



El voyeur digital. Un acercamiento a la metamorfosis de la mirada

Livia Daniel García

liviadanielg@gmail.com

Universidad de Granada

Resumen

Todo va más rápido de lo que la gente vive o, por lo menos, de lo que toman consciencia. El futuro se muestra transformado en inseguridad y miedo, lo que repercute y representa al mismo tiempo a la generación *millennial*. Sugestionados por la inmediatez y el consumo, esta generación acepta los formatos tecnológicos de consumo y de relación como método de comunicación vive la era de Tinder y se replantea o cuestiona con la misma velocidad con la que abre Instagram cada mañana (aunque sea superflamente y por segundos). Sus relaciones tienen el mismo valor que un *like*, o que un *match*, ama como consume, tiene miedo al futuro, pero cuando llega la ruptura sentimental sabe perfectamente qué hacer; buscar otro nuevo/a persona. Internet, la tecnología y su normalización son los conductores y facilitadores de la metamorfosis que ha sufrido nuestro comportamiento, perjudicando, así, a factores tan relevantes para nuestras relaciones sociales y emocionales como el amor, la manera de sentir, las tradiciones o el compromiso. Hechos que acaban impulsando una alteración irreversible en nuestras formas de relacionarlos, de sentir, y de vivir.

Palabras clave: relaciones en línea, voyeur, pornografía, virtual, deseo



Abstract

Everything goes more quickly than what people live, or, at least, what they are aware of. Future shows itself transformed into insecurity and fear. These affect and represent at the same time the millennial generation. Influenced by the immediacy and consumption, they accept technological format as a way of communication and extension of them innate capacities. People live in the era of Tinder, and they try to reconsider or question themselves with the same speed than when they open Instagram each morning. People relationships have the same value than a like, or a match. They love as they consume. And they are afraid of the future. But when the breakup arrives, they know perfectly what to do: to look for another one. Internet, technology and their normalization are guilty of the metamorphosis of their behaviors, perverting relevant factors like love, personal relationships, traditions or commitment. They are motivated an irreversible alteration of our way of interact with others, feel and live.

Keywords on-line relationships, voyeur; pornography, virtual, desire

Introducción

La unión entre las nuevas tecnologías y el vínculo humano dirigido hacia las redes han traído consigo nuevos modelos de sexualización y de comportamientos interpersonales; nuevos formatos de relaciones sentimentales y sexuales. El objeto de esta reflexión es determinar cuáles son los automatismos naturalizados en la esfera digital que provienen



de ámbitos previos a la llegada de internet. Con la intención de proponer una posibilidad de definición de lo que significa o lo qué es el *voyeurismo digital* actualmente, ello supone un ahondamiento en aquellos motivos que sostienen el distanciamiento femenino con la pantalla en términos de sexualidad y deseo. Entendiendo, así, que, tras la irrupción de internet en el mundo globalizado, los mecanismos de relaciones sentimentales han pasado también al plano de lo virtual. En este contexto nace el *sexting* y los *sendnudes*. En su experimentación, desde una perspectiva cis género, hay una imagen que se repite constantemente en la división entre lo masculino y lo femenino. Lo que se define, en efecto, como una consecuencia de un modelo particular de la cultura (patriarcal y globalizada) de la imagen. Es la *mirada masculina* la que propicia este extrañamiento que sienten las mujeres, consumidoras o no de porno, en el territorio de la pantalla. Un enrarecimiento que no se da simétricamente en los hombres. A partir de este extrañamiento, podemos empezar a considerar los términos de *voyeurismo* desde una mirada masculina y su repercusión en lo que podríamos determinar actualmente como *voyeurismo digital* que afecta principalmente a las mujeres.

Los nuevos modelos de relación anteriormente citados beben directamente de toda una herencia cultural de la imagen dónde la mirada masculina ha instaurado su patrón con determinación, condicionando, por efectos del poder, el deseo femenino. Y en consecuencia también el masculino, perpetuándolo. Si consideramos que dicha noción de mirada masculina ha escrito la historia, la del arte, también la del cine, y, posteriormente, lo que denominamos como porno *mainstream* y *posporno*, etc.; podemos establecer una serie de parámetros en los que se dan las condiciones idóneas para la representación del deseo. Así, a la hora de ejecutar una relación sexual de carácter virtual, las mujeres tienen asumido un rol predeterminado que viene impuesto de esta herencia cultural, del mirar masculino. Cuando una mujer se sitúa en pantalla, se naturalizan los patrones de comportamiento necesarios para corresponder/complacer el deseo masculino. Sin embargo, desde la posición contraria, dada su familiarización con el porno y el saberse



masculino, se establece otra relación para/con la pantalla. Alejándose así de la idea de barrera y asumiendo un acercamiento hacia la normalización de este ecosistema sexual. Bajo esta sumisión impuesta o autoimpuesta del deseo del otro, situado en la mujer, podemos analizar las opciones que el *posporn* o el *femporn* proponen para romper con los estigmas de este modelo de sexualización.

Empoderamiento digital

Pornografía, etimológicamente, proviene del griego *porne* “πορνή” que significa: prostituta y del sufijo “grafía”, del griego “γραφία”, de la raíz “γραφειν” (*graphein*) que significa describir. El *posporno*, surge como respuesta a la imposición de la industria del porno *mainstream*, con el pretexto de transformar los roles de emisor, canal y receptor, facilitando una nueva descripción y forma de entender a la mujer. Torras (2018), además, define así el concepto de *posporno*:

En este sentido entiendo el *posporno* como una representación de sexualidades varias, abyectas y marginales, como un simulacro que las muestra, añadiéndole otra dimensión, que es la que otorga la pantalla o la mirada voyeur en una performance en vivo (Torras, 2018: 104)

Otra de las variables que sentencia al porno *mainstream* por un desplazamiento de la visión falocéntrica y hegemónica es el denominado *femporn*. Proponiendo nuevas formas de entendimiento de la pornografía desde la mirada femenina y su deseo. Y que junto al *posporn* comparte la subversión de la sexualidad femenina preconcebida, constituida tanto por la industria como por la mirada masculina. Poniendo voz a través de la exploración de nuestros deseos, de los que las mujeres han sido privadas, trivializadas y repudiadas.



La industria del porno se ha visto obligada a lidiar con el paso de VHS a las plataformas digitales, teniendo que asumir tanto la demanda del consumidor como los nuevos medios y sistemas de representación que trae consigo el fenómeno de Internet. Este contraataque hacia el porno *mainstream*, además, cuenta con diversas estructuras y movimientos tales como el *posporno*, *femporn*, *pro-sex*, *sex positive* y sus derivados que en la actualidad plantean alternativas al porno convencional. A través de una postura de cambio en numerosas plataformas y recursos dirigidos al recuestionamiento y empoderamiento del deseo femenino, y el modelo de mirada y consumo ahora presente en las plataformas o páginas web. Todos estos cambios que sufre la industria y que adapta a un sistema de comercialización y explotación para soportar la irrupción de internet lo recoge la periodista Laureen Ortiz a través de un *roadtrip* por la cumbre del porno de costa a costa en Estados Unidos y que narra en su libro (*Porn Valley* 2018). Además, se pueden encontrar documentales al alcance de los usuarios de las nuevas plataformas audiovisuales sobre el porno mainstream; no de los ejemplos es la miniserie: *Hot Girls Wanted; Turned On* (2017) para consulta en Netflix, o *The Deuce* (2017) en HBO.

El concepto de *posporno* surge a través de un ejercicio de emancipación de mujeres como Gloria Leonard, Annie Sprinkle (*Deep Inside Annie Sprinkle* 1982) y Marlene Willoughby. Que posteriormente junto otras actrices pasaron a formar el grupo Club 90, con el pretexto de usar su experiencia pornográfica y sexual para llevarla a otras disciplinas, dando así la opción a la muestra de esta diversidad, propulsando una relectura del porno femenino, sexualidad y deseo. Todas ellas formaron parte de la industria en primera instancia, y desde ese lugar cuestionaron las estructuras para discutir la legitimidad de lo impuesto en términos de deseo y sexualidad. Un ejercicio que necesita de estas estructuras forzadas para rebatirlo, y poder trazar lo que hoy en día entendemos como *deconstrucción*. La noción de *deconstrucción* en términos de feminismo ha sido uno de las posturas más emancipadoras y de toma de consciencia entre las mujeres, y los hombres para cuestionarse a sí mismos/as y liberarse de la carga de los establecido.



Refutada y teorizada indistintamente entre las diversas corrientes de pensadoras feministas que han cuestionado esta construcción cultural y arcaica de la identidad, cabe destacar a las autoras: Donna Haraway, Judith Butler, Diana Fuss, Elisabeth Grosz, entre otras muchas. Este situarse en el punto de origen para analizar cuestiones de identidad, intimidad o sexualidad, supone comenzar a cuestionar una subordinación que ha invadido nuestros espacios más íntimos, es acabar con su influencia en nuestra construcción del deseo. Interfiriendo en nuestra autonomía individual y colectiva. El recorrido para asumirse como persona deseante y no como objeto de deseo pasa por saberse en las estructuras más arcaicas y que han constituido nuestra mirada. Así lo contempla Witt (2016) en su revisión sobre el sexo futuro:

Los pornógrafos de Kink, ellos mismos feministas, habían tirado a la basura toda esa percepción de autocensura y sensibilidad, junto a la noción de que el sexo femenino es un misterio delicado e innombrable. [...] Pero había hecho falta el feminismo para promover el tabú, para explicar hasta qué punto las mordazas, los cachetes y las burlas del porno pueden resultar odiosos a las mujeres. No podríamos tener porno con monjas sin catolicismo. No podríamos tener Public Disgrace sin feminismo (Witt, 2016: 109)

El resultado para las mujeres, consumidoras de porno o no, es que han heredado indistintamente herramientas abyectas a la composición estética. Sobre las que pueden apoyarse en sus relaciones sexuales para generar reconstrucciones del ambiente pornográfico, conceptos o representaciones basadas en un imaginario colectivo masculinizado; creado para complacer al hombre. Este legado obtiene una significativa representación en las relaciones a distancia, donde las relaciones sexuales en línea, consumadas a través de nuestros terminales, podrían considerarse una variante híbrida del *posporn* y el porno *mainstream*.



Un ejemplo de este empoderamiento *cibersexual* es sin duda la obra de la artista Natacha Merritt, la cual ofrece un recorrido por su intimidad sexual, exponiéndola y reivindicando las perversidades humanas como fuente de inspiración y aceptación personal y social. Así mismo, Erika Lust propone una visión del porno centrado en lo erótico, entendiendo que la pornografía dirigida a mujeres debe tener ápices de sensualidad y fundamento. No obstante, su trabajo propone un amplio abanico de posibilidades para todos los públicos. Cuando Lust habla de *femporn* se refiere a una producción encabezada principalmente por mujeres, un espacio en el que interferir y determinar cuáles son los modelos heterogéneos del porno para transformarlos. Un ejemplo de ello es su análisis en la serie *Xconfession* (Lust, 2017), donde permanecen algunos elementos al uso del porno más convencional; la presencia del ego ideal y/o su convivencia con los estereotipos más elementales de este arquetipo. Sin adentrarnos en cuestiones puramente formales o estéticas; en el tránsito hacia los conceptos generales que definen estas reformulaciones de la pornografía, cabría destacar que el hecho de que la industria esté tan comprometida con el modelo patriarcal, convierte al *femporn* en un acto de revolución. Este nuevo lenguaje rompe con algunas de las barreras pornográficas capitalistas, y preserva otras para su supervivencia en la industria del porno, lo que no evita que dicha implicación sea un gesto revolucionario donde los deseos de las mujeres tengan espacio para ser innegociables, pese a que la pornografía pretenda domesticarlos. Aquí cabría clarificar que el modelo de capitalismo es fundamental para la comprensión y contextualización de este escrito. Términos presentes en la obra de Berardi (2017) sobre su estudio de estética y capitalismo:

La semiotización de la producción social y del intercambio económico implica una profunda transformación en el proceso de subjetivación. La infoesfera actúa directamente en el sistema nervioso de la sociedad, afectando a la psicoesfera y a la sensibilidad en particular. Por esta razón, la relación entre economía y estética es crucial para entender la actual transformación cultural (Berardi, 2017: 128)



No se puede disociar la lucha de clases respecto al feminismo. El capitalismo se impone a todos los elementos que constituyen la experiencia vital de las personas, sumergiéndose en sus espacios de íntima convivencia. Aquí la economía deviene en una forma particular de hacer visibles las cosas, y es en esta evidencia donde se sostiene el feminismo; el cual se sabe cuestionado con violencia y alevosía por las estructuras divergentes. Las mismas que precisamente aluden y exigen una idea de pureza, como si éste debiera rendir cuentas a unos valores abstractos que se le han supuesto socialmente. Unos valores exentos de los márgenes de la cuestión principal; ¿Quién es el sujeto del feminismo?

Actualmente esta cuestión es una de las más polémicas dentro de las diversas corrientes que se acogen al feminismo y tratan de responderla. Un apunte interesante para la comprensión de la magnitud de la pregunta surge en el ensayo *Xenofeminism (2016)* dónde Helen Hester acogiendo a un lugar común como es la necesidad primaria de asistencia médica, en este caso para mujeres menstruantes (aunque durante el ensayo también cuestiona los problemas médicos y violencias de las no menstruantes) cuestiona los espectros de violencia que las mujeres sufren según su condición de clase, etnia, etc.:

It would be naive to assume that, because all women experience medical sexism, all women have the same needs and priorities at this time. Class differences in the medical treatment of woman may not be as sharp as they were eighty years ago, but they are still very real. For black women, medical racism often overshadows medical sexism. For poor women of all ethnic groups, the problem of how to get services of any kind often overshadows all qualitative concerns. (Hester, 2018: 122)

De este modo es ineludible suponer un empoderamiento, digital o no, de las mujeres excluyente de su propio sujeto, este tendrá que generar una respuesta común y fluida a las estructuras de poder que somete su construcción identitaria para que sus deseos



empiecen a ser reales, tal y como sugiere Nancy Huston en *Antropología de la pornografía* (1991: 88): «No es tanto que ustedes tomen a sus deseos por la realidad. Es más bien que sus deseos se vuelven nuestra realidad».

Realidad virtual y escenarios simultáneos

La realidad virtual y las relaciones sexuales en línea se han convertido en un acto sesgado por el porno y los *memes* de *sendnudes*. Si el *voyeurisme* ha estructurado un tipo de mirada masculina recurrente y convertido ésta en casi una tautología, posteriormente los fenómenos relacionados con el consumo de internet se ven afectados por esta herencia aprendida y simulada. El voyeur como forma tautológica es una clave para la comprensión de la traducción asumida de lo pornográfico en las relaciones sexuales en línea, las cuales se construyen en base a un principio de simetría y simulacro. Estas estructuras de representación en la pornografía y lo virtual son revisadas por Acedo y Torras (2018: 106) en términos de hiperrealidad:

Y aun sabiendo que la pornografía no representa la realidad del sexo sino -al estilo de Baudrillard- la hiperrealidad del sexo, si la pornografía es simplemente un simulacro de la mirada minuciosa, una cámara que enfoca, esconde y muestra, aun sabiendo todo esto, la necesidad de vínculos entre ficción y “realidad” hace que la curiosidad se ponga en marcha (Acedo y Torras, 2018: 106)

Berardi, plantea a través de su ensayo *Fenomenología del fin* (Berardi, 2017) una serie de ideas sobre la perversión virtual e influencia emocional que se desarrollan en torno a un discurso de transformación en nuestra capacidad de sentir. Basando su teoría en un análisis de los cambios de concepción moderna, como si este problema fuese un sucedáneo irremediable de la era digital.



De esta manera, las personas se encuentran sometidas a una sobreestimulación constante en la que se han sumergido de inmediato, sin apenas atenerse a contemplar los factores adversos que se están instaurando como parte de un saber colectivo y su normalidad. Si bien previamente se habló de una herencia impuesta y que determinaba el modelo de comportamiento; relaciones sentimentales, sociales, sexuales etc., ahora, además, se está navegando en la virtualización sin atender a los desapegos emocionales, los cambios de comportamiento y la influencia que este fenómeno está sentenciando en hábito. De este modo, las personas parecen predispuestas a trascender este modelo sistémico que resulta en estructuras patriarcales hiperaceleradas. Siempre bajo la premisa de la ausencia de tiempo y la incapacidad para detenerse y desligar la memoria de lo mitológico, enfrentándose a la toma de conciencia sobre este sujeto. Su resultado no es más que la ansiedad generalizada, el miedo al futuro, la inseguridad e inmediatez que cronometra nuestra cotidianidad. La autora Remedios Zafra en su ensayo *Ojos y Capital* cuestiona la actualidad hiperacelerada y la mirada tecnológica abstraída, citando así:

Las masas online son multitud de personas solas, de individuos conectados en sus cuartos propios, o distantes, pero siempre frente a sus pantallas. La mayoría cansados de antemano por las exigencias de la época como para hacer la revolución. A no ser que haya conciencia o que todo esté perdido. Cuando todo está perdido o cuando hay conciencia, el sistema ya no doméstica, la red puede ser instrumentalizada para la transformación social (Zafra, 2015: 33)

Para entender la construcción de la mirada masculina y cómo esta se perpetua debemos hablar de memoria e intimidad. Considerando que uno de los atributos de la intimidad es la memoria, podría definirse ésta a partir de la construcción de un yo, que pasa por el recuerdo de un otro. Es entonces el propio vestigio el que determina los patrones heredados que se convierten en automatismos. Ésta es la cultura de la imagen, del



imaginario colectivo que estandarizamos para sabernos como individuos en términos de lo colectivo. La información visual, particularmente su flujo, acontece como un torrente que desborda la posibilidad de análisis y examinación crítica. Nuestro cerebro intenta comprender el tráfico a partir de formas preconcebidas, e interpretaciones mitológicas, que atenúan la cualidad de crítica bajo la carencia temporal de observación necesaria para conformar la realidad. Berardi (2017) en su análisis sobre la influencia de la tecnología cuestiona esta temporalidad de uso:

En la red, la información debe ser dosificada, el tiempo para la reflexión es inducido por el acortamiento del contenido, por el sometimiento social al concedernos la facilidad de adquirirlo. La realidad se distorsiona tras la pantalla y ante ella, este distanciamiento con el espacio externo nos otorga un valor añadido que se representa a través de otras identidades posibles. Todo ello puede observarse en las Apps de citas, y por supuesto en las redes sociales dónde los usuarios hacen alarde de sus capacidades, experiencias, facultades, etc. Esta burbuja, es uno de los factores de riesgo que provoca ansiedad generacional; la presión social inducida por las identidades ficticias expuestas en las redes sociales. (Berardi, 2017: 128)

Las plataformas virtuales generan un efecto de *trompe-l'oeil* que conecta espacio y tiempo, en emplazamientos distintos, haciéndonos sentir que, de algún modo nos encontramos también más allá de la pantalla. La percepción de la realidad se ve afectada por los espacios virtuales, y aquí es donde se establece una simetría emisor – canal – receptor. Su acceso es cada vez más frecuente y usual, como, por ejemplo, la retransmisión en directo de conferencias, eventos, exposiciones, etc. Lo que nos permite estar en dos espacios a la vez, otorgándonos la facultad de poder realizar otras tareas al mismo tiempo. Además, también crea una distorsión del tiempo, e interfiere sobre nuestras capacidades motoras. La atención y concentración se dispersan en consecuencia



a la acción de realizar varias cosas al mismo tiempo, generando anomalías en nuestro sistema cognitivo.

Sin embargo, debido a las migraciones en occidentales cada vez más frecuentes y globalizadas, muchas personas han tenido que asumir sus vidas en otras ciudades o países. Alejadas de su entorno, han tenido que recurrir a un amplio abanico de Apps destinadas a la convivencia social y sentimental. Un acercamiento que se propone desde la esfera de la comunicación y que trae consigo métodos de control sobre los que aceptamos sus cláusulas sin leerlas. Las relaciones sentimentales a distancia han sido cada vez más notorias y han ido creando herramientas para salvarse de la lejanía. Los acercamientos se han transformado en imágenes, archivo, meta-imágenes (*screenshot*) y vínculos a través de la pantalla. Donde las nociones de lo íntimo se diluyen en el archivo de un saber estar colectivo, ejecutando cada mañana patrones repetitivos, casi como autómatas. En la actualidad este escenario común se ha convertido en parte de la representación audiovisual, entre sus pioneras cabe destacar la película de 10.000 km de Carlos Marques (2014). Un film que retrata la problemática de la distancia en las relaciones sentimentales y sus recursos digitales para soportarla. Entender las relaciones sentimentales en la actualidad sin la influencia de la pornografía, del capitalismo, y/o de la hegemonía facultativa es imposible. Pese a todos los nuevos modelos de relaciones sentimentales, que se desmitifican del ideal romántico y proponen otros menos normativos. El extrañamiento hacia la pantalla se produce en los márgenes digitales, éste fundamenta cualquier vínculo emocional en la actualidad, que condiciona el deseo, que lo destripa. Empleando un imaginario incapaz de no identificar sexo en línea con pornografía.

Con estos antecedentes, el amor romántico, la iconografía cultural o/y códigos del modelo normativo de lo que se presupone, no deberían sostenerse tras la irrupción de lo digital. Del mismo modo que el deseo femenino no puede seguir sometido al imaginario masculino. Las mujeres no pueden seguir situándose en frente de la pantalla y mirar un



pene con todo un escenario tras ellas, y un *attrezzo* guionizado sin verse influenciadas por lo que se presupone como amor o sexualidad en términos de lo digital.

El voyeur

El concepto voyeur que proviene del francés *celui qui regarde* (aquel que mira) alude a las personas, generalmente hombres, que se estimulan o sienten placer de observar cuerpos desnudos, o sus relaciones sexuales. También existe el término *voyeuse* que remitiría a aquella que mira, sin embargo, su empleo es menos usual y por consecuencia nos acogemos al empleo de *voyeur* para generalizar las personas que sufren esta filia.

A lo largo de la historia, la mujer ha sido representada, descrita y mostrada por hombres. Este hecho tal y como describe Berger en su serie documental *Modos de ver* (Berger, 1972), responde a un saber colectivo desde donde las mujeres se miran a sí mismas siendo miradas. Una crónica del transcurso de la historia del arte que recoge el esfuerzo del hombre por definir los deseos de la mujer. El hecho de que la construcción femenina esté basada en una mirada externa, una mirada que retrata la vergüenza, y que asocia el desnudo femenino a objeto de consumo y contemplación, lleva implícito el condicionamiento hegemónico que elabora tanto su identidad física como psíquica. De manera simétrica se formula el deseo de la mujer en consecuencia impuesta del deseo del hombre.

No es hasta la aparición de la fotografía que el *voyeurisme* trasciende como fenómeno y se acoge a la perdurabilidad de la imagen, retratando y archivando. Su apogeo se extiende tras la aparición de la cámara, que finalmente deriva en el cine. El propio hecho de tener una cámara nos hace de algún modo *voyeurs* de lo que sucede tras el objetivo, así trabajos como los de Talbot, Daguerre y Bayard, elaboran las primeras imágenes influyentes. Posteriormente, a mitad de siglo XX, surgen algunas corrientes predominantes, tanto en



el cine como en la literatura, con nombres tan relevantes como Hitchcock, Buñuel, Godard, Truffaut o Robbe-Grillet. Que aluden a la representación del *voyeur* sometida a estructuras de observación y contemplación erotizante.

En el ámbito cinematográfico la construcción de la imagen y el deseo de mirar se evidencia en dos formas: a través de la creación de egos ideales, donde la presencia y la narración del personaje se adentran en un complejo proceso de identidad y diferencia, retroalimentando la lívido del ego; o mediante la idea de espectador como *voyeur* respondiendo a sus instintos sexuales. Aquí la mujer acontece como sujeto pasivo, siendo privada de su propio deseo, que a su vez se ha construido respondiendo a las fantasías del sujeto activo, el hombre. Podría entonces considerarse que la estructura física y representativa de la mujer deviene en el deseo del *voyeur*. La postura de la mujer en el cine como elemento estético de *attrezzo* supedita su consistencia a la hegemonía del personaje masculino. La irrelevancia de diálogo a este respecto prioriza lo físico, sostenida por una prominente naturaleza falocéntrico que vela el rol femenino.

Cabe recordar la noción de *attrezzo* guionizado establecido anteriormente en las relaciones sexuales online, donde la mujer conoce los parámetros del deseo masculino y se presenta ante la cámara atendiendo a un imaginario contraído. Este no es otro que la digestión de toda una vida nutriéndose de mensajes y patrones de repetición acogidos a lo que una se supone debe ser y desear. Este extrañamiento que no es más que asumir por imposición el deseo del otro, es el lugar de encuentro entre el *voyeurisme* y la pornografía, manifestado en el espacio virtual. La industria pornográfica ha estado interesadamente dirigida a los hombres, quiénes se saben frente a la pantalla masturbadores/conquistadores, y no extraños. Este fenómeno de extrañamiento viene sujeto a la otra variable tras la pantalla, aquella que siempre ha sido vista siendo mirada.



Comprometida con su propia herencia, la mujer sabe cómo situarse en la pantalla, representando y guionizando todos aquellos elementos del simulacro pornográfico que le otorgan el valor de deseada y complaciente. El mismo legado que sentencia lo femenino del extrañamiento, protege la normalidad a lo masculino, y su memoria en la repetición de lo visto, lo mirado. Que no es otra cosa que el recuerdo de otros hombres que no se destapan y que penetran la imagen de la mujer. La herencia de todos estos territorios; el cine, la pornografía, el arte, la literatura, etc., no han cuestionado el deseo femenino desde lo femenino hasta muy recientemente, ¿cómo va entonces el hombre a replantearse que quizá el deseo femenino no está ligado a la imagen falocéntrica y, además, considerar que ésta es suficiente para excitar y traspasar la barrera de la pantalla?

Voyeurismo digital

A final de siglo y tras la llegada de los avances tecnológicos e internet, el término clásico de *voyeur* se ve pervertido. Las aplicaciones y distintas redes sociales convierten el espacio virtual en escenario de espionaje y reciprocidad constante. Empresas como *Instagram*, *TikTok* o *Snapchat* lideran el consumo de *voyeurisme* ahora que, el interés se traslada del exhibicionismo constante del ego, a la observación del otro, preservando la mirada narcisista del que proyecta. Todos nos sabemos expuestos y a su vez, somos *voyeurs*, en unos términos u en otros. Si antes ser *voyeur* estaba considerado como filia sexual, ahora ser *voyeur* es *trenddy*.

Este observar a los otros como conducto para definir la identidad propia, alude a la obra *Filatures parisiennes* (1978/1979) de la artista Sophie Calle. Quién siente un gran desconcierto al regresar a París, y en ese gesto de no saberse, observa a los otros para vivir a través de ellos cualquier experiencia. Este asomarse a la intimidad de los demás, seguirlos, proyectarse y después olvidarlos recuerda a navegar en *Instagram*, o en



cualquier otra plataforma, un querer saber del otro hasta abandonarlo. O acogerse a la posibilidad de obsesionarse con algo y seguirlo hasta Venecia como en *Suite Vénitienne* (Calle, S. 1980), o a forzar el algoritmo deviniendo casi seguidor, pero situándolo en los márgenes del perfil.

Calle mantiene su obra en un punto intermedio, que oscila entre la realidad y la representación, en una búsqueda de personajes, a quienes a veces les otorga su propia identidad, o establece una búsqueda a través de la recreación de identidades ajenas. Estos personajes, se desarrollan entre lo cotidiano y lo íntimo, respondiendo así a un estilo de *voyeurisme* constructor del propio personaje. Esta contingencia bien podría ser el prelude de un modelo que se ha implementado en las redes y que no es más que el deseo de identidad propia a través de la ajena.

Exponer la vida íntima actualmente se convierte en una filia social, ser *voyeur* invade todos los escenarios públicos y privados, dejando a un lado su aspecto más sexualizado. Su posibilidad se da a comienzos del siglo XXI con la irrupción del acceso a Internet. Comienza una transición entre lo que hoy establecemos como virtual y su asimilación en el plano de lo real, que se sostiene en un constante progreso. Sin embargo, pese a que el mercado de Internet trate de perfeccionar sus sistemas para acercar al usuario a espacios y formatos virtuales próximos a la idea de realidad, entendiendo realidad como el mundo tangible y perceptible sobre el que nos encontramos, en este espacio online, surge un problema fundamental para la comunicación; el contacto visual. La autora Laurie Penny en su estudio sobre ensayo *De esto no se habla; sexo mentiras y revolución* (2013), alude a la ansiedad contemporánea y los efectos adversos de las redes sociales durante todo su escrito y que así recoge Remedio Zafra en el prólogo:

La estructura del imaginario contemporáneo se sustenta no solo en la tradición, sino que se refuerza en un mundo excedentario en lo visual. Nunca ha habido tanta



imagen de lo que se espera de nosotros mismos, nunca hemos tenido tanta ansiedad por ser otros, tanto bombardeo de expectativas. La resistencia y la acción no son fáciles pero son posibles, porque el mundo no nace siendo así, el mundo se hace y se educa. El mundo es reprogramable. (Zafra, 2013: 37)

Las cámaras, o webcams están situadas generalmente en el borde superior de los dispositivos, aproximadamente en su centro, ello implica que las miradas entre emisor y receptor nunca puedan cruzarse. Cuando ésta mirada se dirige directamente a la cámara, la persona que está al otro lado puede sentirse mirada, sin embargo, se trata de una ilusión óptica ya que esa otra persona está mirando a la cámara y por lo tanto el foco de mira no es la pantalla, ni sus ojos, imposibilitando así el contacto visual directo. En el supuesto de mirar directamente a los ojos de la otra persona en la pantalla, estos se verán entre abiertos un simulacro de contacto visual ficticio. Este error de comunicación mantiene viva la idea de virtualidad, permitiendo la separación de ambos espacios. La pérdida de consciencia sobre los actos propios está delimitada por la pantalla como barrera, una medida de distancia entre la realidad objetiva y la realidad virtual, dotando a los usuarios de valentía, seguridad y posibilidad que de otro modo no serían. A estos pretextos se añaden las fórmulas de control, que han implementado en las Apps, además, de la necesidad innata de las personas por identificarse colectiva e individualmente en un grupo refuerza el uso de estos sistemas.

Instagram, por ejemplo, *testea* aleatoriamente a sus usuarios para implementar nuevas herramientas en la App. Una de sus primeras implementaciones fue los *stories* apropiada de *Snapchat*, que fue mejorando tras el caos de los primeros días. Esta opción permitía a los usuarios que publicaran contenido disponible 24 horas, es decir, publicar algo que se estaba capturando in situ y que un día después desaparecería. Daba la posibilidad, además, de que cualquier usuario tuviera acceso, fuera seguidor o no de la cuenta. El flujo de visualizaciones entre los usuarios fue tal, que unos días más tarde cualquiera de estas



visualizaciones dejaba rastro, apareciendo en las *stories* unas pequeñas burbujas con los avatares de usuarios que la habían visto. De esto hablan la escritora Anna Pacheco y su compañera Andrea Gumes en su podcast *Ciberlocutorio: Moralidad de alto notable alto* (4 de oct., 2021, Barcelona), ironizando sobre el algoritmo de posición que usa *Instagram* para situar a los seguidores en las *stories*. Y es que éste fenómeno, ha descrito toda una corriente desde la generación *millennial* en adelante, llegando a sonar en canciones pop como: “*Llorando en la Limo*” de Ctangana (2018) que entona un “voy a tus insta a ver qué sale”. Los recursos lingüísticos que han acontecido tras el fenómeno de Internet, han asumido estos nuevos parámetros que se definen a través de la última conexión en WhatsApp, el juego de temporalidad de los *stories*, las notificaciones de captura de un *sendnude*, las imágenes como elemento del lenguaje virtual, o los visionarios permitidos de estas, entre otros muchos.

Recientemente *Instagram* otorgó a algunos usuarios, como versión Beta, la posibilidad de adoptar un modo privado en los mensajes simplemente haciendo *scroll* hacia arriba. De esta forma, la conversación se tornaba en negro y desaparecía de inmediato tras salirte de ella. Se eliminaba todo lo dicho, enviado o escrito con un clic. Finalmente, no se llegó a implementar esta opción, pero cabe destacar los límites tan permeables de dirección a los que nos conducen estas Apps, jugando constantemente con lo facultativo y su posibilidad de uso.

Es ineludible no considerar que todas estas opciones facilitadas en las redes sociales favorecen a la construcción del *voyeur digital*. Condicionando factores tan relevantes como el amor, las relaciones sentimentales o el compromiso, entre otros. Impulsando así, una alteración irreversible en nuestra forma de relacionarlos, de sentir, y de vivir.

Así lo cuestiona Amalia Ulman en su obra *Excellences & Perfections* (2015), que ahonda en el análisis de los conceptos más usados de *Instagram*. Suma de todos los estereotipos asumidos e impuestos en las mujeres, que se saben miradas, a través de los hashtags más



utilizados en *Instagram*. Ulman se convierte durante cuatro meses en un personaje guionizado que representará eligiendo tres de las tendencias más destacadas en las redes; la chica *arty*, la chica *sugarbaby* y la chica *Goop*. En una entrevista en El País sobre esta performance, la artista expone la implicación que significa ser mujer:

No existe una construcción así para hombres. Para las mujeres todo es una construcción. Tú no naces y decides qué tipo de chica quieres ser, es algo que viene de fuera. Por eso las mujeres entendieron mejor esta performance. Los hombres no entienden cuanto trabajo supone ser una chica. Son una serie de rituales, desde vestirse a teñirse el pelo, que se dan por hechos y que los hombres pueden escoger hacer si quieren, pero no están obligados a seguir (Ulman, 2015)

Ulman se presenta en esta performance como sujeto que es visto, sabiéndose mirada a estrategias de interpretación y apropiación de los voyeurs digitales que acontecen curiosos en su perfil. Bajo la superficialidad de exponerse en las redes y crear una historia que será narrada para demoler la identidad ajena, Ulman ejemplifica la facilidad de destrucción, poder y construcción de lo que sería hoy la mitología contemporánea. La simpleza y naturalidad de la supervivencia de los estereotipos, a través de las redes, televisión, películas, vídeos, etc.

Conclusión

El voyeur digital no es más que el/la autómatas que acaba por hábito en el perfil del otro reflexionando sobre su vida, o la propia y haciendo *scroll* sin saber por qué. El/la que busca qué le pasa en *Google*, el/la que se imagina o desea a alguien a través de la pantalla, el/la que se masturba con su archivo de *sendnudes*, el/la que crea cuentas falsas para no dejar rastro identitario y ver qué hacen otros usuarios. *El voyeur digital* es cualquiera que abre *Instagram*, como hacemos todos cada mañana.



Del mismo modo que se ha impuesto culturalmente un imaginario colectivo, el fenómeno redes está implementando modelos de conducta a través de la codificación del lenguaje, automatismos, propiedades y recursos novedosos de comunicación. Supeditado a un avance tan feroz que no deja espacio a la crítica, el análisis o la experiencia consentida. El paralelismo establecido tanto en la impostura cultural como en la acepción del voyeur en términos de mirada masculina, y por consiguiente de definición del modelo de deseo femenino, es simétrico. En correlación al que actualmente sufren por igual hombres y mujeres, a través de la elaboración de nuevos modelos de conducta y comportamiento. Y que aluden indistintamente a nociones tan relevantes como la construcción cultural en una época en la que existe internet. El lenguaje, las relaciones, la ansiedad generalizada, los formatos, son, entre otros, factores en evolución que se están predeterminando por herramientas aceptadas con un clic. Ahora usamos términos como: me ha dejado en visto, me escribió, me *stalkea*, me ve los *stories*, me sigue, lo he bloqueado, etc. El ejemplo más reciente de este cambio es *Panza de Burro* (2020, Madrid), de Andrea Abreu, que recurre a un texto corrido muy al estilo de la época *Messenger*, casi sin puntos ni comas. Todo un fenómeno que rompe con las bases literarias y provoca un cuestionamiento del lenguaje, y de su evolución.

La incertidumbre, el futuro, el amor y el deseo siguen siendo incógnitas, que tal y como previamente mencionado, no son más que los efectos adversos de un tiempo que no permite a las personas reflexión sobre sus actos en sí mismos. Éstas viven una era sugestionada por la inmediatez y el consumo, debatiéndose entre lo estipulado y lo elegido, lo vivido y el devenir, enfrentándose a una lucha contra ellas mismas sin saber bien por qué, ni hacía dónde las dirige. Abstraídas por un sistema que se impone a sus propios deseos y los relabora sobre la marcha.



Bibliografía

Acedo, N. y Torras, M. (2018). Encarnac(c)iones y teoría(s) de los cuerpos. España: Universidad de Barcelona.

Berardi, F. (2017). Fenomenología del fin, sensibilidad y mutación conectiva. Buenos Aires: Caja negra.

Bourdieu, P. (1998). La dominación masculina. Barcelona: Anagrama.

Bourgeois, L (2002). Destrucción del padre- reconstrucción del padre: escritos y entrevistas 1923 -1997. Barcelona: Síntesis.

Calasso, R. (2016). Las bodas de Cadmo y Harmonía. Barcelona: Anagrama.

Calle, S. (1996). Relatos. Barcelona, España: Fundación la Caixa. Prenez soin de vous (documental) [Paris]: Actes Sud, 2007. Doubles Jeux, livres I au VII, Arles: Actes Sud, 1998.

Escudero, J. (2001) La mirada del otro: una perspectiva estética. Enrahonar 32/33: 245-254.

Huston, N. (1991). Antropología de la pornografía. El jaguar y el oso hormiguero. Buenos Aires: Nueva Visión.

Robbe-grillet, A. (1969). Le voyeur, 1955. Barcelona: Seix-Barral.

Roca, J; Allue, M. (2016). Amores lejanos: historias de parejas transnacionales. Barcelona: Bellaserra.



Rosset, C. (1976). *Ensayo sobre la ilusión; Lo real y su doble*. Barcelona: Éditions Gallimard.

Sontag, S. (2005). *Sobre la fotografía*. Madrid: Alfaguara.

Witt, E. (2016). *Sexo futuro, el amor en el siglo XXI*. Barcelona: Sin fronteras.

Woolf, V. (2000). *A Room of One's Own: AND Three Guineas*. Londres-Nueva York; Penguin Classics.

Zafra, R. (2013) Prólogo. En Penny, L. *De esto no se habla: Sexo, mentiras y revolución*. Madrid: Continta me tienes

Zafra, R. (2015). *Ojos y Capital*. Bilbao: Consonni.

Filmografía

Apatow Productions y Legendary Television; Rust, P. Apatow, J. Love. (2016). Estados Unidos, Netflix

Berger, J. (1972). *Modos de ver*. Revisado en noviembre de 2021 en

https://www.youtube.com/watch?v=2km4IN_udlE

Bestué, D. (febrero 2018) *Dar sentido*, publicado por CENDEAC. Murcia, España.

Revisado noviembre de 2021;

<https://www.youtube.com/watch?v=2d1yZjx4fmw&t=4064s>

Bohen Foundation, Gemini Films, Paris Skyline. Calle, S. y Shephard, G. (1996). *No sex Last Nigth*. Estados Unidos.

Cocinor, *Como Film*, Dino de Laurentiis Cinematografica, Hamle, Les Films Tamara;



Robbe-Grillet. A. (1963) *L'immortelle*. Coproducción Turquía-Francia-Italia;
Como Film Production; Robbe-Grillet, A. (1966) *Trans-Europ-Express*. Coproducción
Francia-Bélgica.
Godard, J.L. (1966). *Masculin, Féminin*. Francia-Suecia.
Netflix; Kane, M. y Koury, J. (2017) *Voyeur*. Estados Unidos
Sandrews, Sjöman, V. (1967). *Soy curiosa amarilla*. Suecia
Smolka, S. (2017). *Sexo y Amor 3.0*. Alemania

Webgrafía

Curia, D. (13 de marzo de 2015). Entrevista a ANNIE SPRINKLE & BETH
STEPHENSt [Mensaje en un blog]. Recuperado de
[http://paroledequeer.blogspot.com/2015/03/entre-
vista-annie-sprinkle-beth-
stephens.html](http://paroledequeer.blogspot.com/2015/03/entre-vista-annie-sprinkle-beth-stephens.html)

González Harbour, B. (6 de diciembre de 2014). La realidad asalta la ficción. El País.
Recuperado de https://elpais.com/cultura/2014/12/03/babelia/1417632850_236816.htm

Gerard, A. (14 de enero de 2017). ¿Por qué la Zowi nos causa tanto rechazo como
fascinación? Ego. Recuperado de <http://www.egorevista.es/reportajes/la-zowi>

Gumes, A. y Pacheco, A. (2021). Moralidad de alto notable alto. [Audio en podcast].
Ciberlocutorio. 4 de octubre de 2021. Disponible en
<<https://open.spotify.com/episode/6FqhhV1CS05S7Nf2ZJALBD?si=c946df2e600c4d>>