

El problema de la imagen en las redes sociales: *scrolleo*, montaje algorítmico y *trolls* en tiempos de resentimiento*

Mariano Caputo

Recibido: 29 de marzo de 2025 | Aceptado: 21 de julio de 2025 | Modificado: 26 de julio de 2025
<https://doi.org/10.7440/res94.2025.06>

Resumen | La pregunta de Walter Benjamin por las condiciones históricas de la percepción adquiere actualidad en una coyuntura signada por extremismos políticos que se sirven de las modalidades algorítmicas de distribución de las imágenes. Desde una perspectiva althusseriana atenta a la dimensión ideológica y subjetiva de la plataforma de la vida social, la hipótesis desarrollada en este artículo es que las redes sociales contribuyen a afianzar un modo tautológico de organización de lo sensible que particulariza los campos de visión subjetivos y reconfigura la escena de la interlocución política. La argumentación se ordena en tres secciones. En la primera, se define el dispositivo espacio-temporal de las imágenes plataformas a partir del cuestionamiento de Rancière al dilema de la pasividad y la actividad del espectador. En la segunda, se afirma que el montaje algorítmico de lo visible es la pieza fundamental de una estrategia de dominio sobre el tiempo subjetivo, que requiere del *scrolleo* como una práctica de recepción en la que se produce un efecto de particularización en la relación ideológica e imaginaria de los sujetos con el mundo. En la tercera, se indaga en la contribución del *trolleo* a las variantes radicalizadas de neoliberalismo. Los *trolls* desencadenan una descentralización del punitivismo y transforman las estructuras del resentimiento gracias a la postura evaluativa que promueven las plataformas. En las conclusiones, se sostiene que el *shock* tautológico del montaje algorítmico incide en la forja de las relaciones entre la comunicación y la cultura, y desde allí se derrama hacia la conformación de las subjetividades. Es la propia base escénica de la interlocución política la que se moviliza hacia la tautología, con el consecuente aplanamiento de las experiencias diversas y contradictorias de habitar un mismo tiempo histórico.

Palabras clave | algoritmos; imagen; montaje; percepción; política; redes sociales

The Problem of the Image on Social Media: Scrolling, Algorithmic Montage, and Trolls in Times of Resentment

Abstract | Walter Benjamin's question about the historical conditions of perception takes on renewed urgency in a moment defined by political extremisms that rely on algorithmic modalities of image distribution. From an Althusserian perspective attentive to the ideological and subjective dimensions of the platformization of social life, this article advances the hypothesis that social media reinforces a tautological mode of organizing the sensible. This mode narrows subjective fields of vision and reshapes the

* Este artículo es resultado de la investigación doctoral del autor realizada en la Universidad de Buenos Aires, Argentina. Se financió a través de una beca Ubacyt obtenida en el marco del proyecto "Ideología y subjetivaciones políticas. Tendencias neoliberales en una coyuntura sobredeterminada. Argentina 1976-2019" (código de identificación: 20020190100384BA), dirigido por Natalia Romé y con sede en el Instituto de Investigaciones Gino Germani de la Universidad de Buenos Aires, Argentina.

very scene of political interlocution. The argument develops in three sections. The first defines the spatio-temporal dispositif of platformized images, drawing on Rancière's critique of the dilemma between spectator passivity and activity. The second argues that the algorithmic montage of the visible is the cornerstone of a strategy for controlling subjective time, one that depends on scrolling as a practice of reception that produces a specific effect on subjects' ideological and imaginary relation to the world. The third examines how trolling contributes to radicalized variants of neoliberalism. Trolls trigger a decentralization of punitivism and transform the structures of resentment through the evaluative stance promoted by platforms. The conclusion contends that the tautological shock of algorithmic montage shapes the nexus between communication and culture, extending into the formation of subjectivities. The very stage on which political interlocution unfolds is displaced toward tautology, leveling out the diverse and contradictory experiences of inhabiting a shared historical time.

Keywords | algorithms; image; montage; perception; politics; social media

O problema da imagem nas redes sociais: *scrolling*, montagem algorítmica e *trolls* em tempos de ressentimento

Resumo | A questão formulada por Walter Benjamin sobre as condições históricas da percepção torna-se atual em uma conjuntura marcada por extremismos políticos que fazem uso de modalidades algorítmicas de distribuição de imagens. A partir de uma perspectiva althusseriana atenta à dimensão ideológica e subjetiva da plataformação do social, levanta-se a hipótese de que as redes sociais contribuem para o fortalecimento de um regime tautológico de organização do sensível que particulariza os campos de visão subjetivos e reconfigura o cenário do diálogo político. O argumento está organizado em três seções. Na primeira, o dispositivo espaço-temporal das imagens plataformazadas é definido a partir do questionamento de Rancière sobre o dilema da passividade e da atividade do espectador. Na segunda, afirma-se que a montagem algorítmica do visível constitui elemento fundamental de uma estratégia de dominação do tempo subjetivo, que exige o *scrolling* como prática de recepção em que se produz um efeito específico sobre a relação ideológica e imaginária dos sujeitos com o mundo. Na terceira, investiga-se a contribuição dos *trolls* para variantes radicalizadas do neoliberalismo. Os *trolls* operam uma descentralização do punitivismo e transformam as estruturas de ressentimento por meio da lógica avaliativa promovida pelas plataformas. Nas conclusões, argumenta-se que o choque tautológico da montagem algorítmica incide sobre a formação das relações entre comunicação e cultura, e daí transborda para a conformação das subjetividades. É a própria base cênica da interlocução política que se desloca para a tautologia, com o consequente achatamento das diversas e contraditórias experiências de habitar o mesmo tempo histórico.

Palavras-chave | algoritmos; imagem; montagem; percepção; política; redes sociais

Introducción. El estudio de la percepción en la época de las plataformas y los algoritmos

En las primeras páginas de *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Walter Benjamin escribe: “Puesto que el ojo capta más rápido de lo que la mano dibuja, el proceso de reproducción de imágenes se aceleró tanto que fue capaz de mantener el paso con el habla” ([1935] 2018, 27). Se refiere con esto a las transformaciones que trajo la fotografía en la producción y la reproducción de las imágenes, capaces en aquel entonces —la década de 1930— de emular la velocidad de la expresión oral. Hoy en día, los *smartphones* y las plataformas trasladan a otro plano esta aceleración.

La pregunta benjaminiana por las condiciones históricas de la percepción se vuelve relevante en una coyuntura signada por “variantes radicalizadas de neoliberalismo” (Romé y Terriles 2023, 2) que se sirven de los procedimientos algorítmicos de distribución y recepción de las imágenes. En estas páginas, se eludirán las trampas gemelas del determinismo tecnológico y del pesimismo cultural (Williams 1997) para avanzar hacia una exploración teórica del estatuto de las imágenes en la plataformización (Poell *et al.* 2019). Las imágenes, afirma Rancière (2023), jamás van solas: pertenecen a un *dispositivo espacio-temporal* que regula el tipo de atención que merecen. La plataformización generalizada del entretenimiento y de la información en nuestra época, pero también de la interacción cotidiana, obliga a considerar los regímenes dominantes de la percepción. Más aún cuando los sujetos no son solo espectadores, sino también productores de imágenes de sí mismos, de los otros y del mundo¹.

La hipótesis de este trabajo consiste en que en las redes sociales se afianza un modo tautológico (Didi-Huberman 2021) de organización de lo sensible que particulariza los campos de visión subjetivos y reconfigura la propia escena de la interlocución política. La intervención algorítmica tiende al anudamiento entre la creencia de cada sujeto, perfilizado por el análisis de sus interacciones, y lo visible. Como resultado, las imágenes se dan a ver bajo una modalidad confirmatoria que afianza formas *resentimentales*² (Vogl 2023) de participación política. En el abanico que va del *scrolleo* al *trolleo* se dirimen novedades que hunden sus raíces en aquella decadencia del aura que Benjamin ([1935] 2018) sentenció en tiempos de reproducción creciente de las imágenes y estetización fascista de la política.

La algoritmización se ha conceptualizado como un proceso que prescinde de la reflexividad del sujeto (Rouvroy y Berns 2016). Así, habría un control operacional de las conductas mediante las predicciones perfilizadas. Sin embargo, ante las imágenes no existe el ojo sin sujeto: “Dar a ver es siempre inquietar el ver, en su acto, en su sujeto. Ver es siempre una operación de sujeto, por lo tanto, una operación hendida, inquieta, agitada, abierta” (Didi-Huberman 2021, 47). En este trabajo se interrogará por la configuración algorítmica de la mirada subjetiva desde la hipótesis de que en las plataformas se conforman rituales de reconocimiento ideológico (Althusser 2015b) que intervienen en la garantía que todo sujeto necesita acerca de su singularidad³. Las redes sociales *dan a ver* las imágenes

1 Se debe considerar, además, que la circulación algorítmica de las imágenes en redes sociales se realiza en y a partir de otra imagen: la interfaz gráfica de usuario. Bratton (2025) se refiere a estas interfaces como imágenes que simplifican, traducen, limitan y ordenan para cada usuario particular el sistema técnico de una plataforma. De allí su poder de *narrativización pedagógica* en tanto imágenes “que realmente hacen lo que representan” (444, énfasis en el original). El abordaje de la problemática de las interfaces excede a los fines de este trabajo, pero se retomará en futuras indagaciones. En el estudio de las interfaces se destaca el grupo que dirige Agustín Berti en la Universidad Nacional de Córdoba, con foco en las plataformas de *streaming*.

2 Vogl se refiere al resentimiento como un afecto que implica una moral de lo económico, en tanto combina una razón calculadora y una sensibilidad competitiva que se asientan en “procesos permanentes de evaluación y de juicio, que compensan las valoraciones con desvaloraciones [...] Resulta bastante evidente que la actual atomización de las escenas de competencia y la distribución de micromercados por todo el tejido social han abierto el campo a nuevos recursos para las emociones resentimentales” (2023, 211). El último apartado se enfocará en el *trolleo* como un modo de participación que se sirve de estas emociones afirmadas en la competencia y en la desvalorización.

3 Somos siempre ya sujetos, escribe Althusser, que “practicamos sin interrupción los rituales del reconocimiento ideológico que nos garantizan que somos cabalmente sujetos concretos, individuales, inconfundibles y naturalmente insustituibles” (2015b, 302). En las redes sociales, el sujeto se reconoce ideológicamente a partir de la mirada de los otros sujetos, cuantificada y codificada en *likes*, comentarios y reacciones (Caputo 2024b). Su garantía de ser quien muestra ser y reconocerse ideológicamente como sujeto singular y atractivo —“yo soy esto que ves; y esto que ves merece tu *like*”— depende de los otros sujetos que actúan en los *feeds*.

y permiten a los propios sujetos asumir la función del *dar a ver*. Se trata de indagar en las operaciones de interpelación ideológica (Althusser 2015b)⁴ que se vehiculizan a través de las imágenes perfilizadas que circulan en plataformas.

En tensión con los medios tradicionales del siglo XX, los algoritmos asumen una función curatorial: seleccionan, jerarquizan y distribuyen las imágenes a partir de parámetros cuantitativos de evaluación automatizada. En el *montaje algorítmico* —concepto que se definirá más adelante— se conforma un flujo ininterrumpido de imágenes a partir de una sucesión de múltiples interrupciones —los fragmentos visuales que se suceden unos a otros durante el *scrolleo*—, gracias a una operación de *feedback* que hace de las imágenes instrumentos mercantiles, por más que su sentido, en la recepción, nunca se encuentre del todo clausurado. Este encadenamiento de lo visible es la expresión más concreta de una operación de dominio que se propone capturar el tiempo subjetivo.

Las redes sociales ejercen la curaduría de las imágenes tras casi un siglo de predominio del lenguaje publicitario de la industria cultural (Adorno y Horkheimer 2013). La plataformaización, en este sentido, vuelve aún más íntima la relación entre vida cotidiana y publicidad por la capilarización de las técnicas de reproducción y sus modalidades de interacción (Caputo 2024a). El triunfo de la industria cultural es también el del valor de exhibición de las imágenes. Si el cine, a decir de Benjamin ([1935] 2018), ejercitaba a sus receptores en percepciones y reacciones condicionadas por el trato con un sistema de aparatos, el aparataje de las plataformas interpela a los sujetos a producir y a estructurar las imágenes de su vida cotidiana en función de su espectacularización. Los criterios plataformizados para la circulación de las imágenes, relacionados con la viralización, la evaluación y la cuantificación, inciden en las interacciones personales a una escala microscópica que afecta el suelo mismo de lo social.

En Caputo (2024b) se definieron los conceptos de datificación, algoritmización y perfilado con miras a una construcción teórica sobre los procesos de plataformaización de la vida social en su dimensión ideológica y subjetiva. En este trabajo se ahonda y especifica en aquellas discusiones a partir del problema de la imagen y de la percepción, que son determinantes para dar cuenta de las derivas políticas y culturales de la plataformaización⁵. Aquí el énfasis está puesto en las redes sociales —Facebook, Instagram, X y TikTok, principalmente—, plataformas que Srnicek (2018) denomina publicitarias por su modelo de negocios, que requiere de la perfilización de los usuarios y del pago de los anunciantes para ofrecer sus productos o servicios en un espacio publicitario hiperpersonalizado.

El trabajo se ordenará en tres apartados. En el primero, se abordará la oposición entre lo contemplativo y lo táctil. Se explica por qué las redes sociales brindan argumentos favorables tanto a los fanáticos de la creatividad descentralizada de internet como a quienes atribuyen un poder de manipulación a las imágenes. Ocurre que las plataformas reúnen la

4 Recordemos que la función que define a la ideología, según Althusser (2015b), es interpelar a los individuos como sujetos mediante un doble mecanismo de reconocimiento (de las evidencias de las prácticas cotidianas que garantizan al sujeto que es único) y desconocimiento (del funcionamiento de la ideología que constituye sujetos que son siempre ya sujetos). En la ideología no se “representan” las condiciones reales de existencia del sujeto, sino su relación imaginaria con esas condiciones reales. Las referencias a la relación ideológica e imaginaria del sujeto con sus condiciones de existencia y a los rituales de reconocimiento ideológico se sostienen en esta perspectiva althusseriana y en la elaboración teórica de lo imaginario de Romé y Terriles (2023).

5 Aquel planteo y el del presente trabajo se inscriben en una tradición teórica que entiende lo comunicacional como producción social de significaciones (Caletti 2019); que se da como objeto de investigación, por lo tanto, “una serie de procesos ideológicos que modulan, con sus más y sus menos, la configuración de nuestro pensar, en sus aspectos simbólicos, imaginarios y deseantes” (Romé 2018, 8). En este marco, la tecnología no debe pensarse como “algo exterior a lo social-humano, sobre lo cual descarga sus impactos, sino como una [...] condensación de las formas dominantes en que las sociedades [...] establecen la manera en que alcanzan a concebir y construir su mundo” (Caletti 2019, 287-288).

“pasividad” del que mira con la “actividad” del que toca. El desafío reside en explorar esta cualidad paradójica y en explicar el dispositivo espacio-temporal en que se inscriben las imágenes antes que en exacerbar ciertos rasgos de las plataformas en desmedro de otros.

En el segundo, se avanza en una definición teórica del *scrolleo*, esta práctica de recepción que se entrama con el montaje algorítmico que organiza las imágenes en función de cada espectador siempre ya perfilizado. El *scrolleo* y el montaje algorítmico favorecen un modo tautológico (Didi-Huberman 2021) de organización de lo sensible en el que se difuminan las fronteras entre lo público y la experiencia subjetiva (Romé 2023). Las imágenes plataformizadas se *dan a ver* mediante un *shock* (Benjamin [1935] 2018) confirmatorio que sobredimensiona el lugar del espectador y empobrece la experiencia del tiempo histórico.

En el tercer y último apartado, se retoma el planteamiento de Benjamin sobre la decadencia del aura para pensar las relaciones entre la postura evaluativa del espectador y el resentimiento, afecto que Vogl (2023) considera determinante en esta coyuntura comandada por la alianza entre el capital financiero y el informático. Por los intersticios de estos cruces se cuela el *trolleo*, que demuestra la vigencia de procesos de creencia con valor de “verdad”, custodiados ya no por la religión ni el saber científico, sino por la cerrazón del montaje algorítmico, que multiplica las verdades por obra y gracia de la particularización de los campos de visión subjetivos.

De la pasividad del que mira a la actividad del que toca: el dispositivo espacio-temporal de las imágenes plataformizadas

El problema de la imagen es inseparable de la cuestión del espectador. Rancière (2023) discute con ciertos planteos —de Platón a Debord; de Brecht a Artaud— que presuponen la pasividad del espectador y afirman que la imagen debe apartar al público de esa posición, ya sea mediante el favorecimiento de una actitud distante, crítica, o de una participación que rompa con la separación entre autores y receptores.

En nuestra coyuntura, las investigaciones que dan por sentado el éxito de la captura algorítmica sobre la mirada reproducen esta división de lo sensible entre los que miran y los que saben. Este es el caso de *La generación ansiosa* (Haidt 2025), el *best-seller* sobre educación, adolescencia y tecnología que declara a los estímulos visuales de los *smartphones* como los causantes de una epidemia de padecimientos mentales. La mirada equivale a una fascinación incontrolable: quien mira se sumerge en la inactividad, sin capacidad de producir una distancia respecto a lo que se le da a ver en las redes sociales.

En contraste, en el ámbito de la comunicación política se afirma que las plataformas desarticularían la participación de los espectadores. Se desdibujarían las fronteras entre autores y espectadores y la disponibilidad de información habilitaría un empoderamiento del receptor, en comparación con las tecnologías del *broadcasting*. Imágenes, emociones y creatividad se hermanarían en esta nueva etapa de la comunicación política en la que lo visible se impone a lo racional⁶.

Estos análisis parten del dilema de la pasividad y la actividad del espectador. Contra las acusaciones de manipulación y el proclamado “empoderamiento” de los usuarios, se hace necesario interrogar a las plataformas como una mediación de lo social que toma a su cargo la clasificación de las imágenes que descansaba en periodistas, dirigentes y funcionarios, encarnaciones de una pedagogía de la imagen que jerarquiza a los que hablan

6 Así lo plantea Gutiérrez-Rubí en *Tecnopolítica*: “La creación de poderosas imágenes con gran narrativa audiovisual que potencian la creatividad de los usuarios (electores que primero son ciudadanos y activistas *online*) abrirán una nueva etapa para la comunicación política que se nutre y se inspira en las emociones que se comparten, que crecen, que se proyectan en redes y entornos digitales” (2019, 60).

por sobre los que miran (Rancière 2023). Las redes sociales promueven una vivencia de *desintermediación* (Vogl 2023), es decir, las imágenes se liberan de los “especialistas” y se someten al juego de la oferta y la demanda algorítmicas.

¿Qué ocurre con esta pedagogía de la imagen cuando las redes sociales, que interpelan a los espectadores a comportarse como *creadores de contenido*, tienden a desplazar a los medios tradicionales? ¿Acaso se cumplió el sueño de Benjamin en *El autor como productor* ([1934] 2021), cuyas páginas incitan a los artistas a hacer de cada espectador un colaborador? ¿Asistimos a una caída de las jerarquías visuales, de los muros levantados entre quienes reparten las imágenes y quienes la consumen, o nos encontramos ante un engaño, un redoble en la “apariciencia socialmente organizada” (Debord 2012, tesis 10) del espectáculo, ahora tramada por una tecnología aún más abstracta?

La crítica de Debord se dirige a un mundo mercantil que aliena a los sujetos y los separa de la posibilidad de vivir experiencias auténticas, capturada por la maquinaria de consumo del espectáculo. Si su eficacia viene dada por la pasividad contemplativa de la vista (2012, tesis 18), lo táctil —la “comunicación activa” (2012, tesis 116) que rompe la separación espectacular— queda integrado en la operatoria de las redes sociales, que reúnen la “pasividad” del que mira con la “actividad” del que toca.

Es cierto que las imágenes, durante el *scrolleo*, tienden a satisfacer al espectador, a mantenerlo en las coordenadas ideológicas e imaginarias de su comodidad. Sin embargo, implican un conocimiento, aunque no el de su proceso de producción algorítmico: son fragmentos de “vida real” que fluyen ante la mirada, por lo tanto, un mundo particular al que se accede. La mirada, además, no es solo contemplativa. Implica tocar la pantalla del *smartphone* y en ese tacto reside la acción. Los sujetos consumen las imágenes y también las producen y las editorializan: comentan, *likean*, comparten, *trollean*. Las imágenes se manosean más que nunca en la época de las plataformas.

Los esquemas de la alienación a través del ojo, como *La sociedad del espectáculo*, quedan desajustados, porque la línea demarcatoria entre el productor y el consumidor, entre el que actúa y el que mira, se difumina. Esta oposición debe dejarse atrás si se quiere comprender qué hacen las imágenes y qué efectos producen. La imagen no es más que un elemento dentro de un dispositivo espacio-temporal que reúne palabras y formas visibles como modos compartidos de disponer los cuerpos, de percibir, de ser afectado y de dar sentido (Rancière 2023). Las redes sociales anudan una cierta vivencia del tiempo con otra del espacio, cuya cristalización más notable son las manos que sostienen el *smartphone* y tocan la pantalla mientras el ojo se fija en ella, se esté donde se esté.

Los esfuerzos teóricos deben dirigirse, entonces, a definir el dispositivo espacio-temporal en que imágenes y espectadores se encuentran en plataformas. Se trata de dar cuenta de la articulación entre una operación de dominio sobre el tiempo que necesita de la mirada —las predicciones algorítmicas— y los afectos y los sentidos que se movilizan durante esa experiencia subjetiva, que podrá ser más o menos activa, más o menos pasiva, pero que en cualquier caso comporta novedades en la manera en que la información, el entretenimiento y la interacción cotidiana se traducen en imágenes. El problema está en las transformaciones materiales que implica para la percepción ese tiempo en que los contenidos algorítmicos detienen y movilizan al cuerpo.

Podría pensarse, de hecho, que las plataformas resultan en una mayor inmaterialidad de las relaciones sociales, mediatizadas por la imagen digital. Esta sería una época propicia para las fuerzas abstractas del espectáculo y sus ilusiones, que hacen de la realidad un

simulacro, una apariencia mistificada⁷. Sin embargo, como afirma Althusser (2015a), toda práctica concreta —por ejemplo, el reconocimiento de que mientras trabajamos somos “personas libres”— necesita, para aparecernos como tal, de una abstracción —el lenguaje o el derecho—⁸.

La eficacia del dispositivo espacio-temporal de las redes sociales reside en la manera abstracta en que producen lo concreto. Nos referimos a la simultaneidad entre la técnica algorítmica, que impone su ley general a toda variable datificada, y la materialidad rotunda de estas plataformas, que ponen al alcance de la mano y de la mirada una sucesión de contenidos que moldea una cierta costumbre del mirar: imágenes que el *feedback* renueva con cada interacción y forman un “mundo” particularizado para cada sujeto.

Así como la industria cultural (Adorno y Horkheimer 2013) anticipaba sus efectos a través de la fabricación del acontecimiento y del encasillamiento estadístico de los consumidores, en las redes sociales las relaciones entre lo visible y el espectador se tornan objeto de un proceso generalizado de datificación de lo social, de un cálculo automatizado que intenta separar al ojo de su sujeto mediante la predictibilidad de aquello que se le da a ver. El dispositivo espacio-temporal (Rancière 2023) de estas plataformas produce una redistribución de las capacidades de los receptores, pero neutralizada por la propia algoritmización, cuya operatoria levanta una pedagogía “desintermediada”. Sin “expertos”, las empresas de plataformas se erigen en las curadoras que reparten, clasifican y jerarquizan las imágenes y los tipos de atención que merecen por parte de los receptores que *scrolllean*.

La recepción en redes sociales

En el apartado anterior nos distanciamos de la paradoja del espectador (Rancière 2023), al que se lo hace oscilar entre la mirada pasiva y su participación, para indagar en el dispositivo espacio-temporal en que se inscriben las imágenes plataformizadas. Este dispositivo interviene en las relaciones entre lo abstracto y lo concreto, gracias a un montaje de imágenes personalizado que da lugar a cierta vivencia del tiempo y del espacio. Su manifestación más visible es el *scrollleo*. Para explicar la naturalidad de esta modalidad de recepción, nos remontaremos al montaje de la industria cultural y su efecto de *shock* (Benjamin [1935] 2018; Huyssen 2006).

En primer lugar, se explorarán las relaciones entre el *scrollleo* y el montaje algorítmico. Sin montaje, no hay *scrollleo*, pero la mirada y las reacciones del espectador inciden en el propio encadenamiento de las piezas visuales. Después, se recuperará la oposición entre *recepción óptica* y *recepción táctil* de Benjamin ([1935] 2018)⁹ para comprender el modo

7 En este punto seguimos a Romé, quien invita a “perseverar en la vocación crítica sin restituir una ilusión de transparencia que nos regrese a una serie de dicotomizaciones ya ampliamente criticadas en la forma clásica de esencia y apariencia, pero ahora traficadas en otros pares como realidad y virtualidad, simulacro y representación, transparencia y opacidad” (2023, 177).

8 Señala Althusser: “Este es el círculo *dialéctico* de lo concreto y lo abstracto. No hay abstracción sin la existencia de lo concreto, pero los individuos solo pueden tener relación social con lo concreto por intermedio de las reglas abstractas del lenguaje y el derecho. Y si las violan, pagan *concretamente* su delito” (2015a, 74, énfasis en el original). La abstracción agrega a lo concreto “la *generalidad de una relación* (lingüística, jurídica, social, ideológica) que concierne a lo concreto” (2015a, 76, énfasis en el original).

9 No recuperamos antes el planteo de Benjamin, porque para el filósofo alemán la contemplación óptica no se reduce a la pasividad. En todo caso, implica una participación de otro tipo, que en la obra de arte Benjamin denominará “recogimiento” y se relaciona con la asociación de ideas. La experiencia del *shock* en la recepción táctil implica una mayor cercanía entre el espectador y la imagen, pero oscila entre su utilización vanguardista en el dadaísmo, por ejemplo, y el cine comercial. La reflexión de Benjamin poco tiene que ver con un dilema entre la pasividad y la actividad del espectador. Cuando nos adentremos en la cuestión del *shock*, recuperaremos discusiones planteadas en Caputo (2024a).

en que la reproducción plataformizada de imágenes contribuye a la fundición entre el yo y el mundo: el *shock* en las redes sociales asume un carácter tautológico (Didi-Huberman 2021). A pesar de la virtual infinitud de las imágenes digitales, la experiencia del ver en plataformas tiende a la redundancia, a la eliminación de los equívocos y al aplanamiento de lo contradictorio.

Del montaje algorítmico al *scrolleo*: la producción datificada del campo de lo visible

Se esté donde se esté, resulta habitual encontrarse con alguien que *scrollea*: la mirada puesta en la pantalla del *smartphone* y las publicaciones o *reels* de Facebook, Instagram, X o TikTok que allí se deslizan¹⁰. Durante el *scrolleo*, se podrán consumir imágenes de la política —el fragmento de un discurso, la policía que reprime una manifestación—, de la información —la explicación de la crisis inflacionaria por parte de un economista—, de la cultura —el recorte de un recital, la entrevista a un cantante—, del espectáculo —la foto del último escándalo amoroso entre la estrella de fútbol y la actriz de telenovela—, de los deportes —el ángulo no televisado de un gol de Messi—.

En esta enumeración que el lector puede completar con las imágenes que los algoritmos montan en su *feed*, se han mencionado ámbitos de los que se ocupan los medios tradicionales. Pero en el *scrolleo* circulan imágenes que escapan al circuito del *broadcasting*: las que registran la vida de cualquier usuario, desde la foto ante el espejo del baño hasta la que muestra a los hijos en el primer día de clases. Las redes sociales entremezclan fragmentos de la “vida personal” de cualquiera con otros de los asuntos “comunes”.

Todas estas imágenes, sean anecdóticas o informativas, circulan bajo los procedimientos del montaje algorítmico, la contraparte necesaria del *scrolleo*. El montaje, desde principios del siglo XX, ha estado sujeto a la contradicción entre su estetización en la industria cultural y su capacidad para reorganizar lo sensible y producir otras formas de historicidad (Didi-Huberman 2012). El montaje de la estetización, que “borra cualquier *punctum* discordante o anómalo, y ordena y aplanar la comunicación hacia una experiencia sin dudas ni desbordes” (Marturet 2024, 168), se traslada de la pantalla televisiva a la de los *smartphones*. Como se explicará a continuación, el montaje de las redes sociales, heredero de sus antecesores de la industria cultural, opera en tensión con las complejidades del tiempo histórico y la puesta en distancia del espectador.

Cuando el sujeto entra a una red social, la algoritmización ya ha dispuesto de una serialización de contenidos como si fuera tan solo para él —uno de los efectos ideológicos fundamentales de este modo de mirar—. El montaje algorítmico se compone a partir de restos desperdigados en el océano de contenidos digitales, pero abstrae y datifica sus temporalidades: las imágenes se ofrecen descontextualizadas, pero se reinscriben —se serializan, se ordenan— en función de las “preferencias” que la perfilización determina para cada usuario.

El *scrolleo* se funde con el montaje algorítmico porque lo sostiene: cuanto más se desliza el dedo, más piezas se integran al montaje y más se reconoce el sujeto en ellas. Si no se *scrollea*, el montaje termina. La actividad del sujeto que mira desencadena y afecta la operación de montaje, incluso en el *scroll* automático de TikTok, que jerarquiza al ojo por sobre el tacto. Las plataformas no cesan en sus esfuerzos de cuantificación, registro y

10 El *scrolleo* opera incluso en Tinder. La deseabilidad se dirige en perfiles distribuidos algorítmicamente que se ofrecen al juicio estético de los otros. La mirada —ver las imágenes de los cuerpos y las palabras que los acompañan— y la acción evaluativa —aprobar o rechazar con un deslizamiento del dedo en la pantalla—, se funden en una modalidad de interacción en la que no tiene sentido diferenciar pasividad de actividad.

producción de datos, desde la cantidad de tiempo y de veces que se mira una imagen hasta los *likes* que dan los contactos del usuario. El montaje adquiere así fuerza interpelatoria en las redes sociales: es la expresión más visible de los procesos de datificación y algoritmización porque enfrenta al espectador con su espejo perfilizado. Los sujetos son interpelados a reconocerse, a encontrar una confirmación de su subjetividad en el encadenamiento visual que el *scrolleo* alimenta.

Con este fin, las redes sociales realizan una previsión automatizada del recorrido que debe seguir cualquier imagen para satisfacer el consumo visual de cualquier espectador. Así como la cibernética procuraba calcular la trayectoria probable de un misil para interceptarlo, aquí el *feedback* funciona como una anticipación del deseo subjetivo, con el agregado de que la costumbre del mirar que se consolida en el *scrolleo* incide en la propia operación anticipatoria, porque las imágenes automatizadas se entraman con la afectividad del sujeto.

El montaje algorítmico, por su carácter predictivo, es la estrategia fundamental de las redes sociales en su operación de dominio sobre el tiempo subjetivo. Se trata de una producción abstracta —datificada, algorítmica—, de una visibilidad concreta —la sucesión de imágenes que se le dan a ver al sujeto—. Esta articulación entre lo abstracto y lo concreto disgrega el campo de lo visible, lo particulariza, y erige a la perfilización como el criterio centralizador que unifica la experiencia de lo visual. El efecto de personalización en lo visible se basa, sin embargo, en las coincidencias estadísticas entre lo que hace un sujeto y lo que han hecho todos los otros sujetos en la plataforma. Los patrones de la mirada son más impersonales, anónimos, que singulares. El espectador, para el proceder algorítmico, es solo un punto de pasaje, una variable parametrizada¹¹.

El montaje, en este sentido, vuelve a poner en escena el problema de la pedagogía de la imagen, pero trastoca sus elementos. Rancière (2023), en su alegato contra esta pedagogía, sostiene que el régimen estético del arte pone en juego la eficacia de una suspensión: la de la relación directa entre las formas de lo visible y la producción de un efecto determinado sobre el público. Se dirige así “a una mirada que se halla separada de toda prolongación sensorio-motriz definida” (Rancière 2023, 62). Las plataformas operan por la vía contraria a la propuesta de Rancière porque hacen de las imágenes meros instrumentos atados a la producción de un efecto: aumentar el consumo y la participación. El ideal del montaje algorítmico consiste en trazar una línea recta entre percepción y acción, en que toda imagen cuente con su prolongación sensorio-motriz definida de antemano.

El éxito de esta operación de dominio, que se monta sobre una vivencia de *desintermediación* (Vogl 2023) en la circulación de las imágenes, consiste en que el espectador se acostumbra a los rangos de visibilidad del montaje algorítmico. La experiencia del ver tiende a aplanarse, pero no prescinde de experiencias intensas, por el efecto de *shock* (Benjamin [1935] 2018) de las imágenes perfilizadas y la intervención de los *trolls*.

11 Es interesante detenerse, en este sentido, en un relevamiento etnográfico de Amnistía Internacional (2023) sobre los usos de TikTok en adolescentes. La plataforma china empieza a funcionar como un buscador “sobre todo en información más cotidiana y menos institucional. La transformación de esta práctica es atribuida principalmente a la posibilidad de construir verosimilitud sobre la información buscada, la capacidad de TikTok de transmitir información en un tiempo reducido y la capacidad del buscador de comprender mejor qué resultados son ‘para mí’ a partir del trabajo de ‘domesticación’ del algoritmo” (2023, 38). Es cuanto menos curioso que la personalización algorítmica sea vivida por los usuarios adolescentes como una “domesticación” a su cargo. No se dispone de espacio aquí para reponer en detalle otras investigaciones empíricas, pero la apuesta teórica que en este artículo se sostiene es necesaria a fines de ordenar los hallazgos resultantes de otros tipos de abordajes.

El *shock* en el modo tautológico de organización de lo sensible

Como señala Huyssen (2006), Benjamin confiaba en el *shock* del montaje para interrumpir el tedio de la vida cotidiana y los patrones cristalizados de la percepción. El triunfo de la industria cultural, que se apropió del *shock* y lo volvió afirmativo, es actualizado ahora por las redes sociales, que estandarizan la percepción a partir de patrones personalizados y repetitivos, tanto desde el punto de vista de la predictibilidad de los contenidos como del acostumbamiento a sus formas. De esta manera, se defiende la hipótesis de que el *shock* del montaje algorítmico favorece una estética de la tautología (Didi-Huberman 2021) que dificulta el trabajo de la temporalidad compleja capaz de obrar en la imagen.

Para ello, se recupera la comparación que hace Benjamin ([1935] 2018) entre la *recepción táctil* de la pantalla cinematográfica y la *recepción óptica* del lienzo de la pintura. El montaje del cine se caracteriza por un cambio de imágenes, escenarios y enfoques que *chocan* al espectador. Si el lienzo invita a la contemplación por su fijeza, que habilita el fluir de ideas del espectador, la pantalla, en cambio, pasa de un plano a otro: “la deriva asociativa de quien la observa se interrumpe enseguida por su transformación. Sobre esto descansa el efecto de *shock*” (Benjamin [1935] 2018, 76). La recepción táctil implica un menor grado de atención y un comportamiento disperso ante aquello que se percibe. La recepción óptica, al contrario, promueve una distancia entre el espectador y aquello a ser contemplado: requiere de una actitud de recogimiento por parte de quien mira.

En esta oposición hay una clave: “quien se recoge ante una obra de arte, se hunde en ella; entra en la obra [...] La masa, en cambio, cuando se distrae, hace que la obra de arte se hunda en ella; la baña con su oleaje, la envuelve en su marea” (Benjamin [1935] 2018, 64). Desde las pantallas de los *smartphones*, las imágenes se dirigen como proyectiles personalizados a los espectadores y se integran a sus esquemas de percepción, que la perfilización del campo de lo visual no cesa de reforzar. El montaje algorítmico da forma a una actitud dispersa durante el *scrolleo* que se sostiene en la cercanía entre la imagen y el sujeto que mira. Esa cercanía tiene carácter de intimidad: solo el espectador conoce las piezas del montaje algorítmico que le corresponden.

El *scrolleo* produce así un efecto particularizante en la relación imaginaria de los sujetos con el mundo, que se constituye como tal, en su evidencia, a partir de la mismidad. La distancia entre el espectador y la imagen se derrumba, porque en la configuración plataformizada de lo visible se incorporan *a priori* las inclinaciones de los sujetos, que en cierto modo se miran a sí mismos al *scrollear*. El juego de las miradas se desdobra en la experiencia del *shock* algorítmico: mientras el espectador se reconoce en las imágenes del montaje automatizado, la abstracción técnica le devuelve la mirada bajo la forma de un *continuum* visual personalizado que se retroalimenta de las interacciones. En este desdoblamiento se borran las fronteras simbólicas e imaginarias entre la experiencia subjetiva y lo público (Romé 2023). La particularización del campo de lo visible tiende a reducir al mínimo las distancias entre el yo y el mundo.

Didi-Huberman (2021), en *Lo que vemos, lo que nos mira*, piensa los modos en que se clausura la potencia de las imágenes, ese “alzar los ojos” del extrañamiento, que hace que el mirante sea tocado por el mirado. La escisión que emerge en la evidencia de lo sensible encuentra como principal vía de sutura, según Didi-Huberman, una experiencia del ver como ejercicio de la tautología. En nuestro caso, las imágenes del montaje algorítmico funcionan como *objetos tautológicos* que no inventan un tiempo ni un espacio más allá de sí mismos¹². Su *shock* es redundante porque las interrupciones se ordenan en función

12 La reflexión de Didi-Huberman surge a propósito de obras de arte que “renunciaban decididamente a toda ficción de un tiempo que los modificaría, los abriría o los llenaría, o cualquier otra cosa” (2021, 28). El espectador de la tautología —del montaje algorítmico, diremos aquí— “no querrá ver otra cosa más allá de lo que ve en el presente” (2021, 26, énfasis en el original).

de la acumulación de fragmentos que adquieren una impronta repetitiva para el sujeto, al que se lo interpela a encontrar en las imágenes una certificación de sus inclinaciones, sean sociales, políticas, informativas o de consumo.

En la sucesión plataformizada de lo visible se pone en juego “una simple variable lógica [...], aquella en que lo mismo equivale invariablemente a lo mismo” (Didi-Huberman 2021, 33). Las piezas del montaje personalizado reducen la exuberancia de las imágenes a aquellas que activan la eficacia de las predicciones algorítmicas, bajo la hipótesis de que cierto tipo de contenido, el que ya desató la aprobación del sujeto, volverá a captar su atención/dispersión. Por este motivo, el *shock* resultante de la sucesión de imágenes durante el *scrolleo* es *tautológico*.

En el montaje automatizado de los *reels* el desenlace de la acción importa menos que la repetición de patrones formales. El contenido se torna contingente. Si al espectador lo atraen, por ejemplo, *reels* de accidentes automovilísticos, las coordenadas espacio-temporales de lo que se muestra y su veracidad en tiempos de inteligencia artificial importarán poco: la imagen de un vehículo cualquiera que choca será integrada como una pieza del montaje para producir el *shock* tautológico en el receptor.

El traslado de esta lógica a las dinámicas informativas y políticas desata interrogantes y consecuencias de otro orden. En redes sociales, la relación ideológica e imaginaria del sujeto con lo común tiende a producirse bajo parámetros tautológicos. Se notará que esta operatoria no reconoce de distinciones partidarias¹³. Es la propia base escénica de la interlocución política la que se moviliza hacia la tautología, con el consecuente aplanamiento de las experiencias diversas y contradictorias de habitar un mismo tiempo histórico. En las modalidades dominantes de la plataformización, los otros que no encajan con los propios parámetros de interacción se vuelven objeto de la invisibilización algorítmica o de la participación resentimental del *trolleo*.

Mientras se *scrollea*, solo importa el presente de la experiencia de lo visible: la mayoría de los fragmentos visuales que se consumen naufragan en el olvido¹⁴. La operación tautológica hace que las imágenes sean vistas en su inmediatez y garantiza la estabilidad del *continuum* visual, debido al *feedback*, que configura campos de visión depurados de las perturbaciones del “ruido”. Como en la Teoría Matemática de la Información, el problema es el del isomorfismo (Mattelart y Mattelart 2005), es decir, el de la correspondencia exacta entre los extremos de la línea: el emisor y el receptor, en este caso los espectadores perfilizados.

Pero quién o qué asume el lugar del emisor en este esquema, se preguntará con razón el lector, y en este punto se puede regresar al problema de la vivencia de “desintermediación” (Vogl 2023) que desatan las plataformas. Rancière (2023), en su crítica del sistema de la información, término con el que se refiere a los medios tradicionales, discute la idea del exceso de imágenes y propone que más bien lo que abundan son operaciones de reducción, selección y recorte, a cargo de gobernantes, expertos y periodistas. Lo argumentado

13 La compra de X por parte de Elon Musk evidenció que el dueño de una plataforma incide en la curaduría algorítmica de los contenidos que en ellas circulan: publicaciones del propio Musk y de cuentas vinculadas con Trump ganaron en visualizaciones. En términos teóricos, no hacía falta de esta decisión empresarial para saberlo. La mutación que intenta situar el trabajo es más vasta. Las redes sociales implican una transformación material en la relación ideológica e imaginaria de los sujetos con el mundo y en los modos de mirar, cuyas derivas, aunque encajen “mejor” con las variantes radicalizadas de neoliberalismo, exceden por mucho a estos movimientos políticos.

14 En este naufragio, que autocancela la potencia de las imágenes, tal vez se conforme una nueva forma de la iconoclasia, como plantean Molina y Roldán: “Hoy la iconoclasia es el modo de funcionamiento del régimen escópico *pantallacéntrico*. El ataque contra las imágenes no se produce mediante su prohibición, embate o ausencia; sino que, al revés, es la maximización de la imagen la que atenta contra ella [...] ¿Qué sensorio subjetivo, qué mirada humana es capaz de ver, mirar, procesar, sentir, interpretar o recordar la infinita cascada global diaria de imágenes digitales?” (2024, 367).

hasta aquí respecto al montaje algorítmico parece sugerir cierta continuidad en la relación entre la demasia visual de nuestra época y el modo en que se distribuye: vemos muchas imágenes, pero el proceder tautológico de los algoritmos se encarga de reducirlas mediante la repetibilidad.

La mutación reside, por lo tanto, en la despersonificación del trabajo de selección de imágenes por influjo de la curaduría algorítmica. La ilustración redundante a la que tendía el *broadcasting* se exagera ahora por un funcionamiento que desplaza los géneros cinematográficos y televisivos por una mostración hiperpersonalizada de lo social. La información, decía Rancière, seleccionaba también a los sujetos capaces de hablar y razonar, pero ya vimos que en redes sociales no tiene sentido diferenciar la pasividad de la actividad. El montaje algorítmico no deja de incorporar el comportamiento subjetivo en el trabajo de selección de lo visible, por lo que la caída de los intermediarios coincide con un sobredimensionamiento del lugar del espectador, erigido como el usuario cuyos deseos deben satisfacerse a cada segundo en cada imagen.

Participación *troll*: la evaluación y el resentimiento como principios plataformizados de acción política

En el apartado anterior, se definió al *scrolleo* como una práctica de recepción dependiente del montaje algorítmico. La configuración tautológica de lo visible, que se sustenta en la cercanía entre el espectador y las imágenes, se sitúa en la trayectoria señalada por Benjamin (2018), cuando afirmaba que la reproducción técnica había llegado para transformar la percepción sensorial. El filósofo alemán ya advertía de los peligros de la estetización de la política y el elogio de la personalidad, que reponían en la reproducción algo de esa experiencia de lo sagrado que la modernidad empezaba a dejar atrás. La participación *troll* demuestra que el aplanamiento inmediateista del *scrolleo* convive con procesos de creencia que hacen de la agresión y el resentimiento (Vogl 2023) una forma de la verdad.

Ya dijimos que las imágenes se manosean más que nunca en la época de las plataformas. Ahora hay que agregar que los cuerpos que aparecen en ellas pueden volverse objeto del *manoseo troll*. Los *trolls* ponen en juego otra forma de la tautología, más comprometida. Para ocuparnos de ellos, se debe explicar en qué sentido lo planteado hasta aquí se entronca con el problema de la decadencia del aura (Benjamin 2018). La reproducción de imágenes no solo realza el valor exhibitivo de lo visible, sino que también resulta en la pérdida de contacto personal entre el público y los intérpretes —el actor, para Benjamin; todo aquel que se hace visible en un *feed* plataformizado, en estas páginas—. Dispensados de ese contacto, los sujetos asumen una postura evaluativa, como sucede en el caso de los *trolls* de las redes sociales, que degluten al objeto de su actividad valorativa: el referente pierde relevancia frente al “éxito” en la circulación plataformizada. El *trolleo* derrama hacia matrices culturales y subjetivas más amplias en las que los procedimientos evaluativos de las redes sociales dan nuevos aires al resentimiento (Vogl 2023).

El problema del aura: la distancia que se cae en la más próxima de las cercanías

Cuando se dice que en redes sociales se cae la distancia entre las imágenes y el espectador, no se refiere a la que provoca el objeto visual del culto (Didi-Huberman 2021); tampoco a la de la tradición ilustrada de la recepción estética, que parte de una posición individualizada de especialización frente a las obras de arte (Escobar 2015). Se alude a la *distancia del aura*, es decir, “un acontecimiento único, extraño, que nos atrapara [...] Y que terminará por dar origen [...] en ese alcance de la visibilidad, a algo así como una metamorfosis visual específica” (Didi-Huberman 2021, 93).

Esta metamorfosis es lo contrario de la tautología, que hace de la experiencia de lo visual un círculo cerrado de tiempo y espacio. En el caso del montaje automatizado, lo visible se circunscribe a un presente ordenado por la abstracción algorítmica, que acerca las imágenes a los sujetos en su intimidad perfilizada. El problema de las cercanías y las distancias no implica una cuestión física ni depende por entero de la reproducción: el aura es un “entretejido muy especial de espacio y tiempo: apareamiento único de una lejanía, por cercana que pueda estar” (Benjamin [1935] 2018, 31). Se trata de lo que la imagen hace con el espectador.

En las plataformas se dificultan las condiciones de la visualidad aurática y su poder de la memoria¹⁵. El encadenamiento automatizado da forma a una mirada sin lugar para que el tiempo se despliegue como reflexión. La sucesión inmediata de los fragmentos y su descontextualización liman las asperezas del campo de lo visual, que se entrega al sujeto como un cristal personalizado y reluciente. Es un montaje que se remite a sí mismo: no convoca a otras imágenes por fuera de su círculo y de esta manera evita el trenzado de temporalidades contradictorias en lo visible. Si la imagen se vuelve crítica cuando cuestiona “nuestras maneras de verla en el momento en que, al mirarnos, nos obliga a mirarla verdaderamente” (Didi-Huberman 2021, 113), en la operatoria algorítmica las imágenes *nos miran* no para dislocar nuestra mirada ni renovarla, sino para fijarla en los patrones que ejercen el dominio sobre el tiempo subjetivo.

El acercamiento de las imágenes en la reproducción plataformizada expulsa fuera del campo de lo visual esta operación de dominio y deja en un primer plano la interacción entre los sujetos en el marco de una autoestetización generalizada (Groys 2023). Los *trolls* navegan con comodidad en estas aguas y hacen del juicio permanente de la otredad un principio de acción política. Este rasgo evaluativo también se relaciona con la decadencia del aura.

La contribución del *trolleo* a las variantes radicalizadas de neoliberalismo

Benjamin ([1935] 2018) sostiene que el cine generaliza la exhibición de los procedimientos evaluativos, porque todo actor tuvo que enfrentar el juicio de especialistas —editores, directores, camarógrafos— para alcanzar la pantalla y transformarse en estrella. La pantalla cinematográfica, además, le arrebató al intérprete el aura de su desempeño, su aquí y ahora, al alejarlo del contacto personal con el público, que “toma así la actitud de un experto calificador [...] solo se identifica con el intérprete al identificarse con el aparato. Adopta la actitud de este: califica” ([1935] 2018, 41). El cine, por lo tanto, hace de la carrera al éxito un mecanismo exhibible y afianza en el espectador la adopción de una actitud valorativa que desafía las distancias del aura.

Las redes sociales recuperan las características evaluativas que Benjamin atribuía a la reproducción cinematográfica, pero las transforman. El gremio de expertos que evalúa al actor lo integran los otros usuarios de la plataforma, tan poco especialistas como aquel que se lanza a la carrera *influencer* de la fama. Por otra parte, los mecanismos de evaluación se descentralizan: cualquiera puede evaluar a cualquiera en infraestructuras digitales que contabilizan las opiniones y las ofrecen bajo la forma de tendencias, como en X, para que más usuarios se sumen a las corrientes de opinión.

15 La distancia del aura en la imagen fotográfica, según Benjamin en *Breve historia de la fotografía* ([1935] 2018), puede surgir de una “minúscula chispa de azar”, de un “punto insignificante” (87) en el que anida la articulación de tiempos diferentes en la imagen. No casualmente, en *Tesis de filosofía de la historia*, Benjamin ([1940] 2010) piensa la imagen auténtica bajo el modelo de la toma fotográfica: “Solo en la imagen, que relampaguea de una vez para siempre en el instante de su cognoscibilidad, se deja fijar el pasado” (61).

La participación *troll* se sitúa en otra arista de las transformaciones trabajadas hasta aquí. Es el aura de la interacción social el que se ve trastocado cuando en las redes sociales los *trolls* alzan la voz: engrandecen sus inclinaciones subjetivas y de esa manera ahogan la potencia del extrañamiento que anida en esos otros que presentifican las imágenes. El *troll* se niega a los disgustos que produce el roce con lo contradictorio, porque se adueña de lo visible a partir de su mismidad desbocada.

El resentimiento integra, según Vogl (2023), una conexión afectivo-económica estructural en el capitalismo, que se hace notoria en las crisis financieras. En términos coyunturales, la pandemia, que desató un *shock de virtualización* (Costa 2021) y detuvo el funcionamiento de las economías nacionales, atizó el acoplamiento entre el resentimiento y la evaluación plataformizada. Las redes sociales les permitieron a los extremismos contemporáneos la exhumación de pasiones que no lograban aflorar a la superficie de lo visible. Esta novedad de la escena política se explica por las maneras en que el *trolleo* sacude las estructuras del resentimiento (Vogl 2023).

En primer lugar, para Vogl el sujeto del resentimiento se constituye en una autoafirmación fracturada, que se explica por “un *no* incondicional hacia el ‘afuera’, hacia un ‘otro’, hacia un ‘no yo’” (2023, 206, énfasis en el original). El montaje automatizado hace de las redes sociales un terreno fértil para la proliferación de sujetos del resentimiento. La algoritmización se encarga de particularizar a los sujetos mediante la producción de una visibilidad que los atiende en sus inclinaciones y los resguarda en un círculo cerrado en el que no hay lugar para lo contradictorio. Los otros aparecen en las imágenes, pero de manera coincidente con los patrones de interacción del sujeto perfilizado. A modo de ejemplo, si los simpatizantes de Milei en Argentina *likean* sistemáticamente una imagen realizada con inteligencia artificial que muestra a un gobernador opositor con la apariencia de una persona con síndrome de Down, ese “otro” se hará visible sin poner en crisis la identificación del sujeto. Las redes sociales hacen de la negación hacia el “afuera” una regla de la configuración automatizada de lo visible.

En segundo lugar, la autoafirmación negante provoca que el sujeto del resentimiento se refugie en la pasividad y se entregue a un estado de impotencia permanente. Los procedimientos evaluativos de la reproducción de imágenes y el desarme de la paradoja del espectador alteran este elemento señalado por Vogl. El sujeto del resentimiento ya no tiene que esperar ni refugiarse en la pasividad, porque en las plataformas encuentra un medio de expresión que hace de su autoafirmación fracturada un motivo de reconocimiento y de aceptación. El *troll* deja de rumiar en soledad y consigue la aprobación de sus pares cuando grita con imágenes y palabras que viajan por las mismas pantallas que lo arropan en su visión tautológica del mundo. El estado de ánimo del *trolleo* es el de una agresividad al acecho de toda ocasión que permita avivar el ritual colectivo de la cacería digital de los otros. Zurdos, feminazis, *wokes*, comunistas, planeros, periodistas ensobrados, vidiores del estado: los integrantes de la “casta” que la milicia plataformizada ajusticia en el “ágora virtual”.

En tercer lugar, ante las sensaciones de ofensa, agravio y humillación que genera el “mundo exterior”, el sujeto del resentimiento entrega “reservas de actividad, con una suerte de ‘punitivismo’ o alegría del castigo que apela a altas esferas e instancias para dañar a los otros” (Vogl 2023, 207). Los *trolls* delegan la violencia que ejecutan las fuerzas represivas del estado, pero asumen la responsabilidad del castigo digital. La caída de las distancias del aura desemboca en una democratización del punitivismo. Desde el presidente que *trollea* a sus contrincantes políticos hasta el adolescente que ridiculiza a un compañero de clase en un *sticker* de WhatsApp, la imagen se vuelve instrumento de agresión cotidiana. Los rituales plataformizados de interacción son inescindibles de la conformación de subjetividades, por lo que este poder del castigo demuestra que la divisoria entre “mundo real”

y “mundo virtual” carece de sentido. La “justicia mediática” (Rodríguez, 2019) y la “cultura de la cancelación” son los antecedentes de esta descentralización punitiva que las nuevas derechas se han apropiado.

Por último, esta alegría del castigo se corresponde con un “concretismo” (Vogl 2023) que personaliza a los culpables del propio padecimiento. Las circunstancias históricas se desvanecen en la acusación del sujeto del resentimiento y se concretizan en la agresión a un sujeto específico. No hace falta más que acercarse a la cuenta de X de @GordoDan_, uno de los *trolls* destacados de La Libertad Avanza en Argentina, para ejemplificar el funcionamiento del concretismo. Su foto de portada muestra a dos periodistas de trayectoria y un tuit propio: “Todo aquél que cuestione el más mínimo detalle de lo que hace o no hace Javier Milei, es un pelotudo y fundamentalmente un hijo de remil puta” (@GordoDan_, 22 de marzo de 2022). En las variantes radicalizadas de neoliberalismo el concretismo agudiza la polarización mediante la identificación de todo disidente con una encarnación de ese “mundo exterior” que pone en riesgo la mismidad de los *trolls*.

El *trolleo* sugiere que este no es el tiempo de la “posverdad”; de un régimen de creencias posterior a otro en el que primaban la comprobación fáctica de los hechos y la argumentación fundamentada. Asistimos, en todo caso, a una multiplicación de las verdades en una configuración tautológica del campo de lo visible que empalma con procesos de creencia en los que se restaura la rigidez del dogma, pero por obra de una mostración hiperpersonalizada de lo social que tensiona la institucionalidad propia del siglo XX —de los aparatos ideológicos de Estado, en términos de Althusser (2015b); de las instituciones disciplinarias en el texto clásico de Deleuze (1999)— y sus criterios para establecer los límites entre lo verdadero y lo falso.

En esta época sobran las verdades: la algoritmización se encarga de cortar los vasos comunicantes entre ellas. La “verdad” a la que se dirigen las nostalgias de la “posverdad” aspiraba a lo universal, pero el montaje automatizado se entromete con los procesos de universalización y particularización:

frente a la universalidad de los códigos y de la información vemos un proceso que encuentra su culminación en mónadas sociales cerradas; la universalización del capital de la información está garantizada precisamente por particularizaciones no integradas [...] Mediante la generación de unidades cerradas plurales se cortan y se socavan los márgenes de acción pluralistas. (Vogl 2023, 230)

Los *trolls*, en ocasiones profesionales del resentimiento, pero siempre creyentes de su verdad, son la expresión más comprometida de estos movimientos universales del capital, que particularizan la escena de interlocución política y los campos de visión subjetivos mediante la materialidad del montaje algorítmico. Nuestra problematización teórica de la imagen en redes sociales ha intentado dar cuenta de las zonas de la experiencia social que se movilizan hacia la tautología, sutilmente para quienes *scrolllean*, de forma violenta para quienes proclaman su fe en el *trolleo*. La percepción se retuerce y goza bajo las modalidades que le ofrecen las plataformas.

La tautología al servicio del capital informático

En estas páginas, se quiso comprender el régimen de percepción que movilizan las redes sociales. Se inscribieron estas plataformas en la trayectoria de las técnicas de reproducción y la decadencia del aura, además de indicar sus puntos de ruptura con la industria cultural. Estos movimientos fueron necesarios para definir las características de una operación de dominio sobre el tiempo subjetivo que encuentra en el encadenamiento de las imágenes su vehículo privilegiado.

Se partió de una pregunta por la posición del espectador y el dispositivo espacio-temporal en que se inscriben las imágenes plataformizadas. Las redes sociales desajustan los esquemas que identifican la mirada con la pasividad, por las facilidades que brindan a los espectadores para intervenir en la circulación plataformizada de las imágenes durante la práctica de recepción del *scrolleo*. Estas plataformas toman a su favor las demandas de expresión individual y desatan oportunidades inéditas de enunciación.

La fuerza interpelatoria del montaje algorítmico es el correlato de la crisis de los procedimientos políticos y periodísticos de clasificación de las imágenes. El acceso a la publicación de contenidos y la existencia de un público presto a reaccionar hacen de la producción de imágenes un señuelo de cuya atracción es difícil sustraerse. En este punto resuena la advertencia de Benjamin de hace casi un siglo: “Lo que rige para el fascismo en general rige [...] para el capital invertido en el cine: que, con él, una necesidad indispensable de nuevas estructuraciones sociales, está siendo explotada secretamente para el beneficio de una minoría de propietarios” ([1935] 2018, 55). Pero aquí no hay secreto por develar. El misterio al que deben dirigirse los esfuerzos teóricos radica en la naturalidad evidente del *scrolleo*, que hace de la tautología un instrumento útil a la acumulación y la concentración del capital informático.

Estas plataformas no inauguran la polarización ni la emergencia de identificaciones políticas que se afirman en la negación de lo contradictorio. Su intervención decisiva en la conformación de lo común acaso sea menos estridente que el *trolleo* y radique, en cambio, en el modo en que afectan los “múltiples, colectivos, anónimos microprocesos donde los signos circulan, son leídos y significados por una determinada comunidad (ya sea que lo hagan a través de los grandes medios, ya sea que lo hagan en el intercambio cotidiano)” (Caletti 2019, 47). Los grandes medios de hoy —las plataformas— se posicionan como la infraestructura para los intercambios cotidianos. El montaje algorítmico y su *shock* tautológico inciden en la forja de las relaciones entre la comunicación y la cultura y desde allí derraman hacia la configuración dominante de las subjetividades y de la propia escena de la interlocución política. Los *trolls* son la punta del *iceberg* de transformaciones estructurales en la percepción.

Referencias

1. Adorno, Theodor y Max Horkheimer. 2013. *Dialéctica del Iluminismo*. Buenos Aires: Terramar.
2. Althusser, Louis. 2015a. *Iniciación a la filosofía para los no filósofos*. Buenos Aires: Paidós.
3. Althusser, Louis. 2015b. *Sobre la reproducción*. Madrid: Akal.
4. Amnistía Internacional. 2023. *Domar el algoritmo: desafíos para la salud mental y privacidad en el uso de TikTok*. Amnistía Internacional [edición digital]. <https://amnistia.org.ar/wp-content/uploads/delightful-downloads/2023/11/Informe-TikTok-Argentina.pdf>
5. Benjamin, Walter. (1940) 2010. “Tesis de filosofía de la historia”. *Ensayos escogidos*. Buenos Aires: El cuenco de plata.
6. Benjamin, Walter. (1935) 2018. *Estética de la imagen*. Buenos Aires: La marca editora.
7. Benjamin, Walter. (1934) 2021. *El autor como productor*. Madrid: Casimiro Libros.
8. Bratton, Benjamin. 2025. *The Stack*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
9. Caletti, Sergio. 2019. *Ariadna. Para una teoría de la comunicación*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
10. Caputo, Mariano. 2024a. “De regreso a Frankfurt (desde Frankfurt): crítica comunicacional de la plataformización de la cultura”. *Hipertextos* 12 (21): 082. <https://doi.org/10.24215/23143924e082>
11. Caputo, Mariano. 2024b. “La dimensión ideológica y subjetiva de la plataformización de la vida social”. *Pléyade. Revista de Humanidades y Ciencias Sociales* 32: 181-203. <https://www.revistapleyade.cl/index.php/OJS/article/view/411>
12. Costa, Flavia. 2021. *Tecnoceno. Algoritmos, biohackers y nuevas formas de vida*. Buenos Aires: Taurus.
13. @GordoDan_. 2022. “Todo aquél que cuestione el más mínimo detalle de lo que hace o no hace Javier Milei, es un pelotudo y fundamentalmente un hijo de remil puta”. X, 22 de marzo. https://x.com/GordoDan_?ref_src=twsrc%5Egoogle%7Ctwcamp%5Eserp%7Ctwgr%5Eauthor
14. Debord, Guy. 2012. *La sociedad del espectáculo*. Buenos Aires: La marca editora.

15. Deleuze, Gilles. 1999. "Posdata sobre las sociedades de control". En *El lenguaje libertario. Antología del pensamiento anarquista contemporáneo*, editado por Christian Ferrer, 101-109. Buenos Aires: Ediciones Terramar.
16. Didi-Huberman, Georges. 2012. *Arde la imagen*. Oaxaca de Juárez: Ediciones Ve.
17. Didi-Huberman, Georges. 2021. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.
18. Escobar, Ticio. 2015. *Imagen e intemperie. Las tribulaciones del arte en los tiempos del mercado global*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
19. Groys, Boris. 2023. *Devenir obra de arte*. Buenos Aires: Caja Negra.
20. Gutiérrez-Rubí, Antoni. 2019. *Tecnopolítica*. España: Edición del autor.
21. Haidt, Jonathan. 2025. *La generación ansiosa*. Buenos Aires: Paidós.
22. Huyssen, Andreas. 2006. *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
23. Marturet, Hernán. 2024. "Estetización". En *Vocabulario crítico de las ciencias de la comunicación*, editado por Silvia Hernández, Diego De Charra y Larissa Kevjal, 167-170. Buenos Aires: Taurus.
24. Mattelart, Armand y Michèle Mattelart. 2005. *Historia de las teorías de la comunicación*. Barcelona: Paidós.
25. Molina, Manuel y Eugenia Roldán. 2024. "Las tres eras de la iconoclasia: gestos, procedimientos y pantallas contra las imágenes". *Avances* (33): 355-373. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/45518>
26. Poell, Thomas, David Nieborg y José van Dijck. 2019. "Platformisation". *Internet Policy Review* 8 (4): en línea. <https://doi.org/10.14763/2019.4.1425>
27. Rancière, Jacques. 2023. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
28. Rodríguez, Pablo M. 2019. *Las palabras en las cosas. Saber, poder y subjetivación entre algoritmos y biomoléculas*. Buenos Aires: Editorial Cactus.
29. Rouvroy, Antoinette y Thomas Berns. 2016. "Gubernamentalidad algorítmica y perspectivas de emancipación. ¿La disparidad como condición de individuación a través de la relación?". *Adenda Filosófica* 1: 88-116.
30. Romé, Natalia. 2018. "Presentación. Pensar en la coyuntura neoliberal". En *Política y subjetividad en la escena neoliberal. Aportes de investigación crítica en comunicación*, compilado por Natalia Romé, 4-23. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
31. Romé, Natalia. 2023. "La condición cismática de la representación: lo escénico y lo inconsciente en tiempos de datificación. Aportes desde la filosofía de Louis Althusser". *Enrahonar. An International Journal of Theoretical and Practical Reason* 71: 163-187. <https://doi.org/10.5565/rev/enrahonar.1493>
32. Romé, Natalia y Ricardo Terriles. 2023. "Lo postdictatorial. Sobre la neoliberalización del vínculo entre política, cultura y comunicación". *AVATARES de la Comunicación y la Cultura* (26): 1-17. <https://publicaciones.sociales.uba.ar/index.php/avatares/article/view/9018/pdf>
33. Srnicek, Nick. 2018. *Capitalismo de plataformas*. Buenos Aires: Caja Negra.
34. Vogl, Joseph. 2023. *Capital y resentimiento*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
35. Williams, Raymond. 1997. *La política del modernismo*. Buenos Aires: Manantial.

Mariano Caputo

Estudiante doctoral en Ciencias Sociales en la Universidad de Buenos Aires (UBA), Argentina. Becario doctoral Ubacyt del proyecto "La imaginación postdictatorial. Mutaciones en la experiencia ideológica del tiempo histórico (Argentina, 1983-2025)", dirigido por Natalia Romé y con sede en el Instituto de Investigaciones Gino Germani en la UBA. Últimas publicaciones: "De regreso a Frankfurt (desde Frankfurt): Crítica comunicacional de la plataformización de la cultura", *Hipertextos* 12 (21): 082, <https://doi.org/10.24215/23143924e082>; y "La dimensión ideológica y subjetiva de la plataformización de la vida social", *Pléyade. Revista de Humanidades y Ciencias Sociales* 32: 181-203, <https://www.revistapleyade.cl/index.php/OJS/article/view/411>. <https://orcid.org/0000-0002-6277-527X> | marianojcaputo@gmail.com

