todo, que se enfrenta a la proliferación de imágenes e imita esta proliferación en la que todo (en todo) se disemina y difumina. Llegados a este punto de la historia de la

imagen y de la mirada, las palabras de Baudrillard sobre el sujeto fractal complementan el diagnóstico de Debray cuando dice que:

[el sujeto fractal] en lugar de trascender en una finalidad o un conjunto que le supera, se difracta en una multitud de egos miniaturizados, absolutamente semejantes entre sí [...] el sujeto fractal sólo sueña en parecerse a cada una de sus fracciones (Baudrillard, 2001, pp. 34-35).

Para entender a este espectador esquizofrénico más vale aclarar algunos conceptos. En lo que sigue Baudrillard será el guía.

La seducción, como juego fatal y arriesgado, como desafío, como forma que siempre tiende a desconcertar a alguien respecto a su identidad, al sentido que puede adoptar para él que afecta todas las cosas y no sólo el intercambio entre los sexos; y la ilusión, como especie de éxtasis físico, ya no existen, señala Baudrillard. “La definición de la obscenidad sea el devenir real, absolutamente real, de algo que, hasta entonces, estaba metaforizado [velado-desvelado] o tenía dimensión metafórica” (Baudrillard, 2002, p.35). Ya no pertenecen al orden del deseo, pura presencia; en que no haya nada que ver; promiscuidad y ubicuidad de las imágenes: “ya no es la obscenidad de lo oculto, reprimido, oscuro, sino de lo visible, de lo demasiado visible, de lo más visible que lo visible, la obscenidad de lo que ya no tiene secreto, de lo que enteramente soluble en la información y en la comunicación” (Baudrillard, 2001, pp.18-19). Visibilidad total de las cosas. Unido a este delirio de la comunicación existe un estado típico de fascinación y vértigo. Entonces ya no hay imagen ni seducción, sólo obscenidad y fascinación. Algo es seguro: “si la escena nos seducía, lo obsceno nos fascina” (Baudrillard, 2001 p.22).

“La fascinación es una pasión descarnada de una mirada sin objeto, de una mirada sin imagen” (Baudrillard, 2001 p.28). Una escena vacía en la que no sucede nada llena la mirada. Vértigo colectivo de huida hacia adelante en la obscenidad de una forma pura y vacía: desmesura de lo visible y su degradación. “Hoy, si la imaginación es imposible, se debe a la razón inversa: todos los horizontes han sido franqueados, de antemano nos confrontamos con todos los fueros... no resta más que extasiarnos o retraernos ante tan inhumana extrapolación” (Baudrillard, 2001 p.36). No se trata ya de imitación ni de reiteración, incluso ni de parodia, sino de una suplantación de lo real por los signos de lo real, es decir, de una operación de disuasión de todo proceso real por su doble operativo. La verdad, la referencia, la causa efectiva han dejado de

existir definitivamente. Todo-poderosidad de los simulacros: facultad de borrar a Dios de la conciencia de los hombres.

Las imágenes no ocultan nada y por tanto son simulacros perfectos. Las imágenes son asesinas de lo real, de su propio modelo (Baudrillard, 1993^a pp.16-19). Las imágenes flotan y proliferan vertiginosamente en el vacío (contra el silencio: síncope en el circuito, ligera catástrofe). La simulación cuestiona la diferencia de lo verdadero y de lo falso, de lo real y de lo imaginario. La simulación parte del principio de equivalencia, de la negación radical del signo como valor, parte del signo como reversión y eliminación de toda referencia. La simulación como producción enloquecida de lo real y referencial. Todo esto lo vive el espectador. Y ahora es esquizofrénico o lo es porque vive la obscenidad de las imágenes y padece su fascinación y se disloca en tantas imágenes como consume. ¿Y qué ha pasado con las artes? Baudrillard tiene una respuesta.

El arte ha conseguido [...] trascenderse como forma ideal de vida [...] No se ha abolido en una idealidad trascendente sino en una estetización general de la vida cotidiana, ha desaparecido en una circulación pura de las imágenes, en una transestética de la banalidad [...] el episodio crucial en el arte fue sin duda Dada y Duchamp, en los que el arte, renegando de su propia regla de juego estética, se abre a la era transestética de la banalidad de las imágenes (Baudrillard, 1993b, p.18).

El arte es el metalenguaje de la banalidad. El arte no es reflejo mecánico de las condiciones positivas o negativas del mundo, sino la ilusión exacerbada, el espejo hiperbólico de éstas. En un mundo condenado a la indiferencia el arte sólo puede añadir a esa indiferencia, girar en torno al vacío de la imagen. El arte se ha vuelto iconoclasta: no destruye imágenes, las fabrica: se trata de la profusión en la que no hay nada que ver (Baudrillard, 1998, pp.18-21). El arte es obsceno y fascinante.

Con lo expuesto en este apartado se ha dado respuesta a la segunda pregunta que orientó este trabajo, esto es, ¿qué ha sucedido con el espectador hoy en día en relación con esas imágenes? Lo que ha sucedido es que el espectador tiene que vérselas, y queda fascinado, con el espectáculo de la proliferación obscena y vertiginosa de las imágenes que lo absorben y niegan en sus mismos excesos. A continuación presentaré mis conclusiones a modo de balance de lo revisado y expuesto a partir de las perspectivas de los pensadores elegidos.

El espectador para Gubern escapa a la noción común que lo considera como pasivo. Se admiten determinaciones (fisioperceptuales,

etnoperceptuales e idioperceptuales), sin embargo, la aprehensión y la distancia son voluntarias (al menos en algunos casos). La caracterización propuesta permite una comprensión más adecuada de lo que sucede con el espectador cuando mira, es decir, cuando conoce, descifra e interpreta las imágenes, así como permite saber qué cambia y qué no con el tiempo en la percepción del espectador.

La propuesta de la situación perceptual y de la imagen actual de Jameson confirma, sobre todo cuando menciona la diferencia que encuentra entre el calzado de Van Gogh y los Zapatos de polvo de diamante de Warhol, los cambios y las nuevas condiciones que el espectador ha vivido con las nuevas imágenes. Determinado, alejado, desconcertado y sujeto a exigencias (en especial a la de aceptar lo que se le presenta como distinto a su tiempo, a la insuficiencia de elementos interpretativos y de comprensión y a la de adaptarse a las nuevas propuestas artísticas como el *artdeco* que hace al espectador como indispensable la nostalgia). Para Marc Augé la imagen sustituye y toma el lugar del otro. La realidad se sustituye por la imagen. El espectador mismo es sustituido por su imagen. Como turista, sus recuerdos son en tanto queda evidencia fotográfica de su viaje. Para Virilio el espectador o es sustituido por la máquina de visión o es puesto en el límite (relación inmediata entre el arte y el espectador a través de la tortura) o, viéndolo en la sala de cine, es siempre y cuando se aproveche un defecto fisiológico para producir sensaciones psicológicas. Jameson, Augé y Virilio adelantan la situación del espectador.

El espectador, tal como lo describe Baudrillard en *El otro por sí mismo*, queda fascinado por la obscenidad de las imágenes que se le presentan. No lo engañan, ni siquiera lo intentan. Se ve inmerso en la dinámica de la fractalidad y la simulación: el mismo sujeto, ahora fractal, así como el arte y los productos de consumo, se copia y se reproduce a sí mismo hasta el más mínimo detalle en sus propias imágenes con las que se confunde. El espectador lo es también de sí mismo, es esquizofrénico y vive en el delirio como alucinación causada por la reproducción y proliferación obscena y vertiginosa de las imágenes.

Bibliografía

Augé, M. (1993). *Los "no lugares". Espacios del anonimato* (Trad. Margarita Mizraji). Barcelona: Gedisa.

- Augé, M. (2007). "Sobremodernidad. Del mundo de hoy al mundo de mañana", *Contrastes: revista cultural*, no. 47, pp. 101-107 (también en www.memoria.com.mx/129/auge.htm)
- Baudrillard, J. (1993a). *Cultura y simulacro* (Trad. Pedro Rovira). Barcelona: Kairós.
- Baudrillard, J. (1993b). *La transparencia del mal* (Trad. Joaquín Jordá). Barcelona: Anagrama.
- Baudrillard, J. (1998). *La ilusión y la desilusión estéticas*. Caracas: Monte Ávila.
- Baudrillard, J. (2001). *El otro por sí mismo* (Trad. Joaquín Jordá). Barcelona: Anagrama.
- Baudrillard, J. (2002). *Contraseñas* (Trad. Joaquín Jordá). Barcelona: Anagrama.
- Debray, R. (1994). "Las tres edades de la mirada" en *Vida y muerte de la imagen. Historia de la imagen en occidente*. Barcelona: Paidós.
- Gubern, R. (2007). *Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto*. Barcelona: Anagrama.
- Jameson, F. (1991). "El posmodernismo como lógica cultural del capitalismo tardío" en *Ensayos sobre el posmodernismo*. Buenos Aires: Imago Mundi.
- Virilio, Paul (1998a). *La máquina de la visión*. Madrid: Cátedra.
- Virilio, Paul (1998b). *Estética de la desaparición* (Trad. Noni Benegas). Barcelona: Anagrama.
- Virilio, Paul (2001). *El procedimiento silencio*. Buenos Aires: Paidós.

