

La información es, sin duda, el modo hegemónico en el que se presentan los saberes en estos principios del tercer milenio. La apuesta esencial de este libro es abordarla en su especificidad, que se considera correlativa a la circulación de las imágenes en nuestra cultura. Para ello, el autor parte de la irrupción de la ciencia y de la imagen en perspectiva en el horizonte del hombre occidental, y acaba abordando los avatares de la iconicidad en el ciberespacio y en la cultura de masas finisecular, intentado fundamentar este trayecto en un proceder genealógico que, a su vez, no excluya la relevancia del componente subjetivo que lo anima. Consecuentemente, este libro se aproxima al hecho informativo desde una perspectiva distinta de las más habituales. En ella se han combinado la teoría de la imagen –pictórica, fotográfica y cinematográfica–, con la historia del pensamiento científico y el psicoanálisis, en el empeño de arrojar alguna luz sobre ciertas cuestiones de nuestra cultura mediática que parecen resistirse, tanto al tratamiento teórico, como a la precisión ética: la relación de la imagen informativa con su vertiente espectacular, o la posición de los sujetos particulares ante la inmensidad inabarcable de lo global.

ISBN 84-482-3734-X  
  
9 78848 237349

IVAC La Filmoteca

INSTITUT VALENCIÀ DE CINEMATOGRAFIA RICARDO MUÑOZ SLAY

28

Josep Antonio Palao  
La profecía de la imagen-mundo: para una genealogía del paradigma informativo

A

EDICIONES DE LA FILMOTÉCA

A

La profecía de la imagen-mundo:  
para una genealogía del paradigma informativo  
*Josep Antonio Palao*



PALAO ERRANDO, José Antonio

LA PROFECÍA DE LA IMAGEN-MUNDO

Para una genealogía del Paradigma Informativo.

— 1.ª ed. — Valencia: Ediciones de la Filmoteca

(Instituto Valenciano de Cinematografía Ricardo Muñoz Suay)

518 pp. : il.; 24 cm. — (Textos; 28)

I.S.B.N.: 84-482-3734 - X

© Autor: José Antonio Palao Errando

© De esta edición: Ediciones de la Filmoteca

(Instituto Valenciano de Cinematografía Ricardo Muñoz Suay)

Diseño y maquetación: scavia

Cuadro de portada: *El Archiduque Leopoldo Guillermo en su galería de pinturas de Bruselas*,

David Tenier (1611-1690)

I.S.B.N.: 84-482-3734 - X

Depósito Legal: V-3250-2004

Impresión: Jacinto imprenta

Septiembre, 2004

*A Sonia y Pepa Errando,  
In Memoriam*

"Nosotros (la indivisa divinidad que opera en nosotros) hemos soñado el mundo. Lo hemos soñado resistente, misterioso, visible, ubicuo en el espacio y firme en el tiempo: pero hemos consentido en su arquitectura tenues y eternos intersticios de sinrazón para saber que es falso."

JORGE LUIS BORGES

"Cuando se introduce la dimensión de lo imposible y, con ella, lo real, hay estructura y ya no naturaleza. Según lo utiliza Lacan, lo real aparece como consecuencia de lo imposible. Para ello, los semblantes deben ser elevados a la categoría de saber y este saber debe tener consecuencias —la más evidente será la demostración de lo imposible, ante la cual ningún monstruo puede prevalecer."

JACQUES-ALAIN MILLER

"Todas las perfecciones que se añadan al cine sólo pueden, paradójicamente, retraerlo a sus orígenes. El cine, realmente, no ha sido inventado todavía."

ANDRÉ BAZIN

## Prólogo

En *La muerte en directo* (1980) Bertrand Tavernier exhibió un futurista ojo tecnomediático que había conquistado la autonomía y la versatilidad humanas, pero que por tan arrogante insolencia empujaba a su protagonista a la muerte. Se trató de una película en cierto modo profética, que inició en el imaginario cinematográfico una reflexión acerca de la revolución mediática posmoderna, que conduciría en la década siguiente a películas tan sintomáticas como *El show de Truman*, *Johnny Mnemonic*, *Pleasantville* o *Matrix*, en las que la autorreflexividad mediática se convertía en puro *entertainment* hollywoodense. Estas películas fueron ya un producto de la era digital, de la era del triunfo de los simulacros clónicos tan aireados por Baudrillard, cuando los antaño llamados "efectos especiales" se habían convertido, simplemente, en "efectos visuales". Una mutación que no era mero retoque semántico.

Valga este preámbulo para situar la apabullante reflexión multipolar de José Antonio Palao contenida en este libro, que ya en los primeros párrafos de su Introducción nos sobresalta con el aforismo futurista: *el mundo se convertirá en imagen*. El libro aborda minuciosamente el análisis del llamado *Paradigma Informativo*, en función de su carácter imaginario, lo que le conduce obligadamente a explorar las industrias contemporáneas de la imagen, partiendo de una perspicaz ontología de la imagen registrada por medios técnicos, la usualmente llamada en semiótica *tecnografía*. Inicia Palao su recorrido con una revisión crítica del legado de Marshall McLuhan, quien nos impuso eslóganes tan populares como "el medio es el mensaje" y la "aldea global" (además de las ya olvidadas categorías comunicativas de los "medios fríos" y "medios calientes"). Pero hay que recordar que McLuhan fue un pensador de la era preinformática y que su concepto de lo global —relanzado clamorosamente tras el derrumbe del bloque soviético— derivó del sistema de satélites geoestacionarios y no de Internet. Tras este obligado ajuste de cuentas teórico, la indagación de Palao recorre el

itinerario canónico que le lleva desde la ontología de la imagen registrada a su manifestación histórica decimonónica en la fotografía y, desde esta matriz, al cine, a la televisión y a las nuevas formas mediáticas derivadas de Internet, que han fundado un ciberespacio global y omnipresente. Pero esta secuencia de prótesis ópticas desemboca en lo que Palao, al final de su libro, designa como "el desierto de lo real" y que le lleva a reclamar, en su epílogo, "una ética no mediática".

Estamos, obviamente, ante un libro transdisciplinar y de vocación enciclopédica, cuyas reflexiones universitarias se mueven entre saberes y métodos variados. Sus principales herramientas teóricas son la semiótica y el psicoanálisis lacaniano, pero sin renunciar a otras aportaciones metodológicas, como las de Bazin y Kracauer en lo tocante a la ontología de la imagen cinematográfica, o las de Kuhn y Koyré acerca de la historia de la ciencia, o las de Panofsky y Arnheim sobre la formalización de la representación figurativa. Es cierto que Bazin murió en los albores de la "Era de la Televisión", pero sus propuestas han resultado rescatables y pertinentes al abordar la imagen electrónica, del mismo modo que Roland Barthes —tal vez el autor más citado en este libro— desapareció en el alba de la revolución informática y digital, pero sus reflexiones teóricas nos siguen resultando operativas. Libro de teoría y de reflexión crítica sobre la teoría, es decir, autorreflexivo y metarreflexivo, lo que no le impide incluir un enjundioso Apéndice con análisis concretos de diversas películas modernas o posmodernas.

Y así, en una cadena diacrónica implacable, que no renuncia a los cortes sincrónicos, Palao nos conduce hasta la expansión de la era digital (posfotográfica), que asesta un golpe de muerte a la indacialidad verídiccional y autentificadora que es propia de las imágenes derivadas de la tecnología fotográfica. El algoritmo ha sustituido ahora a la luz reflejada por los objetos situados ante la lente de la cámara. Y frente a las sonrosadas hipótesis de la *sociedad interconectada* y de la *democracia comunicacional*, Palao propone demoledoramente que el Discurso del Amo muestra la matriz básica de la cultura de masas contemporánea. No se trata tanto de un manifiesto ideológico "apocalíptico" (Umberto Eco *dixit*), sino de una contribución necesaria al pensamiento crítico acerca de la cultura mediática que hoy nos envuelve de modo implacable.

ROMÁN GUBERN

## Introducción: una Profecía sin sujeto

### De un título

"Pues todo en las cosas está dispuesto de una vez para siempre, con el mayor orden y la mayor posible correspondencia; que la Sabiduría y la Bondad Sumas no pueden actuar sino en perfecta armonía. El presente lleva el porvenir en su seno; el futuro podría leerse en el pasado; lo remoto está presente en lo próximo."

**D**e esta manera nos revela Leibniz en sus *Principios de la Naturaleza y de la Gracia fundados en razón*, que la profecía es consustancial a la modernidad, al tiempo cero de la metafísica occidental que iguala potencia y acto. No hace falta, pues, acudir al esotérico y mediático Nostradamus aunque no deja de ser un buen síntoma de este proceso. El Mensajero Sidéreo de Galileo, el Espíritu Absoluto que nos ofrece la superación de la dialéctica hegeliana en su síntesis, o el proletariado que nos habría de guiar a la sociedad sin clases del marxismo: todas las promesas del progreso, en fin, albergan este carácter de plenitud en la autoconciencia y en la docilidad del mundo al conocimiento que implica la extensión del método científico al orden de la organización social y de la naturaleza humana. La profecía se inserta en el horizonte ontológico de la modernidad como traslación del deductivismo científico —y de la predictibilidad, que es su correlato— y pasa a formar parte consustancial de su esencia imaginaria. Pero, por eso mismo, lo profético queda velado como tal —inscrito, pero reprimida su génesis contingente— en la Modernidad, porque su raigambre científica le niega cualquier procedencia de una *auctoritas*, de una fuente reveladora heterogénea de la omnipotencia cognoscitiva de la razón iluminista.

Ahora bien, si nos fijamos en los dos procesos culturales capitales en este inicio de milenio —a saber, por una parte, la globalización y, por otra, el cruce entre lo informático y lo vivo que supone el descubrimiento del ADN y el mapa del genoma humano—, no hay duda (y esa es la principal apuesta de este libro) de que la gran profecía que inaugura la Modernidad —el tiempo en el que la ciencia advino al "mundo de la vida"—, y en la que se fundamentan todas las demás no es otra que ésta: el *mundo se convertirá en imagen*. Es el impulso y el

proceso de construcción que, acogiendo desde la centralidad contemporánea del discurso audiovisual hasta el propio fundamento ontológico de todo saber en nuestra época, promete dejar el Universo disponible para el conocimiento y para la demanda, igualando el objeto y el concepto en el *Principio de Identidad* y reduciendo la gramática del mundo al *Principio de Razón Suficiente*. Es decir, encerrar el ser en el saber, expulsando en el proceso al sujeto fuera del Universo al que mira.

Hasta aquí el título, pero este libro tiene un subtítulo que pretende desalojar cierto aspecto crítico de su nombre. Aquí viene en nuestra ayuda un elemento nodal en la epistemología contemporánea, la noción de *paradigma* que TS. Kuhn introdujo en *La estructura de las revoluciones científicas* y que le sirvió, en principio, para dar cuenta de la revolución copernicana y del nacimiento de la física mecanicista, pero que ha conseguido su carta de naturaleza en cualquier abordaje de la teoría del conocimiento convirtiéndose en un concepto usual. Para Kuhn, como buen ejemplo de la tradición intelectual anglosajona —que nada suele querer saber de mixturas entre ser y conocimiento—, el paradigma es un "modelo de soluciones y problemas para una comunidad científica durante un cierto tiempo" (p.13). Lo específico en el progreso del conocimiento científico, y que articula la estructura de sus revoluciones, es precisamente la inclusión del paradigma anterior en el siguiente, que no lo revoca de forma absoluta sino que se limita a negarle su universalidad a la vez que le concede un valor local, susceptible de explicar un sector de fenómenos que la nueva propuesta explicativa excede. El caso modélico es el de la relación entre el paradigma físico mecanicista y el paradigma relativista que lo supera. De esta manera, el paradigma es paradigma del proceder paradigmático: esta inclusión de los saberes anteriores, este hacerse cargo de sus problemas por el paradigma superador, se convierte en la esencia y el ideal del proceder científico.

Y siendo el discurso científico *alfa y omega de nuestra cultura* —como sancionó Gadamer—, la generalización del término paradigma y la ampliación de su alcance mucho más allá de su origen kuhniano ha sido la consecuencia lógica. Por lo tanto, se nos antoja perfectamente legítimo utilizar el término paradigma para designar la horna cultural (política, social, semiótica) en el que el sujeto enmarca una experiencia. El paradigma sería así, ante todo, un horizonte de expectativas ontoepistemológicas y un filtro para la percepción del mundo. No sólo un modelo para los fenómenos sino una opción fenomenológica en sí: un cauce de expectativas para lo posible. Por lo tanto, cuando hablamos de *Paradigma Informativo* nos estamos refiriendo a una economía del saber y a un horizonte ontológico. ¿Cuáles son, entonces, las propiedades de ese saber que es la esencia del paradigma que nos ocupa, y que según nuestra hipótesis es modelo de todos los saberes en nuestra época? *Entendemos por información el saber que se concibe como auto-operativo, desligado de cualquier vinculación subjetiva particular y ontológicamente accesible para el sujeto cualquiera forjado a semejanza del sujeto de la ciencia*. Eso afecta

a cualquier saber en nuestra época, manifiéstese no importa en qué soporte o morfología, puesto que hablamos del molde onto-hermenéutico por el que se cribarían todos los saberes. Llamamos *Paradigma Informativo* a la manera en que se concibe la posibilidad de la experiencia (psíquica, perceptiva, vital, económica, intersubjetiva) en las sociedades tecnocientíficas occidentales.

De lo dicho hasta ahora, surgen posiblemente dos preguntas. La primera, dada la centralidad y la potencia modelizadora de la experiencia que le atribuimos al *Paradigma Informativo*, es, claro, por la vertiente política. ¿Es el *Paradigma Informativo* la posición "del sistema", está concernido por la estructura dialéctica del poder? Habría que contestar que más bien al contrario: siendo el panorama ontológico de expectativas que es deparado al sujeto moderno en cuanto éste puede adoptar el semblante de actuante —de ser capaz, desde el cifrado de su demanda, de determinar al poder exigiéndole igualdad de facto—, no hay democracia parlamentaria sin información, sin la fe compartida por el poderoso y el contestatario en que en la dialéctica de lo político es productible un saber de efectos igualitarios por medio de la denuncia. Suele llamarse a eso transparencia y exigencia de publicidad de los procesos. Ahora bien, todo paradigma tiene, claro, una componente exclusiva o —¿por qué, no?— represiva, puesto que determina lo que es relevante, de lo que se puede hablar o de lo que no, relegando a su exterior o a su periferia aquello sobre lo que no considera lícito —o, al menos, pertinente— preguntarse. Es fácil darse cuenta que en el *Paradigma Informativo*, presuntamente el más inclusivo de todos, la generación de minorías intelectuales es más profusa que nunca. De la ufología a la cartomancia, pasando por ciertas temáticas religiosas o paracientíficas, o tendencias vitales, —la *new age*, las terapias alternativas o la agricultura biológica— el *Paradigma Informativo* revela en sí toda una serie de tensiones con las particularidades que no puede alojar, pero que no deja de reciclar en mercado, solidario como es con el capitalismo, cuya economía epistémica encauza.

Y esto nos sugiere ya la respuesta a una segunda pregunta: ¿Por qué hablar sólo del *Paradigma Informativo* y no añadirle ningún otro adjetivo como audiovisual o imaginario —siendo la imagen en movimiento el principal campo analítico de este trabajo? ¿O bien, actual, "nuevo" o contemporáneo— dado que nos interrogamos desde el ámbito de lo postmoderno? Simplemente, porque pensamos que resultaría tautológico. La información es ya por naturaleza y desde siempre imaginaria, en cuanto que es un saber cerrado, abrochado con la suposición de que un sujeto la garantiza. Como en todo molde ontológico, en él habita un imaginario que sostiene al saber: en el caso de la *información*, éste no es otro que su autooperatividad concebida como la presencia constante de un sustento subjetivo universal que hace prescindible cualquier concurso del particular. Y, si consideramos que esta particularidad residual e indisoluble es esencial en nuestra concepción del sujeto, podemos acuñar esta definición: *La información es saber sin sujeto* porque es una modalidad del saber que ofrece el semblante de una total autonomía operativa que lo hace prescindible.

Por ello, el *Paradigma Informativo* no afecta sólo a los contenidos mediáticos vertidos sobre la opinión pública, que es como normalmente se entiende el término información en su acepción más genérica. Lo característico y distintivo de nuestra época es que se considera que cualquier saber puede ser revertido en *información*. De esta manera, y de forma imaginaria, nuestro paradigma cumple una de las condiciones epistemológicas esenciales para que se le reconozca estatuto de tal: la inclusión en el progreso. Con lo cual, ampara la hegemonía de la ciencia y el propio metarrelato de emancipación tal como definió Lyotard el marco epistémico de la Modernidad. El *Paradigma Informativo* incluye, desde la cúspide, todos los modos del saber anteriores reduciendo su complejidad por medio de la eliminación de todo componente subjetivo. Toda la Historia anterior (arqueología, antropología, etc) es subsumida en su idea de saber autooperativo, traducible a la experiencia comunicativa de la Modernidad. E igual, todos los estudios precedentes de la representación icónica. Por eso, su examen ha de ser genealógico, subvirtiendo sus pretensiones teleológicas al descubrirlo habitado no por la lógica del progreso, sino por el elán —despreciable para la autoconciencia— del deseo.

Resumiendo, el *Paradigma Informativo* es, pues, el estatuto ontológico de una modalidad de distribución de los saberes en su correspondencia con los objetos que determina la expectativa de lo posible en nuestra cultura, bajo la égida de la omnipotencia científica. La potencia de la verdad completa en la contemplación de sus objetos, la potestad última de la opinión pública y las operaciones comunicativas masivas, son su corolario. Ello implica que todo saber ha de cumplir el imperativo de publicidad, esto es, de disponibilidad —libre circulación— y objetividad que redunden en su absoluta autonomía, en la absoluta independencia de cualquier instancia subjetiva explícita puesto que la Información es un saber que lleva tal función implícita. Y ello implica que nada realmente inédito provendrá del mundo, pues el saber consiste en una matriz binaria, 01, sí o no, que impide la sorpresa, la revelación, el concurso de un sujeto que, con su hallazgo, sea capaz de transformar la estructura del Universo, la percepción última de lo mundano. Un Universo para el ojo, pero una red de los saberes siempre apresada en el símbolo: da igual que la pregunta sea por un agujero negro en una galaxia lejana o por la tenencia de armas de destrucción masiva por un Estado maligno. La conjectura es previa y definitiva, la respuesta del hallazgo visual es siempre un bit (01, positivo/negativo), tan inapelable en su planteamiento como absolutamente insuficiente y revocable en su resolución.

El empeño de este libro es reseñar genealógicamente el proceso según el cual ese Paradigma, —que subyace a denominaciones como *sociedad de la información*, *sociedad de la cognición*, o *sociedad digital*— se ha ido perfilando con el tiempo en el horizonte de la metafísica y a la par ir desvelando su esencia imaginaria, propiamente icónica - *id est*, el cierre del saber que enclaustra en su seno al mundo proponiendo que nada en él carecería de cifra enciclopédica. Eso es el Universo de la Información. La aplicación de una convergencia entre el psicoanálisis y la teoría cinematográfica esclareciendo sectores a mi juicio sombríos de la cultura contemporánea son nuestra apuesta metodológica.

## Globalidad sin resquicio o manual de McLuhanismo estándar

Ahora bien, ¿cómo hemos llegado a esta precaria autoconciencia de ese carácter imaginario que aflora en el fracaso de los ideales de la Razón Ilustrada? Sin duda, a través de la detección de ciertas extravagancias culturales que han redundado en la identificación de algunos regímenes icónicos y epístémicos novedosos. Remontémonos algo atrás. Si tuviéramos que señalar un rasgo predominante y trascendente de la televisión de los años 80, creo que pocos dudaríamos en subrayar como el más relevante de todos la emergencia de un nuevo régimen del relato. En la penúltima década del siglo XX, surgieron una serie de *Modelos de Representación Narrativa* que, si bien eran producto de mutaciones, cruces y traslaciones de otros anteriores —fueran éstos literarios, radiofónicos o propiamente televisivos— en el seno de remozados cauces espectaculares, ofrecían un aspecto manifiestamente novedoso. El *culebrón*, moroso e interminable, se convirtió entonces en el centro de la mayoría de los debates teóricos y sociológicos sobre el discurso de la televisión<sup>1</sup>. No era éste un hecho aislado, claro: la crisis del relato clásico como cauce de transmisión de la experiencia estaba en el centro de todos los debates teóricos y filosóficos sobre lo que se dio en llamar *postmodernidad*, con nombres como los de Lyotard (1984) o Ricoeur (1987) encabezando la reflexión. De esa manera, los modos de fruición de la cultura en general y del espectáculo audiovisual en particular hicieron emergir nuevos significantes en el seno de la reflexión sobre los *Mass Media* —abundando aún más en ello el renovado ímpetu que las nuevas prácticas del espectáculo publicitario, verdadera espina dorsal del discurso mediático, iban cobrando. La *Era Neobarroca* (Calabrese), el *pastiche* o la *cultura de la fragmentación* (Sánchez-Biosca, 1995), entre otros, han ido adjetivando la siempre difusa noción de postmodernidad. Justo en el mismo momento en que el *pensiero debole*<sup>2</sup> empezaba a cuestionar explícitamente la noción de sujeto, denunciando su carga metafísica.

El campo estaba abonado para que se produjera el fenómeno que, de forma análoga, caracterizó a la década posterior. Esta crisis de los relatos de ficción hizo pasar a la "realidad" al primer plano del espectáculo televisivo y convirtió a su cauce primordial, el *discurso informativo*, en la médula articulatoria del espectáculo mediático. No fue baladí, para este cambio, el que la década comenzará con el prodigioso espectáculo que fue la *Guerra del Golfo*, lo que supuso un hito irreversible en el camino hacia la cimentación de un nuevo modelo informativo: el hecho de poder asistir en directo, por primera vez, a una confrontación bélica real. Aunque el nacimiento de una Network como la CNN, consagrada por entero a la información, que se considera como el más claro síntoma de este proceso, había sido anterior y la auténtica causa del evento mediático.

<sup>1</sup> Como ejemplo de este debate, vid. el volumen coordinado por Encarna Jiménez Losantos y Vicente Sánchez-Biosca (1989) en el que tuve la fortuna de participar.

<sup>2</sup> Vid. Vattimo y Rovatti (eds.)

Pero esta transformación puede ser enfocada en una doble vertiente con una más que ambigua relación causa-efecto. Por un lado, la mutación estructural que sufre el lugar de los informativos, pasando a nuclear la programación televisiva, por ejemplo, al convertirse de servicio público —con toda la carga ideológica que se quiera—, en espacios de máxima audiencia y ocupar, por ello, los más destacados horarios dentro de las ofertas de las distintas cadenas. Por otro —pudiéndose interpretar, según el sesgo que le demos, como causa o consecuencia—, se produce una transformación en el régimen de la información mediática que suscita una exacerbación de su componente espectacular. Este doble proceso tiene como fruto último un notable producto, aún más denostado que su predecesor en la dinastía del reinado televisivo, resultado de la confluencia de ambas vertientes: si el relato serial había sido el centro de la televisión de los 80, el *Reality Show* pasó a desempeñar ese papel, en la década siguiente. Éste es el modo en el que la televisión alcanza el cenit del Modelo difusión con el que se propuso desde su nacimiento y en el que la univocidad comunicativa, omnímoda y centralizada hizo aseverar a Baudrillard cosas como ésta:

"Las masas no tienen historia que escribir, ni pasada, ni futura, no tienen energías virtuales que liberar, ni deseo que cumplir: su potencia es actual, está aquí intacta, y es la de su silencio. (...)

Masa sin habla que está ahí para los portavoces sin historia. Admirable conjunción de los que no tienen nada que decir y de las masas que no hablan. Pesada nada de todos los discursos. Ni histeria ni fascismo potencial, sino simulación por precipitación de todos los referenciales perdidos. Caja negra de todos los referenciales, de todos los sentidos que no han echado raíces, de la historia imposible, de los sistemas de representación inencontrables, la masa es lo que queda cuando se ha olvidado todo lo social.

(...) Así sucede con la información. Sea cual fuere su contenido político, pedagógico, cultural, el propósito es siempre el de incluir algún sentido, de mantener a las masas bajo el sentido. Imperativo de producción de sentido que se traduce por el imperativo sin cesar renovado de moralización de la información: informar mejor, socializar mejor, elevar el nivel cultural de las masas, etc. Tonterías: las masas se resisten escandalosamente a este imperativo de la comunicación racional. Se les da sentido, quieren espectáculo. Ningún esfuerzo pudo convertirlas a la seriedad de los contenidos, ni siquiera a la seriedad del código. Se les dan mensajes, no quieren más que signos, idolatran el juego de los signos y de los estereotipos, idolatran todos los contenidos mientras se resuelvan en una secuencia espectacular".

Sin embargo, tras este catastrofismo apocalíptico, la irrupción del ciberespacio en la vida cotidiana a finales de la década de los 90 —tanto Internet como las redes de televisión digital, o la telefonía<sup>4</sup>— han puesto en escena al particular, ofreciéndonos la superación del Modelo Difusión. Vemos cómo la secuencia de los tres fenómenos (culebrón, reality, ciber) comienza como una crisis de la cultura occidental y acaba en el triunfalismo oficial por las nuevas tecnologías. Lo cual no implica que, aún envueltos por él, dejemos de detectar una serie de síntomas en la teoría y en el discurso crítico que nos resultan al menos inquietantes. El principal de ellos es, sin duda, esa dificultad para el razonamiento ético sobre los *medios* —que de forma tan palmaria expresaba Baudrillard— entre la libertad de expresión, derecho a la información, influencia de los media en el comportamiento de los ciudadanos o prioridad de la oferta sobre la demanda y viceversa. Es la imposibilidad de una ética de la recepción que abroche en una fundamentación común el binomio **Audiencia receptiva** (pragmática) — **Individuo actuante** (razón práctica).

¿Cuál es la razón profunda de estos desajustes? Pues simplemente que el propio discurso crítico sobre los media no escapa al *Paradigma Informativo*. Y ello tiene en la autoconciencia mediática una consecuencia epistemológica de primer orden: la ausencia de un espacio teórico para la subjetividad particular, no confundida con la trascendental. En consonancia con la concepción del sujeto que hemos expuesto más arriba, entendemos por ese espacio no en el que se desenvolvería una excepcionalidad narcisista, sino el que acarrea en su clausura, por ejemplo, efectos de sujeto masivos de los que, sin embargo, el singular es el único posible responsable. Pensemos en un ítem abundantemente tematizado en los estudios sobre el poder e influencia de los *media*, como la violencia: toda violencia es masiva (el sujeto violento jamás actúa imaginariamente solo) y, a la vez, irredimiblemente singular en su responsabilidad última. Y es que esta operación de la que hablamos da como resultado algo de lo que el psicoanálisis ya nos avisaba: lo excluido de lo simbólico, retorna en lo real. Ese sujeto, del que nada se quiere saber en tanto que desea pero no agota el deseo en su demanda, tampoco es, pues, el sujeto interactuante con el otro simétrico —que obvia el espacio del texto como lugar de la sutura simbólica— ni el espectador cognitivista, que realiza operaciones. El único lugar desde el que explorar esa singularidad no puede ser otro que el del sujeto en posición deseante que se *identifica* con el sujeto de la ciencia y del cual hizo el psicoanálisis su campo. La idea es que es imposible pensar un espacio para la inscripción subjetiva en el Mundo-Imagen, un espacio para la deriva de la *res cogitans*, por definición inespecularizable, en el seno de la *res extensa*, toda ella ya henchida de ser, en un entorno epistemológico en el que lo virtual —lo que aún no es, pura potencia— se confunde con la imagen sin cuerpo. No es posible un sujeto en red en el corpus expandido del Mundo-Imagen.

<sup>3</sup> Baudrillard, 1978.

<sup>4</sup> Lo que Echeverría (1999) llama genéricamente, el tercer entorno. *Op. Cit.*

El diagnóstico que podríamos hacer de todo ello en una primera hipótesis sería el siguiente: *la postmodernidad ha adoptado como cifra de sí misma una especie mcluhanismo medio como telón de fondo en la concepción general de la cultura de masas y, en particular, en el entorno epistémico del Paradigma Informativo*. El uso continuo y generalizado del término global y de su nebulosa conceptual, sustituyendo a vocablos como mundial, internacional, y hasta universal, es una buena prueba de la impregnación mcluhiana en la imagen que la postmodernidad, la posguerra fría, tiene de sí misma. Veamos cómo se ha producido este proceso de exclusión subjetiva en la estela de la divulgación de McLuhan y algunas de sus consecuencias. Para ello, un libro como *El medio es el mensaje* es idóneo porque, tras su faz transgresiva y vanguardista (basta ver la tipografía, y la fotocomposición), es un compendio aforístico de las tesis mcluhianas dispuestas para su vulgarización, una especie de breviario que da las bases para la propagación de sus máximas más llamativas pero obviando su trazón conceptual expuesta en textos de mayor enjundia como *La Galaxia Gutenberg o Understanding Media*.

Comencemos, pues, a examinar su influencia. La exclusión de cualquier particularidad subjetiva del edificio teórico mcluhiano acabará culminando en su conocida sentencia "el medio es el mensaje" que, en su versión mediáticamente más difundida, acaba redundando en la eliminación de cualquier responsabilidad enunciativa sobre los contenidos mediáticos y sacralizando el *derecho a la información* por encima de una periclitada (gutenbergiana) libertad de expresión. Una de las claves del sistema McLuhiano, —que desarrolla abundantemente en *Understanding Media*, propiciando una especie de taxonomía de las culturas— es lo que podríamos llamar Modelización sensitiva:

"Todos los medios son prolongaciones de alguna facultad humana, psíquica o física."

Precisamente, la hegemonía de uno u otro dará las claves del medio más difundido (del teléfono en Rusia, a la radio en África, por ejemplo) en cada cultura. Cada medio, pues, privilegia uno de los sentidos corporales. En el caso de Europa, son conocidas las consecuencias:

"La introducción del alephbet fonético dio forma a unos tres mil años de historia occidental: con ese medio, la comprensión pasa a depender exclusivamente del ojo."

Por supuesto, la invención de la imprenta no hace sino abundar en ese efecto, y junto a la "pintura con caballete" propiciarán el aislamiento del sujeto, la posibilidad de no implicación.

Ahora bien, McLuhan desarrolla su discurso para dar cuenta de cómo los nuevos medios de comunicación afectan a la contemporaneidad y por comparación llega a la conclusión siguiente.

"El circuito eléctrico es una prolongación del sistema nervioso central."

Desde esta suposición, McLuhan infiere que el circuito eléctrico nos devuelve a una especie de unicidad primitiva del tiempo y el espacio que el alfabeto y la imprenta escindieron y de ahí su más conocido aserto, no hay más que un paso.

"La nueva interdependencia electrónica recrea el mundo a imagen de una aldea global."

Evidentemente, éste es el legado fundamental del canadiense a la autoconciencia mediática si bien hay que tener en cuenta que la idea de aldea, muy presente en McLuhan, le ha sido sustraída en el imaginario contemporáneo al concepto de globalidad. Se habla de *mundo globalizado*, rara vez de *aldea global*.

El caso es que de esta idea del sistema nervioso expandido surgen a su vez dos corolarios que son especialmente sintomáticos en la construcción imaginaria de la globalidad sin respiraderos y que van solidariamente unidas. De un lado, la idea de la existencia de una *mente colectiva*, que en el sociedad del conocimiento está evidentemente generalizada y difundida, sobre todo desde la irrupción de lo *ciber* en la vida cotidiana y la implantación quasi universal de Internet. Un teórico y filósofo como Pierre Lévy, por ejemplo, habla de la enorme dimensión colectiva de la inteligencia<sup>5</sup>. Pero quien más insiste en ello es el principal discípulo de McLuhan que, fiel a su maestro, amplía estos supuestos hacia esa desparticularización por contacto del sustento de las operaciones significantes y cognitivas. Y, en efecto, decimos, "por contacto". Porque, evidentemente, si bien, Kerckhove insiste y abunda en esta *colectividad del flujo cognitivo*<sup>6</sup> tematiza extensamente el segundo corolario fundamental de la construcción teórica mcluhiana: la *dimensión táctil* que McLuhan atribuyó a la televisión (p. 45) y que proporciona el título del libro que hemos venido comentando (*El medio es el mensaje*). El esquema es, pues:

**PROLONGACIÓN FACULTATIVA → SISTEMA NERVIOSO EXPANDIDO → DIMENSIÓN TÁCTIL → MENTE COLECTIVA → ALDEA GLOBAL.**

<sup>5</sup> *Op. cit.* p. 98.

<sup>6</sup> En la p. 27 y ss. habla de la mente colectiva y citando Bill Mayers (p. 33) habla de la televisión como mente pública.

Precisamente, esta defensa mcluhanista del componente táctil de los *Media* y de la comunicación es elemento fundamental en el proceso de expulsión subjetiva. En la mitología mcluhaniana, el tacto sería el sentido sin orificio, el sentido interfaz, que no promovería, en esta metafísica, el radical aislamiento del sujeto en una irreducible particularidad. Y esa idea de masaje, de dimensión táctil de los *media*, es la que impide cualquier posibilidad de ubicación para un sujeto deseante en la extensión ilimitada del contacto óntico imaginario. La mente colectiva sólo es posible si se relega cualquier particularidad no transferible, no consensuable perceptiva, sensitivamente. Cabe hacer, empero, un distingo: ello no implica una ausencia o disolución de la identidad, sino de lo irreducible de la particularidad. Se puede estar identificado en un universo informativo (de hecho, es un imperativo del sistema) pero no representado como sujeto singular. La identidad es imaginaria, es lo que se es para el otro.

Si fue McLuhan quien teorizó esta dimensión táctil para la televisión, es Kerckhove quien la generaliza para los nuevos media cuando habla del interfaz como lugar de procesamiento de la información y de externalización de la conciencia (p. 47) y añade que la sensación dominante en la 3D es táctil (p. 71). De esta manera, se postula una especie de sutura multimediática entre las diversas morfologías de la información que unifica los distintos canales corporales de acceso a las sensaciones del mundo (reducidas a su componente informativo) bajo la égida subsumiente de la expansión del sistema nervioso mcluhaniano. Sin embargo —como nos recuerda Echeverría<sup>7</sup>— el paso por los distintos canales de percepción es precisamente lo que hace imposible esa extensión aproblemativa: los propios *sistemas multimedia* muestran sus disyunciones justo en su confluencia en el interfaz. Si escarbamos en las aporías mcluhanianas, la cuestión se nos presenta del siguiente modo: el cerebro, como metáfora orgánica del saber informativo, puede ser para cualquiera (intercambiable) más allá de cualquier diferencia ontológica, pero el ojo, el oído, los orificios que nos conectan con el mundo, hacen patente esa diferencia que nos constituye como existentes, como radicalmente insustituibles en la finitud de nuestra entidad y en el instante de nuestra muerte, pese a cualquier *mise en abîme cerebral*. Me atrevería a afirmar, contrariamente a toda la mitología neuronal, que si en algún lugar reside la singularidad de cada ser que habla, de cada existencia humana, ese lugar no es con seguridad el cerebro, donde el saber puede, en efecto, conectarse sin fisuras. Es, en todo caso, en ese abismo entre el cerebro y el mundo, que ningún cordón umbilical puede vadear, donde anida la radical, la insobornable, particularidad de cada ser humano que busca en el Otro una cifra de sí mismo. El ser-para-la-muerte es un lugar no intercambiable. No somos singulares en la inteligencia, sino en la manera de gozar de cada uno; de enfrentarnos a la finitud a la que el Otro no accede. Somos inexcusadamente singulares en el tiempo de concluir.

<sup>7</sup> 1999, p. 106 y ss.

Hemos visto, pues, de qué manera, tal vez a su pesar, McLuhan se ha convertido en el principal ideólogo del *Paradigma Informativo*. Y los párrafos precedentes obedecen a la idea de que una buena forma de presentar las tesis aquí defendidas era precisamente señalar su distancia respecto a McLuhan. Pero no está de más remarcar algunos otros deslindes ante la fuerza impregnadora del "mcluhanismo" porque no dejo de intuir que tal vez, se nos podría tildar de inconscientemente mcluhanianos. Sobre todo por la teoría de la imagen encuadrada que desarrollamos más abajo, y a la que se le podría atribuir un valor modelizante del tipo "galaxia gutemberg" o "el medio es el mensaje". Veamos: para comenzar hay una diferencia radical respecto a la propia idea de modelización; la idea que defiendo en las páginas siguientes no es que el encuadre modelice la experiencia, como el alfabeto, sino que es una respuesta frente a una catástrofe perceptiva de primer orden, el *giro copernicano*. Se trata de una protección contra lo *real*, mediante una gestión efectiva de la realidad. El encuadre es así una contingencia que vela, sin desalojarla, una falta. Por eso, se sigue de nuestras propuestas que el circuito eléctrico es heredero de la perspectiva artificialis y del alfabeto —de hecho es su fusión— no una ruptura epistemológica ni paradigmática: el sujeto sigue quedando a salvo, confinado a este lado del encuadre electrónico como lo estaba frente al pictórico o a una página impresa.

La modelización en McLuhan es el correlato de su visión extensiva de los *media*. Supone, como hemos visto, la negación de cualquier espacio para la reacción singular y para el alojamiento de una subjetividad particularizada en el discurso mediático, con lo cual no puede acogerse a debate alguno sobre los efectos de sentido: el medio es el mensaje / el medio es el masaje. La extensión del sistema nervioso, la idea de mente colectiva o de globalización benigna (neoliberal) sólo es posible tras la exclusión del sujeto —de la castración, de la falta, de la incompletud— de la textura del discurso. Al contrario, nuestra idea es que sólo dándole un lugar al sujeto del deseo, del investimiento libidinal, lo *real* es admisible en el análisis cultural. El propósito que guía a estas páginas, por tanto, es construir un espacio en el proceso explicativo para la particularidad subjetiva (el *Dasein*, el existente). Hablamos de un espacio de deriva exterior al discurso, que es el fluir de la lógica significante como lógica del ser en falta: un espacio abismal de heterogeneidad insalvable entre el sujeto y el Otro, que además es puente insoslayable del sujeto hacia el imposible sí mismo de la identidad. Por lo tanto, nuestra pretensión no es hipostatizar el dispositivo: el encuadre es la consecuencia (no la causa) suturante de una catástrofe cosmológica provocada por la irrupción de la ciencia en la cultura, en el habitual espacio de comprensión y significación de los seres humanos. No se trata de que el encuadre y la perspectiva modelicen nuestra visión del mundo; se trata de que el mundo moderno, el mundo-imagen no puede ser percibido más que de esa forma, en secciones encuadradas. No puede ser accedido de ninguna otra manera. No hay un mundo cuyas secciones no sean encuadrables desde que la ciencia se incardina en la cultura y el Universo se convierte en infinito y homogéneo. Lo no encuadrable es la *nada*.

Pero para la Modernidad, la modelización —como la seducción baudrillardiana— al eludir lo *real* es enteramente reversible: el *imposible* no va con ella. Lo que se derivaría de todo esto es la existencia de una profunda raíz epistemológica común entre todas las escuelas y tendencias modernas que intentan dar cuenta del devenir discursivo y cultural y que no es otra que la pretensión de descubrir un rasgo nuclear que dé la clave de lo humano. Rasgo, por supuesto, que la conciencia genérica y el *status quo* han mantenido en el ostracismo, el ocultamiento y el desprecio. Se trata de una tendencia a la sospecha<sup>8</sup> cuyo modelo triunfante tiene un trasfondo emancipador y optimistamente progresista del que el marxismo es el ejemplo más egregio y que dibuja un arco teórico que tiene en uno de sus extremos a McLuhan, claro, pero que si no ando errado incluye en el otro a la deconstrucción derridiana y sus epígonos anglosajones. Estamos en el mismo seno de lo que Lyotard denominó *metarrelato de la emancipación*, cuyo corolario fundamental es la continua destitución del otro, germen de toda dialéctica. Ahora bien, esta dinámica viene a implicar el fracaso de los ideales ilustrados, de donde se nos revela perentorio el intento no de superación, claro, sino de atravesamiento del metarrelato emancipador y la fórmula que este trabajo propone como estamos viendo no es otra que la de proveer a la teoría de un espacio para el sujeto. Y es que ambas cosas están a mí entender estrechamente relacionadas. La búsqueda emancipatoria del Otro existente, de una encarnadura sólida para el poder, va desubjetivando, desparticularizando progresivamente a sus detentadores. Foucault inicia en parte este proceso al postular un poder que en su autonomía se desvincula de sus agentes y su estela es continuada por el marxismo postestructuralista y algunas formas académicas del feminismo (radicados ambos principalmente en los Estados Unidos) que también defienden que los procesos culturales son *sin sujeto*.

Y el capitalismo contraataca, como veremos, colocando al sujeto en el lugar de agente que a la vez le excluye de cualquier determinación verdadera en el campo del discurso. Es esto lo que imposibilita una ética fundamentada de la recepción mediática y, a su vez, genera como semblante del sistema la posición integrada: el avance tecnológico puede resultar liberador. Desde el punto de vista del discurso ilustrado, —en oposición al antiguo régimen y a al dogmatismo escolástico— esto no ofrecía problema. La tecnología es derivación automática del saber científico y su beneficiario es la humanidad toda. La tecnología, así, sirviéndose del individuo (unidad de humanidad), hace de puente entre naturaleza y bien, entendimiento y razón, razón pura y razón práctica. Pero ya con la primera *escuela de la sospecha*, esta unidad de (la) humanidad queda en entredicho: por un lado en lo extensivo —clase dominante vs. clase dominada o contubernio de los débiles frente al fuerte, en las versiones marxista y nitzscheana— pero también en lo intensivo, en la propia cualidad de lo humano en cada uno de sus especímenes —deseo (o pulsión) vs. Bien, en la versión freudiana. De esta manera, la tecnología aparece mediatisada por la ideología y el bien, que procura no dejar de sembrar

víctimas a su paso (el mismo proletariado, el inevitable malestar en la cultura, etc.). Y es aquí donde hemos visto arribar a McLuhan: la *globalidad* como relevo de la humanidad es solidaria de la relegación del contenido. El *medio es el mensaje* y la única mediación es la del medio, quedando el sujeto en posición de beneficiario inerte.

Por estas razones y contra ellas, el propio discurso mediático es un campo privilegiado para la exploración de este fracaso, como ámbito de refracción del que los ideales modernos salen apuntando hacia otro lugar. Las tesis de Baudrillard, en ese sentido, podrían ponerse en la estela mcluhiana de la imposibilidad de un espacio para el despliegue del sujeto. La imposibilidad de una teoría de la enunciación distinta de una pragmática o de un superficial análisis ideológico. Aunque no se acepten las conclusiones de unos y otros, los cimientos epistemológicos coinciden en la imposibilidad de dar cuenta de un sujeto al que remitir las operaciones ontosemióticas. Pensamos, sin embargo, que el análisis de los enunciados mediáticos, la atención a aquello en lo que el mensaje excede al medio—esto es, su poetización— ocuparía así un lugar de tránsito entre la vocación universal del texto filosófico y la extrema singularidad de la experiencia psicoanalítica, ambas fuentes teóricas de esta investigación.

Las tesis teóricas de este trabajo están basadas, pues, en la observación empírica del discurso audiovisual en la medida que en ese campo resuenan todos los ecos del *Paradigma Informativo* aunque éste lo excede con mucho. La ventaja de un abordaje de lo audiovisual radica en que la coincidencia en la mirada entre enunciador y enunciatario que implica la transmisión de los actos perceptivos nos permite intentar llegar al segundo (spectador) a través de los actos del primero en el análisis del marco simbólico de esta experiencia si no la consideramos sólo en sus aspectos semio-retóricos sino también ontológicos. Frente a otros campos enunciativos, aquéllos en los que se encuentra inscrita una mirada propician la coincidencia focal del que "ha mirado" —y muestra— y el que, de hecho, mira. Precisamente en este componente visual, colocado en en centro de nuestra consideración, señala el espacio para una falta que emerge en la globalidad ontológica (que no ética) en la que nos desenvolvemos.

El análisis de la la producción cinematográfica y televisiva sobre estos temas es un enclave idóneo para examinar tanto las expectativas como los terrores y aporías, la tensión que la potencia tecnológica infinge a la concepción de lo humano: de lo genético a lo telemático, de la filiación reconocible en la apacibilidad del Edipo clásico, a la solidaridad del organismo humano con el horizonte de su existencia. Igual que se puede hacer una diacronía de los interfaces de acceso a Internet—de la iconografía de los accesos a telépolis que diría Echevarría— se podría hacer una historia de los ciberimaginarios, de las proyecciones —utópicas o no— que los diversos hallazgos tecnológicos han generado sobre el imaginario social.

<sup>8</sup> Vid. Ricoeur, 1989. Designa como Escuela de la Sospecha a la triada Marx, Nietzsche, Freud.

## Genealogía y exploración de los modos de la iconicidad occidental

Falta un tercer miembro del subtítulo que aún no ha sido glosado en la toma de posición de este libro. El motivo es que éste alude al método mientras que los otros dos (*paradigma e información*) lo hacen a su objeto. Es evidente la imposibilidad de un sustrato paradigmático unificado en el seno del postestructuralismo, lo cual suele llevar a un privilegio de los campos de investigación por encima de los enfoques a los que se les somete. Es otra consecuencia conocida de la postmodernidad y de la crisis de los metarrelatos: todo vale. Pero en su versión más académica parece ser que *no menos* que todo. Me explico: para las disciplinas que se fundamentan en el análisis textual —de la pragmática a la semiótica—, el discurso acaba convirtiéndose en texto y el texto en *corpus*, en conjunto inconsistente (indefinible desde su interior) y por tanto se intenta cercarlo instrumentando todos los enfoques posibles que pueda exigir el parámetro universitario. Pues bien, nuestro proceder será justo el contrario: hemos intentado que la intensividad del método defina al objeto y no la exhaustividad en los abordajes.

De tal manera, que este libro —como fenomenología del *eidos*, del despliegue de lo íónico— opta por un proceder genealógico. En cuanto tal, el método tiene egregios precedentes que implican que no haya que justificar su legitimidad<sup>9</sup>. Por un lado tenemos el eje que va de Nietzsche a Foucault en la vertiente de la reflexión filosófica y de la Escuela de la Sospecha. Por otro, el arco que conformarían teóricos de la imagen como Burch e historiadores y teóricos de la comunicación como Mattelart. Ambos son más que suficientes como ejemplos y precedentes.

Pero hay que notar alguna sensible diferencia entre las genealogías postestructuralistas y la que aquí proponemos. Por un lado, la presente pretende ser *una* genealogía *no la*. Esto es, pretendemos explorar una línea genética hasta sus últimas consecuencias, con toda radicalidad, sin reparar —al menos, exhaustivamente— en consanguinidades. Esta estirpe es la del gen de lo imaginario, considerado como el cierre del saber sobre sí mismo, como sutura de una falta. No pretendo explorar, pues, la globalidad de un objeto sino la consistencia de su arraigo, como he dejado claro más arriba.

Además, el psicoanálisis y la teoría del cine cumplen una función en el abordaje de los media que procede de la necesidad de un andamiaje conceptual que salve un espacio para el sujeto frente a las concepciones colectivistas de la cultura que conforman esa epistemología

inclusiana que antes hemos desgranado. Por ello, partimos de una influencia heideggeriana-lacaniana que nos llevará a valorar sobre todo la irrupción del discurso científico en la cultura occidental, de ahí que mi genealogía tome como origen un momento anterior al nacimiento de los medios de reproductibilidad técnica de la imagen. Y de ahí, también, se sigue una concepción diacrónica y ontológica pero no historiográfica. Ello nos lleva a contraponer la noción de *síntoma* a la de *acontecimiento* como base de una genealogía distinta a la de Foucault. No se trata de que el azar o el conflicto de intereses desbaraten las intenciones iluministas sino de que en ellos anidan líneas proyectivas inconscientes, pulsionales. No nos interesamos tanto por la *tyché* como por el *automaton*<sup>10</sup>.

El caso es que, si Foucault, como máximo exponente de la genealogía postestructural, estaba interesado en lo que salió mal, en las discontinuidades de trazo entre el programa de la modernidad y su plasmación empírica, hoy tras el derrumbe del marxismo fáctico, en la época del pensamiento único, la potencia única y la globalidad financiera, tal vez debamos hacernos la pregunta contraria: ¿cómo ha podido salirle bien al capitalismo en medio de todas sus desigualdades, aporías ideológicas y contradicciones éticas? Nuestra intención es analizar las causas de un éxito pragmático pero, desde una perspectiva crítica, teóricamente imprevisible. Creemos que el éxito del capitalismo no es más que la constatación de un —esperemos que fecundo— fracaso de la teoría. Desde nuestra genealogía, pues, no está autorizada una teleología. Y si lo estuviera, sería en todo caso una teleología irónica por lo que nos sentimos a recaudo de la sospecha de intentar unificar bajo un ideal, encarnado en el presente, todo el trayecto que analizamos. Frente a otros modelos historiográficos cercanos a nuestro objeto<sup>11</sup>, nuestro concepto de genealogía no se sitúa en el ámbito de una institución artística: el cine. Ello quiere decir que la genealogía que trazamos no tiene su razón de ser en la lógica evolutiva interna de un arte o de un discurso, sino que viene de la convocatoria que realiza el sujeto como residuo y sostén de la cultura, en cuanto que la falla de su universalidad lo revela en su particularidad deseante. Puede parecer banal, pero frente a la fuerza centrípeta de lo universitario pienso que ello, al menos nos guarece: la referencia al sujeto de la ciencia en el ámbito de lo semiótico es la garantía de su descentramiento.

Por lo tanto, lo que queda claro cuando hablamos de los avatares del ver en el mundo occidental es que la cuestión del progreso, de la promesa fantasmática de un *plus* para la mirada está siempre presente. *Tiempo y Falta*, pues, son el binomio nodal en nuestra singladura. Por ello, frente a planteamientos más historicistas<sup>12</sup> hemos preferido traer a primer plano la palabra profecía que tiene la virtud de aclarar que en nuestro planteamiento

<sup>9</sup> Evidentemente, en este momento no pretendo más que una presentación de la cuestión. Para un encaje teórico y epistemológico, vid. Cap. 3.

<sup>10</sup> Nos referimos al arco teórico comprendido entre Foucault (1987) y Badion (1999<sup>a</sup>).

<sup>11</sup> Como el modelo de crisis de Altman por ejemplo. Para una visión amplia del tema, vid. Sánchez-Biosca, (1998).

<sup>12</sup> Véase Mattelart como el mejor ejemplo de esta opción.

asumimos que la "imaginariedad" (iconicidad) está incluida en el propio fundamento del mundo moderno. Es preferible a otros términos porque lo que intentamos describir no es un estado fáctico (alcanzable o utópico) sino la propia determinación ontológica de la constitución de un mundo enteramente apropiable como imagen. Lo existente será Uno, el mundo será icónicamente homogéneo más allá de la concreción reticular de su globalidad auténtica. De ahí, la frustración de la globalidad si se pretende fáctica. Un mundo *global* no es un mundo justo, sino disponible. Y de ahí que las posturas apocalípticas e integradas compartan un manto solar idéntico bajo el presupuesto de que el devenir histórico, en forma de progreso o de contención, es dominable por el hombre. Ambas rechazan la autonomía estructural de la técnica.

De lo que se pretende, consecuentemente, dar cuenta en estas páginas es de la transformación de la autoconciencia que la sociedad en red promulga sobre sí misma, —*la del paradigma comunicativo* (intersubjetivo)—, a la introducción del sujeto en su absoluta singularidad, irreducible a su esencia compartida con sus semejantes que constituye el *Paradigma Informativo* (el sujeto tras el plus de goce, enfrentado a una Otredad de la que ha de ser perpetuamente expulsado) basándose en Heidegger y la cuestión de la disponibilidad del ente<sup>13</sup>. Se trata del paso de la dialéctica intersubjetiva reversible (emisor-receptor) a la dialéctica sujeto-objeto que exige siempre mediaciones. Es un reto que va, pues, más allá de la ética kantiana porque, según este planteamiento, el "otro" siempre es medio para el sujeto. Pero no un medio para sus fines o intereses, sino un puente estructural inexcusable en la mediación entre el lenguaje y el Ser. Las masas son espacio de refracción del ideal ilustrado, pero no son la materia inerte que Baudrillard afirma. Sólo si se les niega la posibilidad del tiempo lógico, de precipitación en la certidumbre, adquieren ese semblante de agujero negro. A la opinión pública le hace falta no sólo el *instante de ver*, como pretenden el parlamentarismo ingenuo y la teoría de la conspiración y la denuncia, también necesitan de un tiempo para comprender y de un momento de concluir como señala cualquier proceso democrático observado en su diacronía. He ahí un espacio para el sujeto y, claro, también un espacio para el poder. La única posibilidad subversiva sea tal vez que la conexión se produzca en el punto de la responsabilidad subjetiva. No concibo un sujeto resistente al margen de la responsabilidad por su deseo. Si esta fricción no se produce, el poder tiene casi todas las opciones y el individuo es su secuaz principal. He ahí, una de las aporías del marxismo y un campo abierto para el éxito ideológico del capitalismo neoliberal, plasmado

en un *pensamiento único*. Desvelar la hiancia insalvable entre la particularidad del sujeto y su asunción de atributos universales se me antoja requisito indispensable —previo, no único— para comenzar a pensar las cosas de otra manera.

En fin, el libro está planteado de la siguiente forma: tras tres capítulos dedicados a cuestiones de elucidación teórica y metodológica, los siete siguientes intentan dar cuenta de los estudios más significativos en la genealogía de la iconicidad occidental que aquí hemos llamado *Paradigma Informativo*. En un Apéndice posterior, he intentado ensayar algunas pinceladas hacia diversos campos del discurso audiovisual y la cultura de masas en los que aplicar el modelo analítico que pretendo haber ensamblado en los diez capítulos anteriores.

Este libro tiene su origen en una tesis doctoral. Mi primer agradecimiento, pues, a sus dos directores Vicente Sánchez-Biosca y Manuel Jiménez Redondo que me brindaron su estímulo, saber y afecto. Impagables fueron las sugerencias para la redacción actual que el tribunal encargado de juzgarla me proporcionó. Éste estuvo presidido por el profesor Román Gubern —que me ha hecho el honor de redactar su prólogo— y compuesto por los profesores Sergio Sevilla, Àngel Quintana, Jenaro Taléns y Jose María Bernardo Paniagua. Cuando sólo era un esbozo de su aspecto actual, ofrecí el proyecto a la Filmoteca. Sé que debo mucho de su aprobación a Pilar Pedraza y Juan Miguel Company que ganaron mi perenne gratitud, que mi respeto y admiración por ellos eran anteriores. En el proceso de edición, mi agradecimiento a Nieves López-Mencheró que dirige el Departamento de Documentación y Publicaciones —en el cual trabajo— y a mis compañeros que han sufrido mi particular caos organizativo. Con especial mención a Arturo Lozano por su profesionalidad, escripto y altura intelectual a la hora de ayudarme en la corrección de las primeras galeras. En un orden tan intelectual como afectivo debo poner en primer lugar a los amigos que desde hace años nos hemos venido reuniendo en un seminario tan productivo en la discusión como poco encorsetado académicamente alrededor de Manolo Jiménez Redondo, maestro y amigo. Mi agradecimiento, pues, junto a él, a Paco Roca, Gabriel Aizpuru, Sonia García, Rocío Garcés y Jaume Peris por tantas y tantas ideas que me han proporcionado unas veces y pulido otras. Recuerdo muy especial para Julio Pérez Perucha, presidente de la Asociación Española de Historiadores del Cine, de la cual soy miembro, y a Guillermo Quintás que auspiciaron una primera entrega del contenido de este libro en la editorial Episteme, dirigida por el segundo. Su hija Belén Quintás realizó la traducción de las citas de lo que se ha convertido en el capítulo 9 de la edición actual y su trabajo me ha sido ahora muy útil. También tengo mi deuda con los miembros de la Sede Valenciana de la Escuela Lacaniana de Psicoanálisis con los que he compartido y de los que he recibido siempre formación y compañerismo. Junto con ellos hay dos nombres clave que el lector descubrirá en la lectura de mi texto. Cuando más enfangado estaba en el intento de modelización teórica de la cultura de masas, Sergio Larriera —en un curso realmente extraordinario que impartió en Valencia— me descubrió el

<sup>13</sup> Si algún psicoanalista me lee, se percatará de que se trata del paso del eje imaginario ( $a \rightarrow a'$ ) a la fórmula del fantasma ( $\$ \leftrightarrow a$ ) solidaria absolutamente del eje simbólico  $\$ \rightarrow A$ . Y espero, a su vez, que a ningún lector proveniente de otro campo, le molesten estos guioncillos salpicados en todo el texto. Mi libro no es para los psicoanalistas ni puedo decir que esté escrito estrictamente desde el psicoanálisis. Lo que pretendo, creo que legítimamente, es escribir *avec les psychanalistes*, donde ese "avec" lacaniano puede traducirse como *cabe, contando con o, simplemente, no ignorando a*.

*Discurso del Capitalista.* Léanse las páginas siguientes para comprender lo incommensurable de mi agradecimiento que comparte con Jorge Alemán, por la enseñanza y los libros de ambos y por su aguerrimiento intelectual del que he procurado hacer el mejor uso que del que mis luces eran capaces, llevando sus desarrollos y aplicaciones a campos bastante alejados de los que ellos suelen cultivar. Y también, mi gratitud a Belén Sierra sin cuya paciencia y apoyo este libro hubiera sido mucho más difícil de completar.

---

## I. UNA TEORÍA DEL ENCUADRE, UNA CONCEPCIÓN DEL DISCURSO, UNA IMAGEN DEL MUNDO

---

## Capítulo 1

### Teoría del encuadre

#### La textualidad audiovisual

##### Clausura y autonomía

**S**i el propósito de este libro es un abordaje del régimen nuclear del saber contemporáneo, que hemos llamado *Paradigma Informativo*, y pretendemos hacerlo en función de su carácter imaginario, es obvio que la llamada *imagen informativa* es nuestro punto de partida ineludible. Y cuando nos acercamos a la *imagen registrada*, la portadora de información por excelencia, el primer problema que se nos presenta es el de lo que podríamos denominar un déficit de suficiencia significante, frente a otro tipo de presentaciones icónicas —de la pintura a la infografía— donde la instancia enunciativa puede funcionar como clave hermenéutica y homogeneizadora de la propuesta de sentido que se nos hace. Como decía Walter Benjamin (1979<sup>b</sup>, p. 66) en la fotografía hay algo que no "quiere jamás entrar en el *arte* del todo".

Nuestro primer cometido será, pues, enfrentar la noción de texto como propuesta articulada de unidades significantes con la noción de sentido, que la imagen registrada viene a cuestionar. Comencemos por los dos hitos fundamentales que a mi juicio originan esta concepción del sentido y que se dirigen hacia la autorquía hermenéutica de la propia noción de mensaje compuesto por la articulación de unidades discretas. Es sabido que para la lingüística, primera de las disciplinas semiológicas en constituirse, como para todas las ciencias, un paso preliminar para alcanzar estatuto de tal radica en la posibilidad de elegir su objeto, esto es, de **constituir un campo de fenómenos que pueda ofrecer el aspecto de un conjunto consistente**. El primer paso consistirá, por tanto, en llevar a cabo una serie de operaciones de exclusión y asignación de pertenencia que, para el ámbito que nos ocupa, fue el primero en realizar Ferdinand de Saussure, con la constitución de la *lengua* entendida como **sistema sincrónico autónomo** en el que cada unidad adquiere su valor, no por relación con una instancia externa, sino con el resto de las unidades de la estructura.

Es en esta estela de delimitación como hay que entender el crucial gesto epistemológico que llevó a cabo Roman Jakobson cuando en su artículo *Lingüística y Poética* definió las seis principales funciones del lenguaje en función de los seis elementos esenciales en todo acto

comunicativo. La cuestión preparaba la tesis fundamental de Jakobson: la articulación significante del acto, en cuanto discurso, al menos en una de ellas, se repliega sobre sí, se niega a cualquier transitividad inmediata, carece de capacidad comunicativa directa e invoca ese espacio abismal "entre el pensamiento y el habla", el *espesor del discurso*.

"La orientación (*Einstellung*) hacia el MENSAJE como tal, el mensaje por el mensaje, es la función POÉTICA del lenguaje. Esta función no puede estudiarse de modo eficaz fuera de los problemas generales del lenguaje, y, por otra parte, la *indagación del lenguaje requiere una consideración global de su función poética*. (...) Esta función, al promocionar la patentización de los signos, profundiza la dicotomía fundamental de signos y objetos. De ahí que, al estudiar la función poética, la lingüística no pueda limitarse al campo de la poesía."<sup>14</sup>

Pero ¿cuál es el núcleo estructural de esta intransitividad comunicativa del lenguaje, de este repliegue del discurso sobre sí mismo, más allá del peso óntico del mundo y de los sujetos?

"Para contestar a esta pregunta, tenemos que invocar los dos modos básicos de conformación empleados en la conducta verbal, la *selección* y la *combinación*. (...) La selección se produce sobre la base de la equivalencia, la semejanza y desemejanza, la sinonimia y la antonimia, mientras que la combinación, la construcción de la secuencia, se basa en la contigüidad. La función poética proyecta el principio de la equivalencia del eje de la selección al eje de la combinación. La equivalencia pasa a ser un recurso constitutivo de la secuencia."<sup>15</sup>

Es decir, que aquellos dos modos de relacionarse las unidades en el sistema, tal y como ya Saussure las definió, al hablar de relaciones *sintagmáticas* y *asociativas*<sup>16</sup> son el germe de su opacidad. La clave del *espesor del discurso* estriba, en buena medida, en su capacidad poética. Podemos inferir, entonces, que desvelar los mecanismos del funcionamiento discursivo supone colocarse en una *posición estética*, entenderlo oblicuamente, no cegarse a la búsqueda de un sentido literal o una orientación intencional. Más allá del "autor" y del significado, están el *sujeto de la enunciación* (*id est*, sujetado por ella) y el *texto* en su pregnancia material de significante, lo cual explica la hegemonía entre las metodologías del análisis textual de las que presuponen una dominante estética en su objeto. Éste es un paso

epistemológicamente necesario para convertir al texto, así constituido, en un campo de operaciones adecuado, con la exclusión cautelar de los referentes extratextuales: el código desde el que ha sido cifrado; la tradición de la que es tributario —y, por ende, las supuestas esencias del medio en el que nace—; el autor que, supuestamente, lo ha producido y la realidad que, de una u otra forma, refleja.

De esta forma, las tesis de Jakobson vienen a coincidir con otro clásico de la semiótica, Iuri Lotman, en un punto esencial: no hay texto sin clausura y límites bien definidos.

"La delimitación es inherente al texto. En este sentido, el texto se opone, por un lado, a todos los signos encarnados materialmente que no entran en su constitución, según el principio de *inclusión-no inclusión*. Por otro lado, se opone a todas las estructuras en las que el rasgo de límite no se distingue."<sup>17</sup>

Si sumamos a esta clausura la *proyección del eje de la selección sobre el de la combinación* que Jakobson había teorizado la consecuencia lógica es que no hay elemento textual (fónico, lógico, semántico, distributivo, sintáctico, etc.) que no pueda ser considerado como portador de sentido. Ello lleva aparejada la necesidad de abordar cada uno de los niveles de su construcción, junto con la imposibilidad de que el proceso nos permita una traducción completa al metalenguaje, es decir, de hallar un sentido originario (previo) del que el texto fuera expresión. Éste construye el sentido, no se limita a vehicularlo. Lotman llama a este proceso, para el *texto* artístico verbal, *iconización*, lo que —dicho sea de paso— aproxima sus tesis a nuestro terreno:

"El arte verbal empieza por los intentos superar una propiedad fundamental de la palabra como signo lingüístico —el carácter no condicionado de la relación entre los planos de expresión y de contenido— y de construir un modelo artístico verbal como en las artes figurativas de acuerdo con el principio icónico."<sup>18</sup>

De tal manera que la inmanencia y autonomía del texto, su consistencia como acto significante radica en un proceso de iconización.

<sup>14</sup> *Ibidem*. p. 72. El subrayado es mío.

<sup>15</sup> *Ibidem*. p. 76. De ahí que Lotman defina a los textos (artísticos) como *sistemas modelizadores secundarios* (respecto a la lengua). La idea de que todo texto artístico tiene la capacidad de convertirse en código, es decir, en *sistema modelizador* resulta para nosotros muy fructífera y se conecta directamente con el uso que vamos a hacer del concepto —propio de la *Teoría Cinematográfica*— de *Modelo de Representación*. Efecto de la propia *inconsistencia textual* es que todo texto deba suponer un marco referencial en el que incluirse y deba producirlo para constituirse en su *encarnación*. Vid. cap. 3.

<sup>16</sup> Jakobson, 1984, p. 358. El subrayado es mío.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 360.

<sup>18</sup> *Op. Cit.* pp. 207-214.

Empieza a ser evidente, el funcionamiento implícito de la noción matemática de conjunto en toda definición rigurosa del objeto epistemológico denominado *texto*, con toda la complejidad que ello supone. En cuanto a la primera nota de esta definición, el término "conjunto" (*set* en inglés, *ensemble* en francés) posee un riesgo conocido de antiguo, pues, extraído del lenguaje común, aspira —de una forma explícita o no— a acotar una colección de objetos de una forma exacta e inequívoca al ser extrapolado su uso al ámbito matemático. La definición inaugural de Cantor así lo implica:

"Entendemos por 'conjunto' C toda reunión dentro de un conjunto de objetos c (que se denominarán elementos de C) determinados y distintos, de nuestra intuición o de nuestros pensamientos."<sup>19</sup>

Es así, que, si consideramos lo que hemos dicho antes, a saber, que la selección del objeto de análisis está fundamentada sobre un proceso de inclusión/exclusión, la utilización del concepto de conjunto no es en absoluto fortuita. *Un texto es, ante todo, un conjunto reconocible y articulado de unidades significantes, y, como tal, aspira a poder ser cifrado en una definición comprensiva, bajo pena de inconsistencia*<sup>20</sup>. Ahora bien, si tomamos de Casetti lo más parecido a una definición de ese texto en el ámbito cinematográfico, nos encontramos con la flexibilidad en la selección del *corpus* susceptible de ser reputado como "texto" a la vez que la consideración del objeto como proceso abierto

"El filme (o el **conjunto** de filmes o una parte del filme) se convierte en el centro de interés. Más justo sería hablar de *texto* *filmico*, noción que ya hemos visto asomarse en los textos de Metz y que será muy frecuentada en aquellos años. Algún estudioso, todavía ligado a la tradición, la usa para designar un **conjunto** ordenado de signos audiovisuales; los más, sensibles al cambio de perspectiva que se está imponiendo, la emplean para identificar una interacción de elementos, un juego abierto entre componentes, es decir, un *proceso*."<sup>21</sup>

<sup>19</sup> Recogida en Crossley (et alii). p. 148.

<sup>20</sup> Es importante dejar claro desde este momento —pues no soy ningún especialista en la materia— que los mínimos elementos de la *Teoría de Conjuntos* que voy a poner en juego vienen mediados por el sesgo y uso que se hace de ellos en la *Teoría Psicoanalítica* de corte lacaniano. Me interesa, por tanto, conjuntos que muestran manifiestamente su *inconsistencia*, es decir, la insuficiencia comprensiva de la regla que liga, como miembros de una colección, a sus elementos y que por ello necesitan de un *complemento imaginario* para suturar la emergencia de esa falta, con todas las consecuencias que de ello se derivan. Este trabajo está plagado de referencias a *conjuntos inconsistentes* que velan su carácter por medio de una función extrínseca. Ejemplos: la noción de Texto (una instancia enunciativa que lo configura como expresión), la imagen encuadrada (un mundo de referencia del que es reflejo), la idea mediática de familia (pruebas "científicas" de paternidad con un suplemento legal de coerción), la noción de audiencia (índices estadísticos aglutinadores), o la de sociedad democrática (*global*), en su versión, también, televisiva (el ideal de *solidaridad*). Vid. más adelante y Guillermo Raíces *Op. cit.*

<sup>21</sup> Casetti (1994). p.167. La negrita es mía.

Es decir, que la unidad textual no viene fijada de suyo, lo que conlleva la idea de **que el conjunto texto carece, por definición, de consistencia lógica per se**, es decir, no se presenta *a priori* como una "reunión de objetos determinados y distintos, de nuestra intuición o de nuestros pensamientos". Para la **Teoría Textual**, un texto carece de esencia, o, lo que es lo mismo, de un límite obvio e inherente. Porque, precisamente, en consonancia con el descrédito de la noción de autor que la semiótica propicia, no es éste —caso de que lo haya— quien lo decide. Es correlativo a la noción estructural de límite, que sea el propio analista quien lo fija. Así, Barthes (1990<sup>a</sup>), al hablar del sistema de la moda, o el propio Lotman (1979) al acometer una semiótica de sistemas culturales "completos". O, al contrario, se puede abordar con plena pertinencia textual la secuencia de un relato, o una figura retórica<sup>22</sup>.

## La segunda semiótica

Vemos pues que la idea de clausura textual no erradica el acecho de la incompletud. Visto así, las maniobras que condujeron a dotar al texto de su autarquía, siendo necesarias desde una perspectiva metodológica, no dejan de ser contingentes desde un punto de vista (onto)lógico. Por ello, la idea de suficiencia textual a la que antes nos hemos referido, necesitó rápidamente una revisión proveniente de lo que Barthes (1986) llamó "segunda semiótica". Revisión que fue producida en relación directa con nuestro campo y que propicia una reintroducción menos ingenua de los referentes extratextuales. Por una parte, con el concepto de *Intertextualidad*, sabemos que un texto, como acto de discurso, no es una entidad aislada, sino que acoge en su seno, como su germe, a otros textos de los que bebe, a los que se enfrenta, de los que discrepa o incluso abomina. Texto es en, última instancia, espacio de encuentro de textualidades<sup>23</sup>.

Pero por otro lado, fue la propia imagen registrada la que puso en jaque a la semiología más formalizada. El propio Barthes puso en juego la idea de un *tercer sentido* o sentido *obtuso* (1986) en los films, que vuelve a traer a colación *lo que no pertenece al texto*, lo que no pertenece al *sentido (obvio)*, lo que no se deja atrapar fácilmente en su lógica calculable. Barthes inauguraba toda una tradición que comenzaba a tomar como problema aquello que antes había pasado por ser la esencia misma del arte cinematográfico, a saber, la supuesta falta —prescindibilidad— de mediación subjetiva en la propia capacidad icónica de la imagen fotoquímicamente registrada. Para teóricos profesos del realismo cinematográfico en los años 50, como Bazin o Kracauer, la idea de una realidad que puede ser redimida por sus apariencias<sup>24</sup> había implicado, además de la propia jovialidad óntica por el hecho en sí, la

<sup>22</sup> Para el ámbito del cine vid. Zunzunegui, 1996.

<sup>23</sup> Vid. Kristeva, *Op. Cit.*

<sup>24</sup> *Op. Cit.* Vid. también, Sánchez-Biosca 1994.

deducción de un carácter normativo para el arte cinematográfico que entraña la noción de un *montaje prohibido* para el primero y la subestimación, respecto a la esencia del medio, de lo que llama *tendencias formativas*, para el segundo. Es decir, se trata, para ambos, de confinar el componente subjetivo lo más lejos posible del núcleo esencial del dispositivo cinematográfico.

Con Barthes y la noción de *punctum* o la de *sentido obtuso* nos encontramos, sin embargo, que esas mismas características empiezan a ser consideradas con relación a la noción de finitud, de muerte, de huella o herida<sup>25</sup>. Empiezan a conectarse, diríamos, con la noción de *lo imposible*. Ahora bien, hemos de tomar en consideración algo que se escapaba a los planteamientos inaugurales de la ciencia del texto y es precisamente que la noción de sujeto es la que le otorga una cierta homogeneidad, cosa que se revela especialmente en la imagen considerada como acontecimiento significante. En efecto, cada operación de lectura "recrea" el texto suturando de forma externa esa inconsistencia. Así, esta instancia subjetiva (*sub-iectio*) hace la función de regla lógica que unifica a todas las piezas de ese conjunto, es su propiedad común de elementos significantes integrados en un horizonte de sentido. Como dice Taléns (1986, p. 13), la operación de lectura es "el resultado del trabajo que el crítico/lector/espectador opera sobre dicho objeto en un esfuerzo por apropiárselo, reconstruyendo en sus intersticios la presencia del *Otro*". Esa *otredad* —efecto del propio carácter de inconsistencia lógica de toda operación de *textualización*—, es el *Sujeto/sostén* de la enunciación, único garante, a la par que límite, de esa unidad que justifica la lectura y lo provee de una articulación interna que liga a los elementos del objeto llamado *texto*, ejerciendo una función de sutura de esos intersticios imprescindibles. Leer es suturar<sup>26</sup>, esto es, *producir y sostener* el sentido. Y, en la imagen fotográfica, este sujeto, en su papel esencialmente selectivo, se revela más que nunca insuficiente para explicar, impotente para sostener en su totalidad, lo captado por el objetivo como *acto significante pleno*. Por lo tanto, el *carácter documental* del texto audiovisual le confiere una diferencia con el texto verbal, para dar cuenta del cual habían nacido las teorías textuales de cuño semiótico. Pues la imagen registrada incluye en sí, además de su capacidad de formalizar la experiencia, una relación con su referente que posee el estatuto de la huella.

### Las relaciones de la imagen con su mundo de referencia

De esta manera, aparece la otra vertiente que la imagen registrada, en su componente documental e informativo, necesita para ofrecer un semblante de consistencia: una concepción de la *Realidad* como campo estable de designación. Es lo único que le queda, si se le resta la posibilidad de refugio en el horizonte de una subjetividad. Y ésa es la vertiente del fenómeno que este trabajo privilegia.

En resumidas cuentas: la *imagen informativa mediática* se propone como reflejo de lo real y, al hacerlo, construye, con los medios que el dispositivo ha desarrollado desde su nacimiento, elaboraciones ficcionales de ese mundo de referencia al que alude, al que necesita para sostenerse. Con otras palabras, el *impulso básico al que se aboca la imagen electrónica informativa no es otro que el de un intento de elaboración de un mundo ónticamente pleno*. Para ello, debe hipertrofiar los atributos de registro sobre los signicos, con lo cual propone, inevitablemente, una versión fetichista del propio *punctum*. Y ésa es —pienso— la característica esencial de la idea en Barthes, cuando se propone teorizar ese residuo de la imagen sobre los contenidos que pretende vehicular. La huella filmica no es sino un exceso postsemiótico, un resto de las operaciones simbólicas que no ha podido ser absorbido por la imagen encuadrada. No hay *punctum*, pues, fuera de ésta. La propuesta de la imagen informativa contemporánea, es convertir la imagen, ya que no en significante, en *fetiche*, insinuar una fruición perversa del carácter testimonial del propio dispositivo. El espectáculo de lo real (*reality show*) no afecta, pues, a un solo género informativo. Desde una imagen de desgarro físico (guerra, atentado, accidente) hasta la repetición de un lance deportivo, el binomio captación/reproductibilidad, de clara estirpe científica, *encadena el goce del espectador mediático*.

Por ello, en este repaso de las particularidades del objeto que vamos a analizar, consideramos sus condiciones de asentimiento espectatorial más desde un punto de vista *ontológico* que cognitivo. Nos interesa pensar la experiencia mediática audiovisual como *telos*, más desde el punto de vista de guía de una experiencia del ser, que como invitación a un espectador activo de que realice operaciones de inferencia, de significación en última instancia<sup>27</sup>. Lo que nos interesa de la *textualidad informativa* es aquello que la convierte en espectáculo, a través de un ensamblaje lógico y semiótico, pero que va más allá de esta homeostasis del régimen denotativo de la información, más allá, entonces, del *principio del placer*.

<sup>25</sup> Vid. 1990<sup>a</sup> para un más amplio desarrollo de estas cuestiones. En este momento me limito a presentar el problema. En el Cap. 2 lo trato con más detenimiento al llevarlo a la órbita de los desarrollos propios de la teoría psicoanalítica de cuyo impulso epistemológico —pienso— nace.

<sup>26</sup> Vid. Oudart, 1969 y el capítulo 8 de este libro.

<sup>27</sup> Para un enfoque cognitivista de la significación filmica véase los textos de Bordwell citados.

## Encuadre y homogeneidad

Hemos considerado, hasta ahora, las operaciones de constitución de la unidad textual desde la perspectiva de su dimensión homogeneizadora al dotar a una serie de elementos de una regla lógica que los hace susceptibles de ser tratados como miembros de un conjunto, en un sentido quasi-matemático<sup>28</sup>. Esta cuestión de la homogeneidad (supuesta o construida) de los elementos que conforman un texto remite lógicamente —desde nuestro punto de vista— a la imagen y, en la cultura occidental, a aquello que constituye el principio de esta homogeneidad, determinante de su autonomía y delimitación: el **encuadre**. En sentido amplio, el campo de aplicación para este trabajo es, por tanto, la **imagen encuadrada**, que supone también, según nuestras claves terminológicas, un conjunto inconsistente en cuanto postula, para sí, un vínculo óntico con su referente, pues éste se halla ausente pero en relación directa con su representación por intermedio del ojo (de la subjetividad) que la contempló y que es el suplemento que demanda para su completud conceptual, comprensiva. La imagen encuadrada siempre es porción de un mundo supuesto que la excede; sea o no figurativa, es antes que nada, *un dispositivo ontológico connotador de un mundo posible, del que es sección*. No hay *campo sin fuera de campo*. Y, precisamente, es el **encuadre**, como dispositivo de contención, el que autoriza una lectura simbólica, en conjunto, de los elementos que contiene. La **imagen encuadrada** es, antes que un ícono, una **propuesta de relación**. Hija de la Modernidad y paradigma de la autonomía del arte burgués, implica una matemática de la mirada que lleva a una *impostación universalizante de su carácter testimonial*.

Por ello, más allá de su contenido signico e icónico, de subrogado perceptivo de un objeto ausente, el **encuadre**, desde su nacimiento en la pintura occidental<sup>29</sup>, goza de una auténtica *solvencia como ámbito para la experiencia del Ser*. Dos gestos ontológicos<sup>30</sup> suponen enmarcar un contenido icónico. Primero, ya lo hemos visto, exigir una lectura de los objetos (perceptos) representados como conjunto. Una imagen limitada por un encuadre es una propuesta de relación óntica entre los cuerpos representados. Incluso, si éstos no se hallan

copresentes en el tiempo. La noción cinematográfica de *raccord*, dependiente de la pantalla de proyección, es un claro ejemplo<sup>31</sup>. El encuadre es, ante todo, una propuesta sintáctica.

Segundo, como tal conjunto, se postula siempre como *subconjunto de un espacio mayor, que le otorga su semblante consistencia*. Una imagen encuadrada requiere ser considerada como la selección más pertinente de su mundo de referencia (espacial o narrativo). Aquí, por tanto, encontramos el auténtico quinto borde del encuadre, su propia superficie, imprescindible para ofrecer un semblante de consistencia, pues prepara la posición privilegiada del sujeto que mira desde el mejor ángulo posible<sup>32</sup>. La imagen encuadrada (construida o registrada) connota, como ideal, un mundo pleno, dócil a la mirada, que se nos ha ofrecido en su faz más relevante: el gesto que el encuadre indica encierra siempre un carácter **revelador**. Y ello, más allá de que su lógica perceptiva deniegue la que asumimos como normal para el mundo o de que el objeto carezca de referente extratextual como en una animación infográfica<sup>33</sup> o, incluso, de referente perceptivo como en el arte no figurativo. *Mi hipótesis consiste en considerar la imagen encuadrada como un dispositivo ontológico que otorga a su referente un estatuto de existencia posible; un dispositivo modelizante, en definitiva, pues, para subsistir, necesita suponer una existencia que lo exceda, cuya visibilidad —presumible pero inefectiva— es efecto metonímico de la estructura*. De ahí, que no sean las relaciones de estricta iconicidad las que aquí nos interesan, pues un cuadro propone al asentimiento un vínculo homogeneizador entre elementos antes que un similitud perceptivo. La potencia del dispositivo excede su capacidad de re-presentación icónica y propone una sintaxis del ser. Para ello, le hace falta un anclaje lógico que toma de una instancia subjetiva o de un mundo de referencia del que se propone como sección. Es decir, que la imagen no establece sus propiedades de representación sino en el seno del *orden simbólico* y sólo esta preeminencia de lo simbólico autoriza la lectura onto-genealógica que vamos a hacer. Porque decir *preeminencia* no implica, en ningún caso, hablar de pureza o exclusividad: una imagen es más que una representación, hay en ella otros componentes que no son asimilables a lo simbólico como hemos visto antes. Pero, para darles su estatuto —de *imaginarios o reales*— nuestra única forma de proceder es a través de lo que permite nuestras operaciones. Así, al hablar de *preeminencia del orden simbólico* nos referimos a la necesidad de pensar

<sup>28</sup> En paralelo, cabría traer a colación las elaboraciones de dos autores tan dispares como Ricoeur y Greimas, el primero con la idea del relato configurado en un *triple mimesis* (*Op. cit.* Vol. I, pp. 117-173) y el segundo con la idea de *isotopía* (*Op. cit.* pp. 317 y ss.). Ambos desgranen procesos de constitución de homogeneidades.

<sup>29</sup> Cf. Arnheim, 1993 pp. 62 y ss.

<sup>30</sup> Los adjetivos *óntico* y *ontológico* van a ser, frecuentemente utilizados en los próximos capítulos. Creo conveniente, por esa razón, hacer un previo comentario aclaratorio. Siguiendo a Heidegger (1993), aplico el adjetivo *óntico* para designar la experiencia del ser, es decir, algo del orden de lo vivencial y tendencialmente estético en la relación sujeto-objeto. *Ontológico* queda para aludir al marco intelectivo, discursivo que ofrece las condiciones de posibilidad para que esa experiencia de orientación transcendental (en el sentido kantiano) se produzca. Mientras en el primer caso resaltamos lo *imaginario* de la experiencia, en el segundo, hacemos hincapié en sus condiciones lógicas, *simbólicas*.

<sup>31</sup> Y que el *raccord* haya de ser construido según férreas leyes es demostración de su inconsistencia. Vid. Cap. 8.

<sup>32</sup> Para esta cuestión del campo como significante del contracampo ausente. Vid, también, Oudart, 1969.

<sup>33</sup> La propia relación, como veremos, entre imagen y ciencia hace que el término fantástico sea de difícil aplicación. Comúnmente lo fantástico ha designado lo que pudiendo ser imaginado no tenía referente real. Pensemos en el Unicornio o en Pegaso. Un caballo con un cuerno o con alas puede ser concebido y descrito, no es más que una propuesta de relación no establecida en la realidad entre atributos de entes distintos. Gracias a su representación pictórica su concepción puede plasmarse en un constructo perceptivo. La animación convencional o infográfica puede darle un plus del realismo a su semblante. Y ya podemos pensar que la genética puede sustancializarlo en un "ser vivo". He tratado en otro lugar estas cuestiones. Vid. Palao, 1996, y, por supuesto, Gubern, 1996, además del capítulo 10 de este libro.

la experiencia del Ser que supone la visión de una imagen encuadrada en relación con los dos ejes que Jakobson definía como constituyentes del sistema lingüístico:

"1) *La combinación*.— Todo signo está formado de otros signos constitutivos y/o aparece únicamente en combinación con otros signos. Esto significa que toda unidad lingüística sirve a la vez como contexto para las unidades más simples y/o encuentra su propio contexto en una unidad lingüística más compleja. De aquí que todo agrupamiento efectivo de unidades lingüísticas las conglobue en una unidad superior: combinación y contextura son dos caras de la misma operación.

2) *La selección*.— La opción entre dos posibilidades implica que se puede sustituir una de ellas por la otra, equivalente a la primera bajo un aspecto y diferente de ella bajo otro. De hecho, selección y sustitución son dos caras de la misma operación."<sup>34</sup>

No podemos dejar de traer a colación, de nuevo aquí, entonces, la cuestión del *punctum*, de la huella, en referencia al componente documental de la imagen registrada. Sabido es, que una parte importante del trabajo de constitución de un **Modelo de Representación** estable en el cine primitivo lo constituyó el trabajo de simbolización (de ficcionalización<sup>35</sup>) de las huellas no asimilables del registro fotoquímico. Es importante decir desde ahora que una de las principales formas de conjurar lo que G. Requena llama "*lo radical fotográfico*"<sup>36</sup> en su versión "informativa" es su sometimiento al régimen de la metonimia, su presunta adscripción al régimen significante por una fetichización del componente testimonial del acto de mirar.

## Ontología de la Imagen Registrada

Tal y como he expuesto la cuestión, es evidente que desde un punto de vista estructural, la problemática queda unificada tanto para la imagen pictórica como para la que es producto de un registro fotoquímico o magnético. Sin embargo, esta última presenta, desde el nacimiento de las primeras emulsiones en nitrato, una diferencia en la relación con su referente que propone la existencia de un vínculo óntico, existencial, que parece poder soslayar la emergencia subjetiva como factor conformador y, a la vez, perturbador. Por ello, he de

referirme a aquellas corrientes, dentro de la Teoría Cinematográfica, que mejor han abordado el problema. Me refiero a las que, incluidas entre las que Casetti (1995) denomina *Teorías Ontológicas*, se agrupan bajo el epígrafe del Realismo, tomando como referencia fundamental a los dos autores que, a mi entender, mejor han planteado la relación del cinematógrafo con la experiencia del Ser: André Bazin y Siegfried Kracauer<sup>37</sup>. Pero conviene establecer algunas diferencias fundamentales entre sus perspectivas y la que este trabajo va a desarrollar partiendo de sus lúcidas formulaciones. Para comenzar, no es interés nuestro definir o hallar esencia ninguna y menos establecer a partir de ella ningún principio normativo<sup>38</sup>. Buscando la *Genealogía del Dispositivo Audiovisual*, en cuanto opera en el discurso informativo, no pretendemos sino definir el marco lógico de esta experiencia para poder explicar los efectos que de él se derivan. Y este marco tiene un carácter mediado, significante y discursivo. Si hablamos de *Onto-logía* de la imagen lo hacemos privilegiando el *logos* sobre el *ontos*, concibiendo la experiencia óntica que la imagen propone como fundamentalmente fallida<sup>39</sup>, sometida, como dice Oudart (1969), al orden del significante:

"... es la imagen la que accede por sí misma al orden del significante, y que por y en este proceso se determinan las propiedades, las condiciones y los límites de su poder significante."<sup>40</sup>

Este planteamiento nos impide aceptar, el carácter emancipador que Bazin atribuye a la fijación fotoquímica de las imágenes por el hecho de liberar a la "obsesión por el realismo", propia del arte occidental, "de una subjetivización inevitable" hija del "pecado original de la pintura occidental", la *perspectiva*<sup>41</sup>, sin indagar la posible presencia de componentes imaginarios en sus raíces.

Precisamente esta *obsesión por el realismo* es la apelación más insistente de toda la corriente teórica que ve en el cine una extensión de la fotografía demandada por su propia insuficiencia y otorga al cinematógrafo un carácter no sólo redentor sino *revelador* de la realidad:

"[Mi libro] Descansa en la premisa de que la cinematografía es en esencia una extensión de la fotografía, y por ende comparte con este medio una marcada afinidad

<sup>34</sup> Sobre la cuestión del realismo cinematográfico, en su vertiente más estética, Vid. el excelente libro de Ángel Quintana. *Op. Cit.*

<sup>35</sup> De hecho, ése es el propósito de Kracauer cuando habla de proponer una "*estética material*" para el cine en vez de una "*estética formal*". *Op. Cit.*, p. 13.

<sup>36</sup> Pero efectiva, Vid. Miller, 2001. Como por otra parte toda experiencia del ser al pasar por el *trámite* inevitable de la *re-presentación*. Vid. el cap. siguiente.

<sup>37</sup> *Op. Cit.*, p. 36. Traducción, p. 51.

<sup>38</sup> *Op. Cit.*, p. 26.

<sup>39</sup> Jakobson, 1974, p. 102.

<sup>40</sup> Vid. Vera (1994, pp. 43 y ss.), González-Requena (1991) y Roy *Ops. Cits.*

<sup>41</sup> 1989 y 1991.

por el mundo visible que nos rodea. Los films hacen valer sus propios méritos cuando *registran y revelan* la realidad física. Esta realidad incluye muchos fenómenos que difícilmente podrían percibirse si no fuese por la capacidad de la cámara para captarlos al vuelo. Y como todo medio de expresión es parcial y tendencioso con respecto a aquellas cosas de las que está singularmente dotado para transmitir, es lógico que el cine esté animado por el deseo de retratar la vida material más transitoria, la vida en lo que tiene de más efímero. Las muchedumbres callejeras, los gestos involuntarios y otras fugaces impresiones componen su sustancia. No deja de ser significativo que los contemporáneos de Lumière alabaran sus películas (las primeras que se hicieron) por mostrar "el murmullo de las hojas agitadas por el viento".<sup>42</sup>

Kracauer implica, en la definición del cinematógrafo, una concepción ontológica de ese mismo mundo que se apresta a redimir como abierto y sin fronteras, ilimitado y transmitiendo a la mirada la esencia de sus atributos. Un mundo *Todo* para una mirada henchida de saber (hacer). Un universo dócil para una percepción tecnológicamente bien provista. Pues el cine *registra y revela*, es decir, redime para el tiempo y para la percepción, pero sólo con la condición de que lo redimido tuviera plena existencia propia. Es una "*estética material*" que autoriza a Kracauer a formular este precepto suficientemente expresivo:

"Sostengo que el cine y la tragedia son incompatibles. Este postulado, que sería inadmisible en una estética formal, deriva directamente de mi hipótesis inicial. Si el cine es un medio fotográfico de expresión, debe orientarse hacia el dominio de la realidad externa, hacia un mundo abierto e ilimitado que guarda poca semejanza con el cosmos finito y ordenado que establece la tragedia.

[...]En verdad, soy de la opinión de que el cine, nuestro contemporáneo, mantiene un vínculo bien definido con la era en la que ha nacido; que satisface nuestras necesidades más íntimas exponiendo (digamos que por primera vez) la realidad exterior y profundizando de ese modo nuestra relación con "esta Tierra que es nuestro hábitat", para emplear las palabras de Gabriel Marcel".<sup>43</sup>

Es decir, que el problema de la homogeneidad se traslada del ámbito ficcional de la imagen a la propia sustancia del mundo registrado. La idea de que el mundo puede ser captado en imágenes es indisoluble de la concepción propiamente imaginaria de ese mundo<sup>44</sup>. Con otras palabras, el cine ha nacido para retratar el *Universo infinito y homogéneo* hijo de la ciencia y la modernidad<sup>45</sup>, "adhiriéndose a la superficie de las cosas"<sup>46</sup>.

Esta cuestión de la adherencia es la que lleva a Bazin a invocar el carácter redentor del cinematógrafo entroncándolo con lo que él llama el "complejo de la momia", conectando el dispositivo cinematográfico con el Santo Sudario de Turín, en su célebre artículo de 1945 "Ontología de la imagen fotográfica"<sup>47</sup>. Toda una lúcida ontología de la huella, del componente "táctil" de la imagen registrada, a la que he de matizar en un punto para poder incorporarla en mi razonamiento<sup>48</sup>. Me refiero a la idea que estructura el artículo y que le permite a Bazin sus hallazgos más genuinos: la adscripción de la imagen fotográfica a la estela originada por la implantación de la perspectiva en la pintura occidental. La idea de Bazin es, empero, resaltar la cesura entre ambos modos de representación, producto de la ausencia de intervención humana en la segunda, pese a que ambos participan de la "aspiración psicológica de sustituir el mundo por su doble"<sup>49</sup>:

"El universo del pintor es siempre heterogéneo con relación al universo que le rodea. El cuadro encierra un microcosmos sustancial y esencialmente diferente. La existencia del objeto fotográfico participa por el contrario de la existencia del modelo como una huella digital. Por ello se une realmente a la creación natural en lugar de sustituirla por otra distinta."<sup>50</sup>

<sup>42</sup> Vid. Heidegger, 1995. Más adelante, trato con detalle las tesis de este artículo.

<sup>43</sup> Cf. Koyré, 1989 y el capítulo de este trabajo. Lo que Kracauer no puede aún tener en cuenta debido a la fecha de publicación de su libro, 1960, son las virtualidades que el dispositivo audiovisual desarrolla en la década siguiente -con la emblemática fecha del 20 de julio de 1969-, bien que por vía televisiva, y que amplían su cobertura más allá de los límites terrestres, así como la presentación a la mirada de fenómenos en absoluto perceptibles por el ojo humano por ocurrir en un nivel micro o macroscópico por simulaciones infográficas aceptadas como perfectamente verosímiles por el espectador, lo que refuerza la idea del dispositivo como marco ontológico más allá de la pregnancia efectiva de la huella.

<sup>44</sup> Kracauer, *Ibidem*. p. 15.

<sup>45</sup> *Op. Cit.* pp. 23-30.

<sup>46</sup> Es bastante verosímil que para estos teóricos, cercanos al influjo del *Neorrealismo*, el soporte del registro tenga una importancia determinante. La huella es visible, casi palpable, en soporte filmico (nitroato o acetato), mientras que el soporte magnético es totalmente opaco sin una mediación tecnológica. Ello no hace sino poner de relieve los componentes imaginarios imbricados en las concepciones realistas del dispositivo.

<sup>47</sup> *Ibidem*. pp. 25.

<sup>48</sup> *Ibidem*. pp. 29-30.

Nuestra tesis va a ser que, si la fotografía nace del hálito reproductor de la pintura moderna, no sólo participa de sus aspiraciones, sino que, como modo de representación, sigue hasta las últimas consecuencias su impronta. Extraer la "apariencia carnal" del flujo temporal es un acto que tiene como consecuencia introducir en el espacio una heterogeneidad óntica: el factor clave es el *encuadre* que desgaja el espacio de la representación del espacio de la recepción. En su marco, la imagen registrada connota su exterioridad por procedimientos discursivos al margen de la intervención o no del hombre: librarse del factor humano no implica librarse de lo subjetivo<sup>51</sup> pues éste es efecto de las vías significantes que guían la experiencia escópica y es aquí donde radica su fuerza, en la capacidad de hacer del registro un dispositivo connotador. Por ello, se trata de una evolución desde una mentalidad mágica y animista:

"Pero esa evolución no podía hacer otra cosa que sublimar, a través de la lógica, la necesidad incoercible de exorcizar el tiempo. No se cree ya en la identidad ontológica entre modelo y retrato pero se admite que éste nos ayuda a acordarnos de aquél y a salvarlo, por tanto, de una segunda muerte espiritual. La fabricación de la imagen se ha librado incluso de todo utilitarismo antropocéntrico. No se trata ya de la supervivencia del hombre, sino —de una manera más general— de la creación de un universo ideal en el que la imagen de lo real alcanza un destino temporal autónomo."

Se trata, en definitiva, del hecho de que la pintura occidental desde su impulso realista del siglo XVI responde a la exigencia manifiestamente moderna, de estirpe mecanicista, de ofrecer, más que un subrogado fetichista de un objeto, *una propuesta sintáctica de relación entre los cuerpos*, en el sentido que la Física da a este término. Y, para ello, necesita dotar a la representación de un entorno lógico en el que insertarse. La pintura occidental responde a un *efecto de real* por integrar lo icónico en una propuesta de relación vinculante de la que el *encuadre* es su índice más evidente y el componente subjetivo insoslayable en la atribución de un *juicio de existencia* sobre lo representado<sup>52</sup>.

## Ontología, Espacio y Falta: Kant por Heidegger

La cuestión pues, es que no hay una inocencia virginal en la experiencia del Ser, que ésta se inserta siempre en un marco ontológico previo que la guía y que, hasta ahora, habíamos definido en sus componentes estructurales semió-lingüísticos. Pero, en la Modernidad, este marco para lo empírico tiene sus notas específicas que demuestran que la iconidad y la percepción se hallan enraizadas en la propia concepción del Ser que en ella funciona como fundamento de toda construcción gnoseológica, por lo que proponemos seguir a Heidegger en la lectura de Kant<sup>53</sup> como forma de cernirla:

"El problema de la posibilidad interna de tal conocimiento se ve restringido a la pregunta más general acerca de la posibilidad interna de que el ente como tal se haga patente. Así pues, la fundamentación [de la metafísica tradicional] se concibe ahora como aclaración de la esencia de un modo de conducirse en relación al ente, en el cual éste se manifieste en sí mismo, de tal manera que todo enunciado acerca del ente sea demostrable por ello.

Pero ¿qué es lo que pertenece a la posibilidad de una conducta tal en relación al ente? ¿Hay un "indicio" sobre lo que hace posible esta conducta? En efecto, lo hay, *en el método de los científicos*.

Los físicos "percibieron una luz nueva. Comprendieron que la razón no conoce más que lo que ella misma produce según su bosquejo; que debe adelantarse con principios a sus juicios, según leyes constantes, y obligar a la naturaleza a contestar a sus preguntas, no empero dejarse conducir como con andadores". El "plan preconcebido" de una naturaleza en general supone primeramente la constitución del ser del ente, a la cual debe poder referirse toda investigación. Este *plan ontológico previo* relativo al ente está inscrito en los conceptos y principios fundamentales de las diversas ciencias naturales. *Por lo tanto, lo que posibilita la conducta hacia el ente (conocimiento óntico) es la comprensión previa de la constitución del ser, es decir, el conocimiento ontológico.*"<sup>54</sup>

La idea de seguir, en sus primeros pasos, la tarea kantiana de *fundamentación de la metafísica* se justifica por la cantidad de elementos que pone en juego y con los que puedo

<sup>51</sup> El *sujeto moderno*, producto de la ciencia, no se identifica sin resto con el "hombre". Hay en él un *más allá* del ideal humanista.

<sup>52</sup> Bazin, *Ibidem*, p. 24.

<sup>53</sup> Vid. Oudart, 1971.

<sup>54</sup> Cf. Heidegger, 1993 *Op. Cit.* Se trata de un curso dictado en 1927 sobre la *Crítica de la Razón Pura*. Queda claro que el marco que traza Heidegger queda especificado en su dimensión épocal en "La época de la Imagen del Mundo". *Concebir el mundo como imagen* es requisito indispensable para proceder a su registro icónico.

<sup>55</sup> Las comillas internas son citas de Kant. El subrayado es mío. Heidegger, 1993, pp. 19-20. *Op. Cit.*

abundar en una de mis tesis fundamentales: que la contemporánea experiencia mediática del mundo está enraizada en los supuestos (imaginarios) que acompañan necesariamente el desarrollo del conocimiento científico<sup>55</sup>. La idea de certeza, de disponibilidad del ente para un conocimiento judicativo —*sintético a priori*— proviene de esta *adecuación*<sup>56</sup> que hace que el conocimiento empírico esté demarcado por una estructura previa a la experiencia, bajo pena de desorientación, de falta de finalidad, en suma, de un horizonte integrador de sentido:

"El conocimiento óntico no puede adaptarse al ente ("los objetos") sino cuando el ente se ha manifestado ya como ente, es decir, cuando se conoce la constitución de su ser. (...) La patentibilidad del ente (verdad óntica) gira alrededor de la revelación de la constitución del ser del ente (verdad ontológica); pero el conocimiento óntico por sí solo no puede nunca conformarse "según" los objetos, ya que sin el conocimiento ontológico carece de posible dirección, de un hacia qué."<sup>57</sup>

Pero es evidente, entonces, que la propia estructura del conocimiento, así definida, incluye en sí la noción de expectativas que la experiencia aspira a colmar. Pues, el *sujeto* de esta experiencia, la razón, es de carácter manifiestamente humano, esto es, *finito*, y, por ello, tiene como base ineludible la intuición mediada por los sentidos: "La esencia de la sensibilidad consiste en la finitud de la intuición"<sup>58</sup>. Y esta finitud está en relación directa con la esencia del entendimiento humano, mediado lógicamente por el lenguaje, por su carácter discursivo. Mediación, finitud, alejamiento de "la cosa-en-sí" que establecen la metafísica occidental como ámbito de la nostalgia<sup>59</sup>, de las expectativas defraudadas por la propia esencia de la re-presentación.

Más cercano aún a nuestros intereses concretos se halla la exemplificación que desgrana Heidegger sobre esta relación subjetiva entre *intuición pura* y *conocimiento finito* pues lo hace a través de las categorías universales de espacio y tiempo. Es, por supuesto, la primera la que aquí nos interesa, como ámbito posible de la experiencia óntica, de los objetos que lo pueblan:

<sup>55</sup> Y que se trata no de desalojar —tarea imposible, como veremos—, sino de desvelar, de darles su estatuto desbrozando su carácter. Intentamos encarar la *verdad* como *atētheia* frente a la postura científica que es la de la *verdad* como *adequatio*.

<sup>56</sup> *Ibidem.* p. 21.

<sup>57</sup> *Ibidem.* p. 21-22.

<sup>58</sup> *Ibidem.* p. 32.

<sup>59</sup> *Ibidem.* p. 44.

"El espacio no es una cosa ante los ojos entre otros entes, una "representación empírica", es decir, un objeto que puede ser representado mediante esta clase de representación. Para que algo ante los ojos pueda manifestarse como algo que se extiende dentro de ciertas condiciones espaciales, el espacio debe ser ya patente, antes de toda aprehensión receptiva ante los ojos. Debe ser representado como algo "dentro del cual" puede encontrarse primeramente lo existente: el espacio es una representación pura, es decir, lo que se representa necesariamente de antemano en el conocimiento humano finito.

(...) La unidad del espacio no es la de un concepto, sino la unidad de algo que es en sí mismo uno y único. Los espacios múltiples son únicamente limitaciones del espacio único. (...) El espacio uno y único es siempre enteramente el mismo en cada una de sus partes. La representación del espacio es, por consiguiente, la representación inmediata de una unidad única, es decir, una intuición, si la esencia de la intuición debe ser determinada como *repraesentatio singularis*. En consecuencia el espacio —según lo dicho— es lo intuido en una intuición pura.

Sin embargo, la intuición pura, en tanto es intuición debe dar lo intuido *solamente en forma inmediata sino inmediata y total*. Pues esta intuición pura no es la simple recepción de una parte, sino que se intuye, aun en las limitaciones, la totalidad de una vez.<sup>60</sup>

El espacio es, por tanto, una "magnitud infinita" pues, en sí, es indivisa:

"Decir que esta magnitud es "infinita" significa, por lo tanto: el espacio, respecto a cada una de sus partes, es diferente no en cuanto al grado o riqueza de su composición, sino que es infinitamente diferente, es decir, esencialmente diferente."<sup>61</sup>

Pero he aquí entonces, que el espacio, como lo *intuido en una intuición pura* es previo a la experiencia del ente, difiere, presintiéndolos, de los objetos que lo amueblan:

"Lo intuido en la intuición pura se presenta en una mirada previa, pero no como objeto y, por tanto, no temáticamente. Esta mirada previa cae sobre la totalidad única que hace posible la coordinación: junto, debajo o detrás de algo. Lo intuido en esta "forma de intuir" no es pues *absolutamente nada*".<sup>62</sup>

<sup>60</sup> *Ibidem.* p. 47.

<sup>61</sup> *Ibidem.* p. 48.

<sup>62</sup> *Ibidem.* El subrayado es mío.

Expectativa de una totalidad homogénea que se desintegra en su vocación de ser abarcable por el conocimiento, es decir, en el paso efectivo por el ámbito de lo conceptual. Este desajuste entre el Ser y el cómputo de los entes pertenece de pleno a la teoría de los conjuntos: el *Todo* sólo parece ofrecer consistencia a cambio de permanecer vacío<sup>64</sup>.

## La inconsistencia, del saber

Volvemos de nuevo, entonces, a encontrarnos con lo que se ha convertido en un *leitmotiv* de este trabajo: la *Teoría de Conjuntos*. Porque, tras el planteamiento heideggeriano, la orientación topológica nos lleva necesariamente a vincular lo espacial con lo lingüístico<sup>65</sup>. Pues la noción de esta *totalidad única* muestra sus vicisitudes precisamente cuando es extraída del ámbito de la intuición pura y atraviesa la criba del saber.

Hemos visto cómo Cantor remitía a la intuición, al sustento subjetivo, para ofrecer su inaugural definición de conjunto. Sobre esta idea básica elabora Frege sus *Grundzüge der Arithmetik* pensando que "había asegurado los fundamentos de las matemáticas en auto-consistentes leyes lógicas"<sup>66</sup>. Russell le contesta formulando su conocida *paradoja*: *Llamemos W al conjunto de todos los conjuntos que no se pertenecen a sí mismos y hagámosle la pregunta de si se pertenece o no a sí mismo; si contesta que sí implicará que no y viceversa*. La cuestión no era baladí pues ponía en entredicho las dos nociones básicas de la teoría, a saber, la de **conjunto** y la de **pertenencia**.

Y, para lo que nos interesa, es preciso caer en la cuenta de que el problema que Russell plantea es un problema semántico y lingüístico y, en última instancia, referencial, pues pensamos como conjunto la reunión de una serie de elementos con una propiedad común y esta propiedad es una atribución que sólo es posible hacer desde un acto de habla, desde las posibilidades de codificación de la lengua. Podríamos decir que lo que permite definir un conjunto es que sus miembros son signos que comparten una serie de rasgos sémicos<sup>67</sup> y, avanzando un paso más, diríamos que es su capacidad, en cuanto artefactos verbales, de

<sup>64</sup> No podemos dejar de apuntar aquí la agria disputa sobre la concepción del espacio como infinitamente vacío o infinitamente pleno que enfrentó a cartesianos —con Leibniz al frente— y newtonianos en el siglo XVIII. Vid. el Capítulo 4 de este libro y también Koyré, 1989, pp. 147 y ss.

<sup>65</sup> Para un abordaje riguroso de esta cuestión vid. Ángel López García *Op. Cit.*

<sup>66</sup> La frase es de Quine citado por Mattioli *Op. Cit.* p. 41. Para estas cuestiones vid. también Garciadiego, Díaz Estévez, Crossley y Miller (1988) y Raíces. *Op. Cit.*

<sup>67</sup> Noción que la lingüística denomina *campo semántico*.

metaforizarse unos a otros, de ser capaces de sustituirse en el ámbito sintagmático. Pero lo que intenta rechazar la matemática (la ciencia) es precisamente ese efecto de significación pues comporta la necesidad de un ámbito sin positividades en el que todo es diferencia:

"Todo lo precedente viene a decir que *en la lengua no hay más que diferencias*. Todavía más: una diferencia supone, en general, términos positivos entre los cuales se establece; pero *en la lengua sólo hay diferencias sin términos positivos*. Ya se considere el significante, ya el significado, la lengua no comporta ni ideas ni sonidos preexistentes al sistema lingüístico, sino solamente diferencias conceptuales y diferencias fónicas resultantes de ese sistema. Lo que de idea o de materia fónica hay en un signo importa menos que lo que hay a su alrededor en los otros signos"<sup>68</sup>

Y ello implica dos cosas al menos: primero, que, desde la *lengua*, no hay posibilidad de constituir un ámbito total y único, pues definir algo por su diferencia implica excluirlo como elemento del conjunto que lo define<sup>69</sup>; y segundo, la imposibilidad de erradicar el sinsentido sin parcialidad. El problema de las paradojas es un *problema referencial*, de relación entre el discurso y el mundo, entre el lenguaje y el ser:

"Una paradoja es una expresión acerca de la cual si se pone la hipótesis de su falsedad, se deduce que es verdadera y, si se pone la hipótesis de su verdad se deduce que es falsa. No es, por tanto, una auténtica proposición"<sup>70</sup>

Por lo tanto, el agujero está en el *saber*, en el conjunto inconsistente de los significantes: no hay *todo*, pues los entes no se dejan dócilmente subsumir en una regla semántica universal. El Universo es un imaginario en la estela de la metonimia, de la presunción sintagmática de prolongación del Ser más allá del horizonte. El Universo es, también para la ciencia, pese a todos sus esfuerzos, un conjunto inconsistente mientras no se halle una fórmula única que integre la fractura paradigmática (física cuántica vs. física relativista) en que, hoy por hoy, se encuentra sumida. Sólo el imaginario progresista (la fórmula ha de existir y algún día se hallará) sostiene esta inconsistencia<sup>71</sup>. La ciencia natural no puede funcionar más que

<sup>68</sup> Saussure, p. 203.

<sup>69</sup> Vid. Miller (1988).

<sup>70</sup> Díaz Estévez *Op. Cit.* p. 62. No puedo dejar de apuntar que esto *mutatis mutandis* se podría decir de una fotografía o de cualquier imagen registrada, en el sentido de su absoluta dependencia de lo verbal para producir una *síntesis veritativa* y una orientación denotativa. Vid. Barthes (1986, pp. 36 y ss.) y Sorlin *Op. Cit.*

<sup>71</sup> Cf. Barrow, *Op. Cit.* Es importante la diferenciación que el autor apunta entre las *Teorías del Todo* actuales —científicas— y las de la antigüedad miticas, religiosas o, en último extremo, filosóficas. Mientras, para las últimas, lo que contaba era el *alcance*, para las primeras, cuenta el *alcance y la profundidad*. Quiere ello decir que su principal escollo consiste en dar cuenta de forma intensiva —comprenditiva— de los fenómenos concretos.

operando sobre pequeños conjuntos a los que, por vía metafórica, inviste de las propiedades del Universo. No otro es el fundamento y la legitimidad de la experimentación científica. La idea de *Infinito* es la que circula entre todas éstas suposiciones: un Universo incontable, pero totalmente comprensible. Y es aquí, donde desde la *Teoría de Conjuntos*, cabe perfilar la noción de *inconsistencia*, tal y como atañe a los intereses de este trabajo. Para la lógica matemática, como hemos visto con Russell y Frege, lo inconsistente es el *Todo*, los demás sistemas parciales o locales pueden ser perfectamente consistentes, puede hallarse una ley que coaligue a los diversos elementos de una colección por medio de una propiedad que les es común. Pero, desde los presupuestos ontológicos de la ciencia moderna descritos por Heidegger, ese *Todo inconsistente* no deja de insistir en los sectores parciales que la propia ciencia promueve y constituye para operar. Prueba de ello es que la filosofía y la cosmología se empeñen en salvar un "*Todo homogéneo*". De hecho, la experimentación científica, sobre el método hipotético-deductivo<sup>74</sup>, no formula sino propuestas metonímico-metáforicas que necesitan ser homogéneas respecto a un *Todo* del que se postulan como legítimas representantes. La ciencia es un saber *totalizador, universalizante*. Si una ley científica aspira a ser universal debe dar cuenta del *todo* por la *parte*, luego la parte no puede dejar de ser afectada por la inconsistencia del *Todo*. Ante una demostración, no se puede desalojar la duda de si siempre será así, no puede escapar a la presión de su propio horizonte holístico. La *falsabilidad* (Popper) no resuelve el problema del *sujeto* producido para sostener ese saber, pues se halla siempre sacrificando su particularidad en pro de la sutura de la excepción.

Viejo escollo que lleva a evocar una paradoja de más rancia estirpe que las contemporáneas: la que formuló Zenón de Elea a cuenta de la carrera de *Aquiles y la tortuga*. Según Zenón, en una hipotética carrera entre estos dos personajes, si el héroe concedía al lento reptil alguna ventaja jamás podría alcanzarlo pues la infinita divisibilidad del espacio (que los separara) haría la distancia insalvable. Si la ventaja era de diez metros y Aquiles era diez veces más rápido que la tortuga, mientras él recorriera este trecho, el animal recorrería un metro; él un metro, ella, un decímetro; él un decímetro, la tortuga un centímetro... Y así infinitamente.

Y se diga lo que se quiera<sup>75</sup>, su única solución parte del hecho de que la generosidad de Aquiles es sólo comparable a su audacia. Con otras palabras, allá donde el saber no alcanza sólo puede llegar la determinación subjetiva con un juicio arriesgado, pues se sustenta sobre

un cálculo incompleto<sup>76</sup>. Borges acaba su personal estudio sobre la paradoja de Zenón<sup>77</sup> con el primer epígrafe que encabeza este libro. El problema —y es mi único desacuerdo con Borges— es que esa "divinidad" no es indivisa. Es el sujeto del Inconsciente, barrado<sup>78</sup>, (\$), sujeto del deseo que según postula el psicoanálisis, es *efecto del significante*. De ahí, que, en cuanto abordamos los procesos de elaboración cognitiva en la Modernidad, el peligro de la paradoja asalta por todas partes. *La paradoja es un impás del discurso: el "hábitat natural" del sujeto*. Según los presupuestos de la Modernidad, el discurso como totalidad es para el sujeto, es una estrategia para la disponibilidad del ente. El *discurso iluminista*, que pretende liberar al hombre<sup>79</sup> según la matriz científica de la razón instrumental se constituye para algo que no es sino su efecto. **TODO** es básicamente paradójico si no se cuenta con esta esencial perversión proyectual moderna.

<sup>74</sup> Y, también, claro la imagen encuadrada. Vid. las páginas siguientes y todas las referencias que en ellas se citan.

<sup>75</sup> Ya Aristóteles resolvió la cuestión por la también infinita divisibilidad del tiempo. Vid. *Física*, Libro VI, Cap. 9.

<sup>76</sup> Entre los más lúcidos y hermosos textos de Lacan tengo una especial predilección por el titulado "El tiempo lógico y el aserto de certidumbre anticipada. Un nuevo sofisma." en *Escritos. Op. Cit.* pp. 187-204. En él se distinguen tres pasos entre la percepción y la acción: el *instante* de ver, el *tiempo* de comprender y el *momento* de concluir. La cuestión es subjetiva, de lógica, no de relación entre magnitudes y cantidades, pues hablamos del *infinito* que, como la *eternidad*, es *esencialmente diferente de sus partes*. Vid. nota anterior.

<sup>77</sup> En un artículo de 1932 titulado "Avatares de la tortuga" OO.CC. pp. 258. *Op. Cit.*

<sup>78</sup> Perdóñese este galicismo, como otros que seguro aparecerán en el texto, provenientes de la asimilación al castellano de la terminología lacaniana. En este caso, traducir *barrado* en lugar de *tachado*, que sería lo ortodoxo, tiene por razón el conservar para esta "barra" la connotación de su sentido lógico-matemático, que se perdería si primara la absoluta corrección léxica. En otros casos, la razón será simplemente que la transposición francesa ha tomado carta de naturaleza en el *corpus* lacaniano en español y su sustitución por un término más apropiado produciría una notable desorientación en la lectura.

<sup>79</sup> Vid. Habermas (1985) y Adorno y Horkheimer.

## Capítulo 2

### El Psicoanálisis

#### Crítica de la Ciencia

• dónde encontraremos entonces una orientación adecuada y un aparato teórico apto para hacernos cargo de este ámbito del saber: un sujeto en su máxima particularidad y contingencia, sólo ubicable como efecto de la combinatoria significante pero a su vez vórtice sobre el que se funda todo el edificio del conocimiento moderno? Tal vez no es el aspecto del psicoanálisis más difundido entre los teóricos del discurso y los especialistas en las diversas disciplinas humanísticas, pero un cometido fundamental de la enseñanza lacaniana fue dotar al psicoanálisis de un estatuto epistemológico estricto y diferenciado para lo cual hubo de marcar sus límites —id est, *criticar*— respecto a la hegemonía gnoseológica de la ciencia. No otro es el cometido de "La ciencia y la verdad", artículo con el que cierra sus *Escritos* y que será guía inexcusable de nuestro trabajo en cuanto éste se siente ineludiblemente concernido por el descubrimiento freudiano y sus consecuencias. Y allí Lacan lo expresa con contundencia:

"Por ejemplo: que es impensable que el psicoanálisis como práctica, que el inconsciente, el de Freud, como descubrimiento, hubiesen tenido lugar antes del nacimiento, en el siglo que ha sido llamado el siglo del genio, el XVII, de la ciencia, tomando esto en el sentido absoluto indicado hace un momento, sentido que no borra sin duda lo que se ha instituido bajo este mismo nombre anteriormente, pero que más que encontrar allí su arcaísmo, tira del hilo hacia sí de una manera que muestra mejor su diferencia respecto de cualquier otro.

Una cosa es segura: si el sujeto está efectivamente allí, en el nudo de la diferencia, toda referencia humanista se hace superflua, puesto que es a ella a la que le cierra el camino". (pp. 835-836).

Y aquí es donde abunda en lo que puede parecer más provocador y subversivo el empeño psicoanalítico. Como disciplina ineludiblemente *postcientífica* se ocupa de aquello que la ciencia rechaza de su textura: el propio sujeto que la sostiene.

"Decir que el sujeto sobre el que operamos en psicoanálisis no puede ser sino el sujeto de la ciencia puede parecer paradoja. Es allí sin embargo donde debe tomarse un deslinde a falta del cual todo se mezcla y empieza una deshonestidad que en otros sitios llaman objetiva; pero es falta de audacia y falta de haber detectado el objeto que se raja. De nuestra posición de sujeto somos siempre responsables. Llamen a eso terrorismo donde quieran". (p. 837)

De ahí, que vinculado lógicamente a la ciencia haya sin embargo una distancia esencial entre los propósitos y cometidos universalizantes de ésta, empeñados en reducir toda causa a *saber*, y los del psicoanálisis que consisten en colocar en ese lugar de causa a la *verdad*.

"Por eso era importante promover primero, y como un hecho que debe distinguirse de la cuestión de saber si el psicoanálisis es una ciencia —si su campo es científico—, ese hecho precisamente de que su praxis no implica otro sujeto sino el de la ciencia. Hay que reducir hasta ese grado lo que me permitirán ustedes inducir por una imagen como la apertura del sujeto en el psicoanálisis, para captar lo que recibe en él de la verdad". (p. 842)

Y este "recibir de la verdad" implica una posición de sujeto indisociable de una concepción del objeto. Sólo líneas antes Lacan lo había advertido, introduciendo su noción de *objeto* a mucho menos afortunada en sus resonancias extra-analíticas que la de sujeto.

"El objeto del psicoanálisis —anuncio mi color y ustedes lo ven venir con él—, no es otro sino lo que he adelantado ya de la función que desempeña en él el objeto. ¿El saber sobre el objeto a serían la ciencia del psicoanálisis?

Es muy precisamente la fórmula que se trata de evitar, puesto que ese objeto a debe insertarse, ya lo sabemos, en la división del sujeto por donde se estructura muy especialmente, —de eso es de donde hemos partido hoy—, el campo psicoanalítico." (*Ibidem*.)

Esto es, la noción de objeto y de sujeto son absolutamente indisociables en psicoanálisis bajo pena de incurrir en una aporía en la que suele encallarse el psicoanálisis aplicado<sup>78</sup>: un sujeto

<sup>78</sup> He podido explayarme sobre estas cuestiones en un libro cuya aparición no deja de retrasarse por motivos ajenos a mí y al resto de autores a los que coordiné. Vid. *Y sin embargo se mueve*, etc.

de cuya causa no se sepa es un sujeto enfrentado al solo discurso, al tesoro consumado de los significantes, esto es, supuestamente capturable por el saber y reductible a él. Sería campo de la ciencia, pero no su sujeto.

## El psicoanálisis y la teoría del cine: algunos deslindes

Pero el caso es que el territorio que hemos de transitar se halla en el campo de otra disciplina, que no es sino la Teoría Cinematográfica. Y como ha acostumbrado a suceder con la mayoría de los ecos del psicoanálisis lacaniano en las ciencias del discurso, al llegar aquí también se ha perdido parte de su radicalidad. Para saber cómo y con qué pertinencia ha influido efectivamente el psicoanálisis sobre la Teoría y los estudios cinematográficos, un buen procedimiento es seguir a Aumont y Marie (1990)<sup>79</sup>. Los autores justifican el acercamiento, desde el campo de la teoría cinematográfica, al psicoanálisis por la necesidad de incorporar una "teoría del sujeto", elemento que había sido relegado por los análisis semiolingüísticos de cuño estructuralista a causa de la influencia de otras ciencias sociales y, más concretamente, por la relectura althusseriana de Marx, lo que privilegió, frente a otros, el abordaje de los aspectos ideológicos en el dispositivo cinematográfico. ¿Por qué se optó, en ese momento, por el psicoanálisis lacaniano frente a otras tendencias como la cognitivista?<sup>80</sup> Éstas son, de entre las explicaciones que dan los autores, las que más de cerca nos incumben:

- "más que cualquier otra teoría del sujeto, el psicoanálisis freudolacaniano se interesa por la producción de sentido en su relación con el sujeto parlante y pensante; no es por casualidad que, sistemáticamente, los textos de Freud a los que más a menudo se refieren Lacan y sus discípulos sean los relativos a *La interpretación de los sueños* y *El chiste y su relación con lo inconsciente*, es decir, aquellos en los que se trabaja de manera más directa la relación sentido latente/sentido manifiesto.
- más que cualquier otra teoría del sujeto, se interesa por la cuestión de la mirada y del espectáculo (...).

<sup>79</sup> Concretamente el capítulo 6 de su libro que lleva por título "Psicoanálisis y Análisis del film". *Op. Cit.* pp. 225-249.

<sup>80</sup> Los autores hablan desde su perspectiva, que es la de finales de los años 80. Hoy por hoy, sobre todo en el ámbito narratológico, el panorama de hegemonía del psicoanálisis no me parece tan claro. Feminismo, pragmática y cognitivismo han tenido desde entonces su auge. Vid Casetti (1994) y, para la última de las tendencias citadas, Bordwell (1996).

- la teoría lacaniana del sujeto se basa explícitamente en modelos lingüísticos [estructuralistas]."<sup>41</sup>

Pero ya lo hemos advertido: oigamos, tras estas afirmaciones realizadas desde la *Teoría del Cine*, éstas dos de Lacan separadas, entre sí, 16 años:

"Nunca, en nuestro ejercicio concreto de la teoría analítica, podemos prescindir de una noción de falta de objeto con carácter central. No es negativa, sino el propio motor de la relación del sujeto con el mundo.

Desde sus inicios, el análisis, de la neurosis, empieza con la noción de castración, tan paradójica, que puede decirse que todavía no ha sido completamente elaborada"<sup>42</sup>

Y, segunda:

"Un buen día me di cuenta de que era difícil no entrar en la lingüística a partir del momento en que se había descubierto el inconsciente.

Por lo cual dije algo que me parece, a decir verdad, la única objeción que pueda yo formular a lo que oyeron el otro día de labios de Jakobson, a saber, que todo lo que es lenguaje pertenece a la lingüística, es decir, en último término al lingüista.

Y no es que no se lo conceda con todo gusto cuando se trata de la poesía, a propósito de la que esgrimió este argumento. Pero si se considera todo lo que de la definición del lenguaje, se desprende en cuanto a la fundación del sujeto, tan renovada, tan subvertida por Freud hasta el punto de que allí se asegura todo lo que por boca suya se estableció como inconsciente habrá entonces que forjar alguna otra palabra, para dejar a Jakobson su dominio reservado. Lo llamaré lingüistería.

Esto deja su parte al lingüista; y también explica el que tantas veces tantos lingüistas me sometan a sus amonestaciones —desde luego, no Jakobson, pero es porque me ve con buenos ojos, o dicho de otra manera, porque me quiere, como lo expreso en la intimidad—.

<sup>41</sup> Op. Cit. pp. 226-227.

<sup>42</sup> El Seminario 4. p. 38.

Mi decir que el inconsciente está estructurado como un lenguaje, no pertenece al campo de la lingüística"<sup>43</sup>

Aparte de otras muchas implicaciones que habremos de tener en cuenta posteriormente, en ellas Lacan establece con precisión la especificidad y campo de aplicación del psicoanálisis y su relación con disciplinas que son necesariamente concomitantes y de las que, evidentemente, bebió durante años. De hecho, al principio de lo que denominó su *Enseñanza* había dejado bien claro cuáles eran los procedimientos, instrumentos y campo operativo de la disciplina que refundó extrayéndola del campo del discurso médico en el que la encontró sumida<sup>44</sup>. Pero, al hablar de la especificidad del psicoanálisis, deja claro que son los *bordes exteriores del lenguaje*, los que determinan su incumbencia: el *objeto* (que falta) y el *sujeto* (dividido). Contrariamente a lo que exponen Aumont y Marie —idea muy difundida y aceptada, por otra parte— la enseñanza de Lacan se caracterizó, antes que nada, por revalorizar textos que los postfreudianos habían despreciado como *Más allá del Principio del Placer* o *El malestar en la cultura*, haciendo de *El Yo y el Ello* una especie de *Summa* del psicoanálisis. Es decir, por tomar en consideración lo que está más allá del lenguaje, de los juegos significantes, de las *formaciones del inconsciente*. En definitiva, la *pulsión de muerte*, lo real, lo que se sitúa más allá de la roca dura de la *castración*, considerados, eso sí, como efectos ex-tímos (internos, pero no pertenecientes a) del lenguaje.

Lo que observamos es una confusión evidente entre los instrumentos del psicoanálisis, su finalidad y su *modus operandi*. La cuestión tiene una explicación. Jacques-Alain Miller<sup>45</sup> establece tres períodos en la *enseñanza* de Lacan en función de los tres órdenes que definió en su teoría:

**Primero.** Desde 1945 con textos como "El estadio del espejo"<sup>46</sup> en las que lo *imaginario* ocupa el lugar central de su práctica.

**Segundo.** A partir de 1953 —donde introduce su famosa proposición "el inconsciente está estructurado como un lenguaje"— y durante diez años Lacan dicta su seminario centrado en el comentario de textos freudianos. De 1963 a 1973, se ocupa de sus propias formulaciones. Toda esta etapa está dominada por la categoría de lo simbólico.

<sup>43</sup> El Seminario 20. p. 24.

<sup>44</sup> Un texto básico y fundacional es "Función y campo de la palabra y del lenguaje en psicoanálisis" de 1953. Escritos Op. Cit. pp. 227-311. Otro, "La Instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud" Ibidem. pp. 473-513.

<sup>45</sup> 1989<sup>a</sup>, Op. Cit. pp. 10 y ss.

<sup>46</sup> Lacan, Escritos, pp. 67-86.

**Tercero.** Desde 1973 hasta su muerte, la dimensión de lo real es la que predomina. La conceptualización del goce, del síntoma con relación al fantasma<sup>77</sup> y el acercamiento a la Topología y la Teoría de los nudos<sup>78</sup>.

Apostilla Miller:

"Considero, entonces, que el discurso de Lacan, se desarrolló según una lógica irresistible que estaba inscripta de algún modo en sus inicios, y que en cierta forma su estructura fundamental fue traducida en historia. Tenemos por un lado la estructura real, simbólica, imaginaria y, al mismo tiempo, en su discurso, cada uno de estos términos fue sucesivamente ocupando el primer lugar."<sup>79</sup>

En definitiva, Lacan, en 1969<sup>80</sup>, expresa lo que a él le gustaría que fuera denominado "*Campo Lacaniano*" que no es otro que el que tiene que ver con el *goce*. No con las estructuras significantes, ni siquiera con el ámbito de la verdad, que es denominado por su escuela "*campo freudiano*". Conviene insistir, entonces, en que, para Lacan, el centro de gravedad de la experiencia psicoanalítica está en lo *real del goce*. Pero Miller advierte que en el propio ámbito del psicoanálisis hay quien se quedó en la segunda etapa lacaniana que hace de lo *simbólico*, de su carácter pacificador, el centro de su práctica:

"En esta vertiente ¿qué podemos decir del síntoma? Podemos decir que el síntoma se debe a un defecto de simbolización. Que constituye un centro de opacidad en el sujeto porque no fue verbalizado, porque no pasó a la palabra, y que se deshace en cuanto pasa a la palabra. Si quieren, la cura analítica aparece ante todo, en esta dirección, como una cura de simbolización, es necesario señalar que mucha gente se detuvo en esta concepción de Lacan."<sup>81</sup>

La *Teoría del Cine*, por ello, recalca en el primer Lacan y, todo lo más, en la primera etapa del segundo, de forma casi exclusiva, pues es en ese período —mediados de los sesenta— cuando empieza a acceder a las elaboraciones lacanianas. Y, como consecuencia, si bien una

<sup>77</sup> Retoma la antigua grafía *sinthome* a la que le da todo el valor de un neologismo.

<sup>78</sup> Véase, entre la bibliografía citada, "La tercera" como ejemplo más claro de esta época.

<sup>79</sup> *Ibidem*. p. 11.

<sup>80</sup> *Seminario 17*. pp. 73-91.

<sup>81</sup> Miller, 1989<sup>82</sup>. p. 15.

teoría del sujeto sí se ha desarrollado en nuestro ámbito<sup>82</sup>, no se ha hecho así con el objeto al menos tomándolo en su dimensión de real pero, a la vez, de *causa del deseo*, de *motor de la relación del sujeto con el mundo*. Y ello no deja de tener importantes consecuencias epistemológicas, pues no es lo mismo aceptar lo que en psicoanálisis se llama *lógica del todo* que adoptar un punto de vista parcial excluyendo aquello de lo que no se puede dar cuenta.

La perspectiva que el psicoanálisis indica —su gesto epistemológico— es otra que la científica, pues implica *tomar en cuenta* aquello de lo que no se puede *dar cuenta*, acotar el campo de operaciones como incompleto, haciendo, a su vez, de esta incompletitud, *causa*. Se trata de lo que podríamos llamar una *epistemología de lo imposible*.

Por ello, incluir como principio epistemológico al *sujeto* dejando al *objeto causa de su división* en el exterior del discurso corre el riesgo de acercarnos a planteamientos aporéticos pues implica no admitir el propio ámbito de análisis como limitado y convertir al sujeto, como ya hemos dicho, en un factor de consistencia. Así, el biopsicoanálisis, dando a un supuesto sujeto extratextual el papel de clave exegética privilegiada, pero, también, *psicoanálisis aplicado* y todas las lecturas en clave edípica de un texto, que implican considerar el Inconsciente como depósito legible de claves hermenéuticas, como referencia estable, presumiendo relaciones de biunivocidad exhaustiva entre el contenido latente y el contenido manifiesto<sup>83</sup>. Pero la concepción de Lacan implica que *no hay metalenguaje*, que no hay forma de descifrar exhaustivamente el Inconsciente.

<sup>82</sup> Véanse como ejemplo, los textos de Oudart, el propio Aumont, Bettetini, Company, Gaudreault y Sánchez-Biosca citados en la bibliografía, además de otros muchos estimables ejemplos que Aumont y Marie recogen. Lo que digo es que esta noción del "objeto" no se halla normalmente tematizada pero ello no resta ningún rigor a los estudios citados, si se ha sido consecuente, implícitamente, con ella, es decir, si no se ha utilizado el psicoanálisis como una clave hermenéutica totalizadora —esto sería el "psicoanálisis aplicado"—, sino como instrumento para tratar al texto (filmico) como lugar de inscripción de la falta.

<sup>83</sup> Sólo indicar aquí, que esta "leve" diferencia epistemológica es ya la que llevó a la primera gran escisión en el movimiento psicoanalítico: el enfrentamiento entre Freud y Jung. En efecto, una tal posición lleva a pensar en un *inconsciente colectivo*, con lo que se pierde lo esencial del psicoanálisis: la atención a la *particularidad del sujeto, uno por uno*.

## El sujeto, el Otro, la estructura

Introducidas ciertas cuestiones epistemológicas, lo que me propongo en este epígrafe es dar cuenta de los elementos mínimos que el psicoanálisis nos proporciona en la tarea de investigación de este libro de la forma más clara y esquemática que me sea posible, a modo si no de glosario, de referencia sucinta para el lector que no se halle demasiado familiarizado con la teoría lacaniana.

### Los tres órdenes

Se trata de la formulación lacaniana más importante y más perdurable en toda su enseñanza: **lo simbólico** del Significante, que conlleva la castración; **lo imaginario** de las identificaciones y los ideales, que supone una agresividad constitutiva en el sujeto, que se constituye por identificación al otro y concretamente a su forma más siniestramente íntima, la propia imagen especular; y **lo real** de la falta como goce no simbolizado, que supone el horror para el sujeto y que implica, en todo discurso, el factor de defensa contra lo amenazante de La Cosa (*Das Ding*). **Lo real** se presenta siempre bajo el aspecto de la repetición, de lo imposible de decir y de soportar. Hacia ello apunta el síntoma.

Y es, precisamente, por la vía del síntoma que Freud va a descubrir la *pulsión de muerte*. Su concepción del aparato psíquico estuvo dominada en un primer momento por el *Principio del Placer*, de la homeostasis, de la carga y la descarga. Sin embargo, las reticencias de los analizantes, las resistencias a la cura, la compulsión a la repetición, lo llevan a formular que hay algo en el seno del hombre que no busca su Bien. A esto es a lo que Lacan llamó el goce, al (citando el texto freudiano) "más allá del principio del placer". *Placer* y *deseo* serían, desde este punto de vista, defensas contra un goce autodestructivo en el sujeto. La emergencia de **lo real** no asimilado por lo simbólico conlleva arrastrar al sujeto más allá de la frontera de lo tolerable por la unicidad imaginaria que adquirió en el campo especular. La *pulsión de muerte* es, por tanto, la piedra angular de la relectura que Lacan hace de Freud teniendo consecuencias clínicas y teóricas de la mayor importancia y de alto valor epistemológico: *Es la gran fisura en la posibilidad de universalización del principio que estructura toda la gnoseología y ontología moderna de marchamo científico: el Principio de Razón Suficiente —nada es sin causa—, que se cimienta en el Principio de Identidad y del que a su vez se derivan los principios de Plenitud, Placer o Realidad, y en última instancia, el valor universal de la Razón en lo que al sujeto concierne*<sup>24</sup>.

<sup>24</sup> Para una crítica de la formulación leibniziana del *Principio de Razón Suficiente* Vid. Heidegger, "Sobre la esencia del fundamento" en 1987, pp. 63 y ss. Para un estudio riguroso sobre las consecuencias teóricas de la pulsión de muerte, Vid. Roca (1996).

## El sujeto, el otro y el Otro

Para entender las peculiaridades de la concepción lacaniana del sujeto, hay que tener en cuenta que el comienzo de su Enseñanza, conocido por su famoso *retorno a Freud*, viene marcado por una serie de polémicas en el seno del postfreudismo que llevan a Lacan a acometer la tarea de extraer el psicoanálisis del campo de la *egopsychology* y de su previsible medicalización y a acercarlo a las ciencias del lenguaje y, más precisamente, a las tesis de Ferdinand de Saussure. Los postulados hegemónicos en la dirección de la cura en la década de los 40 y los 50 hablaban del eje transferencia-contratransferencia y su objetivo último estribaba en una alianza entre el terapeuta y "la parte sana del yo del paciente" que debía concluir en una identificación de éste al Yo del analista. Es aquí, donde Lacan formula su famoso esquema L del que vamos a retener sus dos ejes<sup>25</sup>:

**a → a'**. Constituiría el eje de **lo imaginario** basado en la relación especular.

Anota así Lacan la relación entre "yoés", entre el sujeto envuelto en su encarnadura imaginaria y el *pequeño otro*, el otro con minúscula que es su compañero/rival imaginario. Para Lacan, la cura analítica se hallaba atrapada aquí, en este eje imaginario. Por lo que el propone otro eje, el de **lo simbólico**, que constituiría la verdadera relación de palabra en la que el inconsciente se despliega a través de la libre asociación:

**\$ → A.**

Aquí tenemos, pues, una aportación inédita al psicoanálisis que intenta recoger la radicalidad del gesto freudiano: el **Sujeto dividido** en dialéctica con el gran **Otro**. Veamos algunas claves de esta dialéctica:

Del *sujeto del inconsciente* hay que retener las siguientes notas (\$):

A. Como hemos dicho, Lacan lo propone en oposición al *Yo* que se había convertido en el centro de la práctica terapéutica postfreudiana. El *Yo* era considerado como centro organizado de la personalidad. Lacan ve en él un agregado de heteróclito de componentes imaginarios<sup>26</sup>.

<sup>25</sup> Vid. *Escritos*.

<sup>26</sup> Vid. *Seminario 2*.

B. El sujeto está dividido por causa del lenguaje<sup>97</sup>. Es efecto, no producto, del Significante. Es importante distinguir esta noción de la de persona lingüística que propicia la constitución de la subjetividad<sup>98</sup>.

C. Con la del sujeto, comienzan a tener su función las barras en el sistema de notación lacaniano. \$ (el sujeto es el Significante imposible, que no encuentra su lugar entre el tesoro de los significantes) **A** (el Otro barrado), **S(A)** (Significante de una falta en el Otro, el Otro no existe), **La mujer** (la mujer no existe) son otras tantas fórmulas lacanianas que apuntan hacia la falta, hacia conjuntos inconsistentes. Se pueden leer como la imposibilidad de establecer conjuntos definidos comprensivamente en cualquiera de estos ámbitos<sup>99</sup>.

Y aquí, topamos ya con el segundo término. Lo crucial en Lacan es haberle dado al Lenguaje su dimensión de Otro en el que el sujeto busca "hacerse falta", haber introducido la dimensión "dinámica", *id est* no obvia, descartando cualquier obliteración<sup>100</sup>. El Otro lacaniano nace en efecto de una matriz imaginaria, maternal, es el Otro de la demanda al que el sujeto "castrado", dividido, se dirige. Pero, como ya hemos dicho, con Lacan, las conceptualizaciones freudianas vienen a converger con las que, desde la lingüística, elaboró, coetáneamente, Ferdinand de Saussure. Y conectar el *Inconsciente* con el concepto de lengua, es decir, acercar las tesis freudianas al estructuralismo, implica varias consecuencias. Primero, acercarse a un ámbito constituido por puras diferencias. Por ello, cuando Lacan dice que "el *Inconsciente* está estructurado como un lenguaje"<sup>101</sup>, se implica que está marcado, como todo ámbito discursivo, por la falta constitutiva, por la castración, ahora en sentido estructural, desde su mismo centro, en el que Freud colocó **Das Ding**, en la misma "extimidad"<sup>102</sup>. Y, en este ámbito, es donde sobreviene el *sujeto*, al arribar el viviente, en su prematuración, al espacio de lo simbólico, que siempre le preexiste. Su acceso, a través de una **Demand**a ya inevitable, le hará enfrentarse al lenguaje como Otro, con lo cual, en los

intersticios de lo significante, de la diferencia, se experimentará, para él una pérdida irreparable: el objeto "a minúscula" nace para el sujeto en el mismo momento lógico en que éste se constituye en el campo del Otro, como un *plus de goce*, que será causa de un deseo indestructible, en la cadena metonímica de los significantes. Deseo, siempre, de otra cosa, es el deseo del Otro. Por ello, el sujeto está dividido, condenado a dejarse representar por un Significante para otro Significante. El viviente en cuanto \$, sujeto dividido, ha perdido todo vestigio de instinto, de poder encontrar fuera de sí, objeto *totalmente* adecuado a su deseo. En su lugar, adviene la pulsión, que, por su definición como inscripción del Significante en el órgano, carece, fuera de éste, de algún tipo de objeto. Este es el sentido en el que Lacan enuncia que no hay relación (ratio) sexual para el *ser-hablante*.

### Sujeto y objeto: la estructura

Vemos, pues, cómo el Otro se ha convertido en el ámbito del lenguaje, de la dialéctica significante, al que el sujeto se enfrenta siempre en falta, en busca de una cifra de sí, de una clave identificatoria. De ahí, algunas consecuencias metateóricas. Por un lado, hemos pasado de un planteamiento alusivo al mito<sup>103</sup>, de las claves edípicas freudianas, a un planteamiento estructural en el sentido que Lacan da al término estructura —bastante distinto al que suele darle el estructuralismo— colocándola entre *fenómeno* y *noumeno*, contando con aquello de lo que no se puede dar cuenta: lo imposible.<sup>104</sup>

"Para Lacan la lógica matemática es la ciencia de lo real porque más allá de las articulaciones lógicas, permite captar qué quiere decir lo imposible. Lo imposible tiene como referencia siempre un articulación significante y el único indicio de lo real es precisamente lo imposible".

<sup>97</sup> No se trata de una personalidad dividida o de un yo dividido o de la división entre conciencia e inconsciente. Es, en sí una función dividida, barrada. Un Yo dividido es lo que se puede observar en las psicosis. Cuando hablamos de *sujeto dividido*, lo hacemos de un elemento estructural no de un *fenómeno clínico*.

<sup>98</sup> Vid. Benveniste. *Op. Cit.* Vol. I pp. 179-188.

<sup>99</sup> El Otro, tesoro de los significantes, está incompleto. El sujeto deberá suturar esta falta en el Otro, los impases del discurso. No hay un significante unitario para el goce femenino más allá del Fallo por eso La Mujer no existe, etc.

<sup>100</sup> En los casos de Freud ya encontramos esta dimensión del sujeto sosteniendo el deseo del Otro con su síntoma. Cf. "Análisis fragmentario de una histeria" (Caso Dora), o "Análisis de una fobia de un niño de cinco años" (Caso Juanito).

<sup>101</sup> Cito los aforismos más célebres de Lacan, sin reseñarlos cada vez, en negrita y subrayado cursiva.

<sup>102</sup> Vid. Lacan *Seminario* 7.

<sup>103</sup> El *Inconsciente* sería un resto del acto de apropiación del *saber del esclavo* por parte del Amo que significa el paso del *mythos* al *logos*. Tuve ocasión de desarrollar esta idea en un trabajo colectivo para las XII Jornadas del Campo Freudiano en España:

"El psicoanálisis es necesariamente producto del discurso de la ciencia porque el sujeto del Inconsciente, del que el discurso analítico se hace cargo prestándole oídos, no puede ser designado más que como una excrecencia de este discurso en cuanto se aplica al dominio del mundo. En el origen, el sujeto del inconsciente aparece como un detritus de la Razón Iluminista. Como tal, en el paso del Mito al Logos, el Discurso del Amo es incapaz de traducir sin resto el saber del esclavo. Y, en esta dialéctica del iluminismo el Discurso del Analista aparece como el dispositivo de escucha, confiriéndole estatuto de saber, de un rumor que se habla y permanece, sin embargo, exterior".

Vid. Palao (et alii).

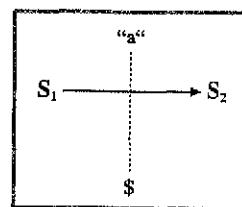
<sup>104</sup> Müller, 1988. p. 11.

Por ello, la **estructura** queda enfrentada al **Todo**, a cualquier pretensión homogeneizadora:

"Lo propio de Lacan es haber diferenciado e incluso mostrado la oposición esencial que hay entre la estructura y el todo. (...) El no-todo es un principio que está presente desde el inicio de la enseñanza de Lacan, aun cuando no esté nombrado como tal, y que es esencial para el concepto lacaniano de la estructura."<sup>105</sup>

De esta manera, el Otro pasa de estar notado como A (*Autre*, en francés claro) a serlo como A. Se trata de un Otro en falta, *inexistente* desde el punto de vista de la lógica. Por el camino, ha aparecido en la teoría lacaniana la noción de objeto, que él llamará *objeto a minúscula*, robándole al otro su protagonismo.

Así quedaría definida la estructura que hemos ido desgranando con cuatro términos que representan al lenguaje, al sujeto y al objeto:



$S_1$  es el llamado **Significante Amo**. El sujeto en su acceso a lo simbólico, al gran Otro, tesoro de los significantes, ha de prenderse a lo que —en época más tardía— Lacan llamó el rasgo unario. El  $S_1$  es la representación del Significante previa a su dialectización. Ésta es, a su vez, representada por el  $S_2$ , que Lacan denomina el *saber*, anotando, por tanto, las nociiones estructuralistas de valor y sistema, de relación entre significantes. Para Lacan el *saber* debe ser notado como producto de la dialéctica significante. Como sus efectos, el  $\$,$  sujeto *barrado* y el  $a$ , llamado simplemente así: *objeto "a" minúscula*.

Aquí vemos esquematizado lo que ya hemos avanzado líneas arriba: el proceso de acceso del viviente a lo simbólico conlleva la *castración*, entendida como *pérdida de goce*. Aquí aparece la noción de objeto  $a$ , en notación algebraica, como **plus de goce** que causa el deseo, la falta

constitutiva en el sujeto. Ésta es la reacción teórica de Lacan ante las diferentes concepciones "benignas" del objeto conceptualizadas por los discípulos de Freud: la idea de que *el objeto causa es un resto de las operaciones significantes cuya única consistencia es lógica, que carece de sustancia, pero tiene un decisivo peso estructural con importantes consecuencias en la dirección de la cura*:

"¿Qué quieren decir la asociación libre y la atención flotante? Que se suspende lo verdadero como opuesto a lo falso y que todo el discurso del analizante y las interpretaciones del analista operan en un campo donde se suspende el valor referencial. El progreso del análisis consiste en una evacuación de la referencia, los Significantes se dirigen los unos a los otros y la única cosa que representan es, en definitiva a un sujeto, es decir, según la definición de Lacan, nada. Un Significante sólo vale para otro y no representa más que la función negativa del sujeto. A nivel de la afirmación universal uno puede decir todo, pero la existencia de lo que se trata queda en suspenso. Finalmente, la única referencia que puede aislarse es el objeto a. Lacan dio estatuto de objeto a la falta de referencia, pero su posición central con respecto al lenguaje es que de una manera general éste carece de referencia, por eso uno habla siempre marginalmente. Todo en la lengua es metáfora y metonimia. El objeto a como referente no es sino un efecto del discurso analítico, no existe como tal en la naturaleza.

El hecho de que no haya referente puede decirse de distintas maneras, puede decirse diciendo: el objeto a, puede decirse diciendo simplemente que el referente es la falta. En el fondo, lo que no existe en psicoanálisis es la sustancia, existe el sustituto pero no la sustancia. El sustituto es necesariamente un ser incompleto, ligado a un lugar a llenar, lo que Frege llama "no saturado", es lo que expresa la dialéctica del Significante, es un puro  $S_2$  a completar.

Si hubiera una sustancia, lo que Lacan evoca una vez de pasada ¿qué sería? Sería el goce, es el único término que podría introducirse como un absoluto en tanto no vale para otro. Por esta razón el objeto a como plus de gozar puede ser situado por Lacan en el lugar del referente y también por eso puede decir que, en el fondo, toda metonimia está enganchada al objeto a como plus de gozar."<sup>106</sup>

Creo que la densidad, claridad y posibilidades de aplicación a nuestro ámbito que este párrafo ofrece justifican suficientemente la vastedad de la cita. La idea de que la actividad

<sup>105</sup> *Ibidem*, p. 13.

<sup>106</sup> Miller, 1989<sup>1A</sup>, pp. 51-52. El subrayado es mío.

verbal —y, por extensión, discursiva— es una deriva metonímica cuyo anclaje último es un plus de goce insustancial pero con la consistencia lógica del imposible, es el fundamento teórico básico para tratar aquello que, habitando el texto, se resiste a las operaciones que le son propias, esto es, a la producción de sentido. De ahí, dos consecuencias inmediatas. Primero, la errática condición del sujeto del inconsciente (del deseo). Recalquemos que el semblante que esta falta de referencia adopta para el sujeto es tal que traiciona su naturaleza, esto es, que, falazmente, se la otorga, pues aparece como un fantasmagórico saber ( $S_2$ ) que exige ser completado. Es decir, que el sujeto sigue impulsado a lo largo de la cadena significante por la falsa suposición de que aquello que le falta es de su mismo orden. Por ello, porque el desencuentro es del orden de la imposibilidad de dar sentido, de que el sentido abarque el campo de la referencia, el índice de la cercanía del objeto con su insustancial consistencia lógica es el único afecto que el psicoanálisis, como clínica del Significante, tiene en cuenta en su práctica: *la Angustia*<sup>107</sup>.

## Los 4 discursos\*

La estructura que hemos descrito en los párrafos anteriores toma cuerpo en uno de los más rentables y estrictamente simples hallazgos de Lacan: el matema del discurso. En 1969, Lacan se ve obligado a tomar posición (teórica) sobre los sucesos parisinos del año anterior. Dicta entonces su Seminario, en su decimoséptima edición, bajo el título de *El reverso del psicoanálisis*<sup>108</sup>, haciendo alusión a lo que va a conceptualizar como el *Discurso del Amo*. Así, Lacan encara varios retos para la constitución del psicoanálisis como disciplina. Primero, conceptualizar el *Discurso del Analista* como vínculo social poniéndolo, audazmente, al nivel de los otros tres discursos, cuyas estructuras enuncia: el de la *Histérica*, el *Universitario*, y el ya citado *del Amo*. Queda así definida la formulación más avanzada que Lacan da de la estructura antes de entrar de lleno, en la década siguiente, en los dominios de la *Topología* (cuyas formulaciones utilizaba desde años atrás) y de la *Teoría de los nudos*.

<sup>107</sup> Para esta cuestión vid. Miller *Ibidem*. pp. 147-155. Esta aspecto de la angustia y su gestión discursiva tiene, como veremos, el máximo interés para nosotros, en el análisis del discurso informativo audiovisual.

<sup>108</sup> *Op. Cit.* Para la relación de los 4 discursos con la época, vid. Laurent (1992).

\* Creo que se puede afirmar que Lacan jamás escribió los *cuatro discursos* —y menos el quinto, como se verá— de una forma canónica y definitiva. Encontramos escrituras parciales en los *Seminarios xvii y xx* así como en *Radiofonía y Televisión*. La versión que plasmo de los matemas, pues, no aspira a ser canónica, pero sí legítima. El razonamiento topológico que subyace a ellos puede ser rastreado en los textos de Sergio Larriera y Jorge Alemán citados, así como en el magnífico trabajo de Jean-Paul Gilson, consultable en la página web de la Escuela Lacaniana de Montréal. *Op. Cit.*

Antes de pasar a su descripción, es importante destacar dos aspectos de este montaje estructural que convierten a estas sencillas fórmulas en especialmente valiosas. En primer lugar, hay que destacar en ellas que son el máximo exponente de la *semántica polivalente* de la que, a diferencia de la ciencia, hace uso el psicoanálisis. Quiero decir que su uso, como el de algunos otros matemas lacanianos, permite múltiples lecturas<sup>109</sup> y aplicaciones, lo que nos autoriza a interpretar, desde sus propuestas, fenómenos que atañen a ámbitos como la *Teoría de los Medios de Comunicación de Masas*. Ello no les resta rigor, pues las lecturas que promueven no son incompatibles, sino, al contrario, muestran conexiones a veces nada explícitas entre diversos sectores de la elaboración teórica.

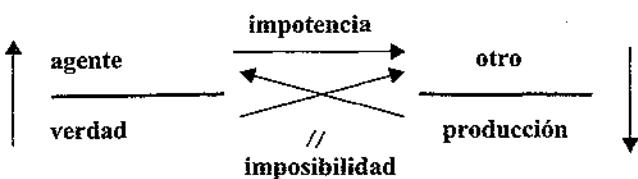
En segundo lugar, y como probable efecto de lo anterior, estos *Discursos* no están en relación de enfrentamiento o superación. Es decir, no responden a una dialéctica de origen ilustrado ni se insertan en el *metarrelato emancipatorio de la modernidad*<sup>110</sup>. Con otras palabras, siendo hechos de estructura no admiten su erradicación o "superación" ni suponen una bondad mayor de unos sobre otros, sino que, como vínculos sociales para el sujeto, se actualizan en distintas posiciones, según la correlación entre sus elementos. Un ejemplo: el *Discurso del Amo* no está "superado" por el *Discurso Analítico*, que es su reverso, todo lo más está desnaturalizado, dialectizado, atemperado su efecto en el sujeto si el segundo también se actualiza como vínculo social pues no creo que sea necesario decir que no se puede estar en él *full time*, so pena de parecer auténticamente delirante. A veces, es muy conveniente que la cosa marche, mientras a esta marcha se le otorgue su estatuto de semblante, no un carácter devastadoramente absoluto, *totalitario*. Ello no implica que la dinámica de cada discurso no lleve aparejada la tendencia a desalojar a los otros pero el psicoanálisis postula como fin de la cura el paso de la *impotencia a la imposibilidad*.

La idea básica de los matemas de los cuatro discursos es colocar los cuatro elementos que conforman la estructura  $S_1$  (*Significante Amo*),  $S_2$  (*saber*),  $S_3$  (*sujeto*) y  $a$  (*objeto*) en cuatro posiciones (*el agente*, *el otro*, *la verdad* y *la producción*) que van rodando en el sentido de las agujas del reloj<sup>111</sup>. El esquema básico de la estructura discursiva es el siguiente:

<sup>109</sup> Un ejemplo: el matema  $\Delta$  (el Otro barrado) puede leerse como: el Otro castrado, no hay Otro del Otro, el Otro no existe, no hay metalenguaje, etc.

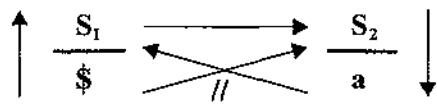
<sup>110</sup> Vid. Lyotard.

<sup>111</sup> Para la fundamentación topológica de los 4 discursos vid. Larriera (1996) y Alemán y Larriera (1998).



Y se puede leer como: el *agente* se dirige al *otro* con el fin de producir un resultado de su acción. La *verdad* es el lugar que designa el paradero de aquellos efectos no pretendidos, no programados u ocultados por la acción discursiva. La relación entre los elementos de la parte superior viene signada por la *impotencia*, es decir, por la incapacidad de producir un acto pleno. La relación entre los elementos de la parte inferior es de *imposibilidad*. A su vez, los distintos vectores indican las determinaciones que cada lugar recibe. Obsérvese que el único lugar no determinado es el de la *verdad*. Lacan deja claro que el *Discurso es sin palabras*, esto es, no es del orden de lo textual y carece de un contenido, es pura estructura que sostiene los vínculos sociales del sujeto. Exploraremos cada una de sus plasmaciones para derivar de ellas las consecuencias correspondientes.

#### Discurso del Amo (DM)<sup>12</sup>



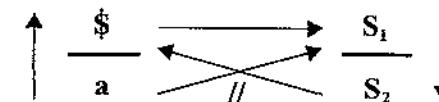
<sup>12</sup> Conservamos la inicial de la palabra francesa Maître para distinguirlo del Discurso del Analista (DA).

Basándose en la dialéctica del Amo y el esclavo hegeliana, Lacan establece la fórmula de este primer discurso. El Amo, representado por su Significante, se dirige al saber (del esclavo, en consonancia con el *Menón* platónico), para producir el objeto de goce. *La verdad oculta de ese Amo es que está castrado, que es sujeto deseante y que su falta, su división, no queda colmada por la producción del esclavo; que él, también, se halla sometido a la ley simbólica*. De aquí, se deriva, como ya hemos oido decir a Lacan, que el interés del amo es que todo *marche igual para todos*. El amo no está en absoluto interesado en el saber sino en que, por medio de él, la cosa funcione<sup>13</sup>. El Discurso del Amo es, por tanto, discurso de desconocimiento de ahí que pueda ser asimilado al discurso del Inconsciente.

Múltiples son las consecuencias —lecturas— que se pueden hacer de este matema. Para empezar, el resto de inconsistencia que queda en el paso del Mito al Logos como imposibilidad de traducción *plenamente* satisfactoria en la apropiación del saber del esclavo por el amo. Este resto sería, de hecho, una de las definiciones del Inconsciente.

Nos interesa, además, reparar en una cuestión que separa al psicoanálisis de todos los relatos de emancipación posteriores a la Ilustración. Me refiero a que el Amo lo que oculta no es un infame goce tras sus privilegios, sino precisamente el hecho de su falta. Las tendencias enmarcables en este Metarrelato —del marxismo al anarquismo pasando por Foucault—, como tendencias Ilustradas empeñadas en "convertir a los hombres en amos", estarían más cercanas a la siguiente rotación en la estructura.

#### Discurso Histérico

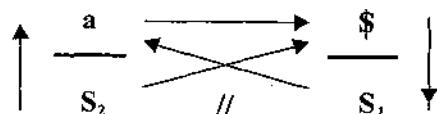


<sup>13</sup> Seminario XVII, p. 22.

Aquí, el sujeto se dirige al Amo para demandarle que produzca un saber sobre el goce —sobre el sexo, sobre la femineidad<sup>114</sup>, podríamos decir. Lo que adviene para el sujeto al lugar de la verdad es la irreducible particularidad del objeto, del plus de goce, que causa su deseo. Las histéricas fueron, indudablemente, el origen del psicoanálisis por su desafío al saber de la medicina científica, siempre insuficiente, impotente, para resolver sus males, que no podía explicar. La histérica es una mala esclava, en ese sentido, pues se niega a que la cosa marche. El síntoma histérico es el más claro índice del fracaso del Logos para constituir como campo del saber un todo coherente. El objeto alcanza así, en la estructura, ese lugar de verdad última del deseo como una fisura, como un impás en el intento apaciguador del saber. Podríamos afirmar, por este camino, que la Razón Moderna denuncia, en su génesis —que no es otra que la demanda al Amo de un saber que le es imposible producir, la legitimidad del poder—, su estructura histérica:

"El iluminismo en el sentido más amplio de pensamiento en continuo progreso, ha perseguido siempre el objetivo de quitar el miedo a los hombres y de convertirlos en amos. Pero la tierra enteramente iluminada resplandece bajo el signo de una triunfal desventura. El programa del iluminismo consistía en liberar al mundo de la magia. Se proponía, mediante la ciencia, disolver los mitos y confutar la imaginación."<sup>115</sup>

#### Discurso del Analista



<sup>114</sup> Carmen Gallano (1994) lo explica perfectamente:

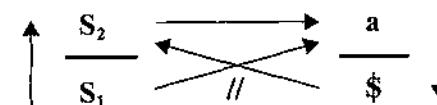
"Pero el misterio no desaparece, pues más se descifra, más se alimenta. ¿Por qué? Porque lo que espera la histérica del saber a producir, es el significante del goce femenino, otro significante que no fuera el significante fálico. El psicoanálisis puede hacerle descubrir a la histérica que esa espera es vana, que no hay tal saber de la femineidad, porque el inconsciente no sabe nada más allá del falso. No sabe nada del Otro sexo.

Entonces el impasse histérico consiste en que por buscar el secreto del goce en la vía del saber, llega a un punto distinto del que esperaba. Llega a que el saber está despedazado en fragmentos, a que está agujereado, a que es incompleto" (p. 29).

<sup>115</sup> Así comienzan Adorno y Horkheimer su *Dialectica del Iluminismo* (Op. Cit.). No es este el lugar para un tal debate, pero creo que sería muy conveniente para toda teoría crítica aceptar su aproximación al Discurso Histérico. La *Dialectica Negativa* de Adorno es perfectamente paragonable, en su imposibilidad de cerrar una síntesis, al hecho de que el objeto, la *lata de referencia*, advenga al lugar de la verdad. Lo mismo se podría decir respecto a todos los problemas de legitimación en la época del tardo-capitalismo, en el pensamiento de Habermas. Me limito, ahora, a anotar esta sugerencia, sin más pretensiones.

Y, ante la demanda al amo la respuesta del **Discurso del Analista** es constituir su reverso, el discurso que invierte, respecto al de aquél, todas sus posiciones. El objeto, la insuficiencia del saber, se ofrece como causa al sujeto con el fin de producir los *Significantes-Amo* que determinan su destino, para otorgarles, así, su estatuto de semblantes, para dialectizarlos, en definitiva. De ahí, que se diga que el analista se ofrece como *semblante de objeto*, como desecho. El precio es que el saber adviene al lugar de la verdad. Lo cual implica, por una parte, que es un saber que el sujeto no buscaba —lo que busca el paciente en el psicoanálisis es, evidentemente, evacuar el malestar que su síntoma le acarrea—, pero también que es un saber que debe permanecer incompleto: *la verdad sólo puede decirse a medias*.

#### Discurso Universitario



Pero hay otra posibilidad estructural: ofrecer a la histérica el reverso de su propio discurso invocando un saber completo y potente<sup>116</sup>, capaz de disolver enigmas y de constituir al sujeto como producto de ese saber. En el **Discurso Universitario** el saber se dirige al objeto, no como causa del deseo, sino como origen de la angustia, para producir a un sujeto capaz de sustentar ese saber. El precio es ahora que el *Si* va al lugar de la verdad, que el *Significante Amo* marca la imposibilidad de detenerse, de darse un límite.

Digámoslo sin más dilación: una de las hipótesis básicas que guiaron nuestro trabajo en sus inicios<sup>117</sup> es que los Media están sostenidos, al menos en su vertiente *informativa*, por la estructura básica del **Discurso Universitario**. Conjugar la angustia con un saber que se confunde con su dimensión escópica, para producir un sujeto (audiencia), índice del éxito de la operación, con el precio de la imposibilidad de detenerse, pues ese saber sólo puede ocultar su impotencia con su proliferación, que concuerda coherentemente con la exigencia de publicidad —transparencia— que la modernidad exige para todo saber.

<sup>116</sup> Cabe subrayar la raíz común de Universo (conjunto de todas las cosas, según Corominas, Op. Cit., p. 604) y *Universitas* procedentes ambos del VERTERE latino. El *DU* tiene siempre vocación totalizadora, de "verter" lo *real* en el *saber*.

<sup>117</sup> Mejorada, si se me permite decirlo, en el transcurso de la investigación. Vid. cap. 9 y 10. Creo conveniente, sin embargo, mantener en el texto esta primera hipótesis por lo que ilumina del trayecto hacia la segunda: que el matema que mejor da cuenta de la cultura de masas es el *Discurso del Capitalista*.

Creo que nada puede ilustrar mejor esta cuestión que la comparación de la moderna imagen informativa con la teoría del trauma en Freud y en sus discípulos directos, pues la idea de la reductibilidad del trauma por la reproductibilidad de la escena que lo produjo es un magnífico ejemplo de funcionamiento del **Discurso Universitario**. A la anamnesis, a la re-presentación ante la conciencia —y ante su forma más genuina, más patentizadora de su carácter imaginario, la mirada—, la Modernidad le otorga un carácter catártico. Es sabido que, en sus primeros pasos hacia la constitución del psicoanálisis, Freud, aún de la mano de Breuer, instauró este método, cuyo núcleo terapéutico consistía, esencialmente, en hacer advenir a la memoria el contenido histórico y objetivable de una escena traumática reprimida, origen de las actuales manifestaciones patológicas de un paciente:

"La semejanza descubierta entre ambas dolencias neuróticas nos induce a considerar también como traumáticos los sucesos a los que nuestros enfermos de neurosis espontánea parecen haber quedado fijados. Obtenemos así una etiología extraordinariamente sencilla para esta neurosis, pues podremos asimilarla a una enfermedad traumática y explicar su patogénesis por la incapacidad del paciente para reaccionar normalmente a un suceso psíquico de un carácter afectivo muy pronunciado."<sup>118</sup>

Pero, en su genuina lucidez, Freud no tardó en abandonar esta concepción en un trayecto que se cifra en el paso de la escena traumática, efectiva y datable, a una escena fantasmática, a un receptor del goce perdido que el sujeto ha de construir en su análisis, no rememorar como si siempre hubiese estado allí, disponible para ser recuperada con la oportuna asistencia médica. Su célebre confesión a Wilhelm Fliess —"ya no creo en mis neuróticos"<sup>119</sup>— da buena cuenta de ello. Así lo expresa Lacan:

"Reproducir es lo que se creía poder hacer en la época de las grandes esperanzas de la catarsis. Conseguían una reproducción de la escena primaria como uno consigue ahora obras maestras de la pintura por nueve francos cincuenta. Sólo que Freud nos indica, cuando da los pasos siguientes, y no tarda mucho en darlos, que nada puede ser captado, destruido, quemado sino, como se dice, de manera simbólica, *in effigie, in absentia*".<sup>120</sup>

<sup>118</sup> *Lecciones introductorias al psicoanálisis* Op. Cit. p. 2294.

<sup>119</sup> Op. Cit. p. 3578.

<sup>120</sup> *Seminario 11* p. 58.

Porque, en Freud, hay dos concepciones opuestas de la represión y de la angustia correspondientes a dos momentos de su elaboración teórica. Su primera versión será: *angustia lo que se reprime*. Versión moderna e ilustrada: si se levanta la represión, desaparecerá sin dilación la angustia, pues no hay un mal intrínseco en el mundo y, por lo tanto, con el grado de madurez adecuado, un sujeto puede hacerse cargo de aquellas percepciones que, en su infancia, rebasaron su capacidad de comprensión y, por ende, de tolerancia. Dada la adecuada competencia metalingüística, el sujeto podrá elaborar un juicio adecuado donde antes no pudo. Aquí, por tanto, tiene un sentido la imagen como un depósito perceptivo que hay que hacer advenir a una conciencia —ahora, sí— capaz de soportarla. Si el ojo *estuvo y retuvo*, el lenguaje, la capacidad de juicio y comprensión, no tiene más que someterse a un benigno compás de espera para recuperar y asimilar esa escena que otrora fue traumática.

Pero este divorcio entre la representación y los afectos que se le adhieren tiene consecuencias mucho más profundas de las que Freud le atribuyó en un primer momento, pues testimonia, en última instancia, de una sobredimensión del goce irrecuperable para el lenguaje, de que —y son, ya, palabras de Jacques Lacan— *no hay metalenguaje*, el Otro no está completo. En lo que a esta argumentación atañe, *no hay una escena perfecta, acabada, disponible y reproducible, cuya rememoración evaque los malestares del sujeto*. Por ello, Freud pasa a una segunda concepción según la cual *se reprime lo que angustia*<sup>121</sup>. Es decir, hay un déficit irreductible de simbolización, un imposible para el sujeto. O, con otras palabras, y evocando resonancias barthesianas, *del ojo no se puede decir que estuvo allí*. Esta divergencia entre la percepción y su incorporación a lo simbólico, su conversión en saber, es lo que la reproductibilidad de la imagen registrada trataría de soslayar. Y ¿qué hace falta para que una imagen sea reproducible?: que pase, de la dimensión de registro de un *acto*, al de registro de una *acción*. A la fotografía, le falta el movimiento para ser vehículo adecuado del saber. El movimiento suple imaginariamente la carencia de saber que se manifiesta en el registro icónico. Éste es origen "ideológico" del cinematógrafo y por ello, pienso, el enfoque adecuado para dar cuenta de la falta como *motor de la relación del sujeto con el mundo* es, en el caso del dispositivo audiovisual, de tipo genealógico.

¿Qué relación mantiene este discurso con el de la ciencia? Es importante recalcar que para Lacan el **Discurso Universitario** no es el discurso de la ciencia —al que posteriormente califica de "cuasi-histérico" (1991) por reconocer la constante insuficiencia de su saber. Para lo que nos va atañer a partir de ahora, que es el papel de la ciencia en la génesis del Imaginario Moderno que culmina en el *Paradigma Informativo*, baste recordar ahora una

<sup>121</sup> "Inhibición, síntoma y angustia". Op. Cit. pp. 2833-2883.

idea clave en Lacan: que *el discurso científico forcluye al sujeto*, que éste en cuanto deseante no halla en la ciencia clave alguna de su particularidad. El terreno está abonado para la constitución metonímica (*paris pro toto*, sinédoque) de una instancia Imaginaria en forma de un Universo dócil a la mirada, de un Mundo-Imagen, que supla el silencio de dios que la ciencia implica desde sus orígenes cartesianos.

## La imagen informativa, entre lo real y lo imaginario

Tras esta exposición de algunos conceptos básicos de la Teoría Psicoanalítica, es necesario arrimar el ascua a nuestra sardina, esto es, revisar su aplicación respecto al objeto de este trabajo: *la imagen registrada (o producida), almacenada y difundida con fines informativos*. Y el caso es que la cuestión de lo **real**, condicionada desde un sesgo psicoanalítico —es decir, claramente diferenciado de la "realidad"— presente, desde hace mucho tiempo en los estudios sobre el cine, ha tomado nueva vigencia en los últimos estudios sobre el dispositivo audiovisual. Y ello, por varios motivos que confluyen simultáneamente, a mi entender, en el lugar en el que la narratología, como exploración de la vertiente más manifiestamente sintagmática del texto filmico, muestra sus límites.

Aunque lo que genéricamente podríamos denominar *tratamiento de la huella*, ya lo hemos visto como cuestión central en los capítulos anteriores a cuenta de las poéticas realistas de Bazin o Kracauer, creo que éste es el momento de volver al planteamiento —inaugural en su tratamiento semiótico— de Barthes en los dos textos ya citados —uno de 1969, "El tercer sentido"<sup>122</sup> y otro fechado en 1979, *La cámara lúcida* (1990<sup>8</sup>)— para encararlo en relación directa con su raíz, que es de clara influencia psicoanalítica. El tratamiento barthesiano marca la orientación predominante de los abordajes posteriores del problema. Barthes acomete la cuestión de lo que él designa como *punctum* en la fotografía de tal manera que remite, desde el principio, a una influencia del psicoanálisis y más concretamente del Lacan más difundido en ese momento, el del *Seminario II*<sup>123</sup>:

"Lo que la Fotografía reproduce al infinito únicamente ha tenido lugar una sola vez: la fotografía repite mecánicamente lo que nunca podrá repetirse existencialmente. En ella el acontecimiento no se sobrepasa jamás para acceder a otra cosa: la Fotografía remite

<sup>122</sup> Vid. Barthes 1986, pp. 49-68.

<sup>123</sup> El primero en ser establecido y publicado. La primera edición francesa es de 1973, aun así 9 años posterior al momento de ser dictado.

siempre el corpus que necesito al cuerpo que veo, es el Particular absoluto, la Contingencia soberana, mate y elemental, el *Tal* (tal foto, y no la Foto), en resumidas cuentas, la *Tuché* (sic), la Ocación, el encuentro, lo Real en su expresión infatigable."<sup>124</sup>

Fijémonos que Barthes remite a la cuestión del hecho efectivamente acaecido como origen del registro y lo hace de tal manera que el bloqueo del trayecto significante que el *punctum* supone lleva, directamente, a pensar en la congelación del discurso, en la suspensión de los aspectos sintagmáticos que, sin duda, se hallan presentes en toda imagen registrada, pues ésta es, siempre, una sustracción al flujo de los acontecimientos. Por este camino, Barthes, que comienza por abordar la cuestión en el cine<sup>125</sup>, acaba, con una lógica implacable, invocando el fotograma como esencia de la imagen registrada y promoviendo, con ello, un enfoque claramente paradigmático —*des-encadenado*<sup>126</sup>— de la cuestión pues lo propiamente filmico acaba siendo, según su planteamiento, la imagen en cuanto congelada, no dialectizada, no *montada*:

"... lo filmico no puede ser captado en el *film* "en situación", "en movimiento", "al natural", sino tan sólo, por muy paradójico que parezca, en ese formidable artificio que es el fotograma."<sup>127</sup>

Y ello, pese a que la imagen registrada en movimiento parece ser la que ofrece un mejor campo para la "repetición mecánica". Y, esta aversión al montaje, ya presente en Bazin o Kracauer<sup>128</sup> por otra parte, supone toda una orientación en la teoría posterior a la hora de enfrentar el problema del *punctum*.

La cuestión es que, partiendo del psicoanálisis, el enfoque barthesiano, en su abordaje de lo real, parece privilegiar una fenomenología de la *tyché* que enmascara algo que es una constatación básica desde la práctica freudiana. Normalmente se olvida que lo que lleva a Freud a teorizar *un más allá del principio del placer*, frente a las primeras teorías del trauma,

<sup>124</sup> 1990 (B) p. 31. En nota al margen se hace referencia, en el texto de Barthes, a las páginas del *Seminario II* de Lacan en las que se desarrollan estas cuestiones.

<sup>125</sup> Recordamos que en el primero de los textos su reflexión se origina sobre algunos planos de Eisenstein. Vid. Barthes, 1986 pp. 49-67. Su texto de 1979, (1990<sup>8</sup>), es la continuación lógica de sus conclusiones de 1970.

<sup>126</sup> Con el subrayado de este adjetivo pretendo hacer hincapié en que aquí puede hallarse el origen de que la noción de psicosis haya sido llamada a concurrir tan frecuente y —a veces— abusivamente, en el tratamiento de lo real en el dispositivo audiovisual.

<sup>127</sup> *Ibidem*. p. 65.

<sup>128</sup> El primero habla de "montaje prohibido" y el segundo muestra un evidente rechazo por lo que denomina tendencia formativa en el cine.

es el *automaton*, la compulsión a la repetición, observada en la clínica de la neurosis de guerra, que le fuerza a incluir en su modelo pulsional la *pulsión de muerte*. Con otras palabras, no hay nada en el "hecho" que lo convierta en traumático —esto sería propio de una ontología de la "realidad plena" y verdad *totalmente enunciable*<sup>129</sup>— sino que su aspecto de encuentro desafortunado, fatal, para el sujeto proviene de su insistencia en repetirse de forma siniestra. En las mismas páginas que cita Barthes, Lacan lo enuncia explícitamente:

"En primer lugar, la *tyché*, tomada como les dije la vez pasada del vocabulario de Aristóteles en su investigación de la *causa*. La hemos traducido por *el encuentro con lo real*. Lo real está más allá del *automaton*, del retorno, del regreso, de la insistencia de los signos, a qué nos somete el principio del placer. Lo real es eso que yace siempre tras el *automaton*, y toda la investigación de Freud evidencia que su preocupación es ésa. (...)"

Lo que se repite, en efecto, es siempre algo que se produce —la expresión dice bastante sobre su relación con la *tyché*— *como el azar*.

(...) La función de la *tyché*, de lo real como encuentro —el encuentro en tanto que puede ser fallido, en tanto que es esencialmente fallido— se presentó primero en la historia del psicoanálisis bajo una forma que ya basta por sí sola para despertar la atención: la del **trauma**.

¿No les parece notable que, en el origen de la experiencia analítica, lo real se haya presentado bajo la forma de lo que tiene de inasimilable —bajo la forma del trauma— que determina todo lo que sigue, y le impone un origen al parecer accidental? Estamos aquí en el meollo de lo que puede permitirnos comprender el carácter radical de la noción conflictiva introducida por la oposición del principio del placer al principio de realidad —aquello por lo cual no cabe concebir el principio de realidad como algo que, por su ascendiente, tuviera la última palabra.

En efecto, el trauma es concebido como algo que ha de ser taponado por la homeostasis subjetivante que orienta todo el funcionamiento definido por el principio del placer. Nuestra experiencia nos plantea entonces un problema, y es que, en el seno mismo de los procesos primarios, se conserva la **insistencia del trauma en no dejarse olvidar por nosotros**. El trauma reaparece en ellos, en efecto, y muchas veces a cara

descubierta. ¿Cómo puede el sueño, portador del deseo del sujeto, producir lo que hace surgir repetidamente al trauma —si no su propio rostro, al menos la pantalla que nos indica que todavía está detrás?

Concluyamos que el sistema de la realidad, por más que se desarrolle, deja presa en las redes del principio del placer una parte esencial de lo que, a pesar de todo, es sin ambages real.<sup>130</sup>

He aquí, una orientación clave: *el trauma, lo real, tratado como causa irreducible del deseo*. Si el deseo responde a una estructura metonímica, lo real de su causa, la falta, la castración, debe ser abordado en su dimensión sintagmática, de cadena. La *tyché* es un déficit de simbolización anclado, anudado, al Significante y ésta es la única forma de praxis para el psicoanálisis: tratar lo real por lo simbólico<sup>131</sup>. Decir que está "más allá del automaton" no implica que se puede prescindir de sus "signos" sino precisamente al contrario, que no hay otra forma de situarlo, de identificarlo que ese "estar más allá de". Por ello, la forma de tratar lo real para el psicoanálisis es dándole estatuto de objeto causa, en medio de una estructura nodal:

"...ese objeto insensato que he especificado con la "a". Esto es lo que queda atrapado en el atasco de lo simbólico, lo imaginario y lo real como nudo. (...)"

He escrito objeto "a". Es totalmente diferente. Eso lo emparenta con la lógica, es decir, que lo toma operante en lo real a título del objeto del que justamente no hay idea, lo cual, es necesario decirlo, era hasta el momento un agujero en toda teoría, sea cual fuere el objeto del que no hay ninguna idea.

El fin del discurso del Amo, por ejemplo, es que las cosas marchen al ritmo de todo el mundo. Y bien (...) lo real, justamente, es lo que no anda lo que se pone en cruz ante este convoy, más aún, lo que no deja de repetirse para entorpecer esa marcha.

(...) Lo real es lo que siempre vuelve al mismo lugar. El acento debe colocarse en "vuelve". Es el lugar que él descubre, el lugar de lo imaginario.<sup>132</sup>

<sup>129</sup> Seminario II, pp. 62-63 La negrita es mía.

<sup>130</sup> Seminario II, pp. 14 y ss.

<sup>131</sup> 1980, pp. 164-165.

<sup>128</sup> Cf. Roca, 1996 (pp. 245-252) y 1998.

Se trata de la ya conocida noción de *ex-timidad* que Lacan había utilizado años antes<sup>133</sup> en alusión a la cuestión del *noumeno* kantiano —*Das Ding*, en Freud— para referirse a aquello que, encontrándose en el seno del saber como su núcleo insoslayable, no se deja absorber por él.

Por lo dicho hasta aquí, el paralelismo con el concepto de *punctum* en Barthes es evidente. Lo que varía es, en todo caso, el tratamiento del problema. La mayoría de los abordajes de la cuestión del *punctum* lo hacen desde un punto de vista paradigmático: el *punctum* sería, en la imagen registrada, lo que se resiste a entrar en el régimen de la metáfora. El que aquí voy a proponer, sin embargo, intenta no obviar los factores sintagmáticos, pues sólo así se puede entender que su absorción códica se produjera a través de un Modo de Representación básicamente metonímico con el *Modo de Representación Institucional* hollywoodense. Y, también, que una de las formas de su vigencia actual se produzca al reparar en la incapacidad de la pacificación simbólica suma, la muerte entendida como fin, para detener la compulsión a la repetición en el seno de la crisis del relato que la postmodernidad auspicia: la figura del *zombie* y aún más del *zombie psicópata* con su imposibilidad de morir y de dejar de matar como el lugar en el que la serialidad narrativa es sitiada por lo siniestro<sup>134</sup>.

Así podemos, además, asumir la puesta en relación barthesiana de *punctum* y *spectrum*<sup>135</sup>, la *momificación* (Bazin) que el registro fotográfico implica, desde esa propia relación con lo real para el sujeto. Pues, según Freud, hay tres posibilidades ante la emergencia del lo real que se presenta como falta en el Otro, como avizoramiento de la castración materna<sup>136</sup>. Si el mecanismo que lleva al sujeto a la neurosis es la *represión* (*Verdrängung* en Freud) —sobre cuya clínica se alzó el edificio teórico del psicoanálisis—, y el psicótico opta por la *forclusión* (*Verwerfung*) o no-inscripción del Significante de la falta —a cuya clínica abrió el psicoanálisis Lacan<sup>137</sup>—, aun nos queda otra posibilidad como hipótesis: el *desmentido* o “*repudiación*” (*Verleugnung*), que marca como destino la perversión<sup>138</sup>. Quiero decir que la

relación establecida con la huella fotográfica está mediada por ese gestor de lo real del goce que es el *operator* barthesiano cuya videncia consiste en “encontrarse allí”<sup>139</sup> obrando una transformación en la *tyché* que la convierte en *kairós* en el momento afortunado<sup>140</sup>. De nuevo, nos encontramos la necesidad de un garante del sentido, de la compacidad del mundo referencial que en la instantánea, como en la imagen pornográfica, implica un refrendo de la plenitud del acto. Pretensión metafórica de alcanzar el corazón del Ser, revelado en sus apariencias, que deriva en ese punto de detención que el fetiche congela y transmuta. Así, el *punctum*, para que pueda ser gestionado, en su pura función traslática, instando a sancionar la insuficiencia de la sección del ser que la imagen encuadra:

“El *punctum* es entonces una especie de sutil más-allá-del-campo, como si la imagen lanzase el deseo más allá de lo que ella misma muestra: no tan sólo hacia “el resto” de la desnudez, ni hacia el fantasma de una práctica, sino hacia la excelencia absoluta de un ser, alma y cuerpo mezclados.”<sup>141</sup>

Vuelta, por tanto, al ámbito de la contigüidad, invisible de *facto*, pero por cuya homogeneidad respecto al campo de la mirada apostamos sin dilación. Vuelta al eje sintagmático en el mismo momento en que la densidad de lo perceptible impide su asimilación paradigmática, es decir, códica. Por ello, la imposibilidad del saber para constituir un Todo sin resto, impulsa al sujeto dividido a una apuesta por lo *imaginario*. Desde la primera época de la enseñanza lacaniana, lo *imaginario*, como patrón de las identificaciones, gozó de una cierta mala fama en tanto sede de la agresividad del sujeto hacia el semejante sobre cuya imagen constituía la creencia de su propia integridad corporal, jamás contemplable sin mediación. La sospecha del sujeto acerca de la precariedad de la cohesión entre los fragmentos de su propio cuerpo que le son dados a ver es velada por la identificación alienante al otro, al semejante, y a la imagen espectral, pero jamás totalmente erradicada. El contraste entre la propensión agresiva a la que impulsa lo *imaginario* y la supuestas virtudes apaciguadoras de lo simbólico, junto al propio gesto epistemológicamente combativo del Lacan de los años 50<sup>142</sup>, empeñado en sustraer al psicoanálisis del eje de la transferencia/contra-transferencia y de la identificación del paciente al analista como conclusión del análisis, hicieron de lo *imaginario* una especie de abominable enemigo en la dirección de la cura.

<sup>133</sup> *Seminario 11*, pp. 62-63 La negrita es mía.

<sup>134</sup> *Seminario 11*, pp. 14 y ss.

<sup>135</sup> 1980, pp. 164-165

<sup>136</sup> Vid. *Seminario 7*.

<sup>137</sup> Vid. Sánchez-Biosca, 1995, pp. 95-119 y 141-215. En otro ámbito, también pude aproximarme al tema de la insuficiencia de la muerte para simbolizar el final en la cultura postmoderna. Vid. Palao, 1989.

<sup>138</sup> 1990, pp. 38 y ss.

<sup>139</sup> Vid. “Análisis de la fobia de un niño de cinco años. (Caso Juanito)” *Op. Cit.* pp. 1365-1441.

<sup>140</sup> Vid. *Seminario 3*. *Op. Cit.* y “De una cuestión preliminar a todo tratamiento posible de la psicosis” en *Escritos* pp. 513-565 *Op. Cit.*

<sup>141</sup> Vid. Freud, “Fetichismo”. *Op. Cit.* pp. 2993-2997. Cf. para todas estas cuestiones VV. AA. 1992. Concretamente, el trabajo redactado por Marta Glassermann “Aproximación a lo Real” pp. 9-23. Barthes induce a pensar en este carácter “perverso” del *punctum* al tratarlo como “rasgo parcial” (1990, pp. 89-95).

<sup>142</sup> *Ibidem*. p. 96.

<sup>143</sup> *Ibidem*. p. 111.

<sup>144</sup> *Ibidem*. p. 109. La negrita es mía.

<sup>145</sup> Vid. “Situación del psicoanálisis en 1956” en *Escritos*, pp. 441-472. *Op. Cit.*

Sin embargo, partiendo de la clínica de las psicosis, la singladura de Lacan va más allá de esta concepción de lo *imaginario* llegando, como hemos visto, a agruparlo, frente a lo real, en la categoría que él llamará del *Semblante*<sup>143</sup>. Es así, que en la *concomitancia de lo imaginario y lo simbólico es donde el sentido se aloja*<sup>144</sup> y el Ser y la Naturaleza pertenecen de pleno a la categoría de los semblantes, de las apariencias<sup>145</sup>. Por ello, la forma de entender lo *imaginario* es enfrentarlo, no tanto a lo *simbólico*, como a lo *real* que, en cuanto consecuencia de lo imposible, es "lo que no se puede imaginar"<sup>146</sup>. En esa dirección es en la que Lacan dirá que el sentido "suple a lo real" de la falta, de la *inexistencia de relación sexual*<sup>147</sup>. Pero, si en la estructura del *nudo borromeo*,<sup>148</sup> el sentido era la intersección entre lo *imaginario* y lo *simbólico*, la intersección entre *imaginario* y *real* viene a ser ocupado por la que fue la primera imago que instauró su orden: el *cuerpo*. Y con la dimensión del cuerpo nos acercamos a la dimensión de lo *imaginario* que más nos interesa, la de lo espacial; lo *imaginario* del lugar de la escena que hace que los "cuerpos imaginen el universo"<sup>149</sup>. Lo *imaginario* en su dimensión de escena congelada, como captura del goce inaprehensible y fugitivo: las imágenes como *cárceles del goce*<sup>150</sup>.

Es, por supuesto, aquí, donde el planteamiento lacaniano vuelve conectar con nuestra problemática, la de la *imagen registrada en movimiento con pretensión informativa*, pues como el propio Lacan indica:

"En el acto, sea cual sea, lo importante es lo que se le escapa. Éste es también el paso que dio el análisis al introducir el acto fallido, que después de todo es el único que sabemos con seguridad que siempre es logrado."<sup>151</sup>

En nuestro ámbito, esto es particularmente notable, por ejemplo, en las imágenes de la violencia terrorista en las que la fugacidad del acto es evidente y sólo queda registrar sus hótidas consecuencias en las que la *huella*, el *punctum*, toma no sólo su faz más

<sup>143</sup> Seminario xviii "D'un discours qui ne serait pas du semblant". (inédito). Vid. su exégesis en Miller, 2001.

<sup>144</sup> Vid. Lacan, 1980. La estructura topológica del *Nudo Borromeo* consiste en tres círculos entrelazados correspondientes a los tres órdenes. La intersección central entre los tres es ocupada por el objeto "a", como hemos visto. Entre *Imaginario* y *Simbólico*, Lacan coloca el sentido.

<sup>145</sup> Cf. Miller, 1992<sup>a</sup> y 2001.

<sup>146</sup> Glasserman *Op. Cit.* p. 16

<sup>147</sup> Citado por Glasserman *Ibidem*. p. 21.

<sup>148</sup> Vid. Lacan (1980) y Granon-Lefort.

<sup>149</sup> Lacan 1980, p. 181.

<sup>150</sup> Cf., claro está, Miller, 1994<sup>a</sup>.

<sup>151</sup> Seminario 17. p. 61.

desgarradoramente siniestra y *traumática* sino, también, inducente a imaginarizar ese "más-allá-del-campo" del que hablaba Barthes suponiendo al sintagma la capacidad de absorber por vía combinatoria lo que no es sino paradigmático, propio del eje de la selección, pues la dimensión de fallido del acto proviene de la dimensión temporal de una ausencia —de una simultaneidad que se ha revelado imposible—, la del *operator* barthesiano, de cuyo fracaso el *spectrum* de lo visible es el más claro testimonio<sup>152</sup>. Disyunción entre imagen y saber, entre registro icónico y capacidad metafórica:

"Las fotografías propiamente traumáticas son muy raras porque, en fotografía, el trauma es totalmente tributario de la certeza de que la escena ha tenido lugar de forma efectiva: *el fotógrafo tuvo que estar allí* (definición mítica de la denotación); pero una vez establecido este punto (que, a decir verdad, constituye ya una connotación), la fotografía traumática (incendios, naufragios, catástrofes, muertes violentas captadas "en vivo") es algo sobre lo que no hay nada que comentar: la foto-impacto es insignificante en su estructura: ningún valor, ningún saber, en último término, ninguna categorización verbal pueden hacer presa en el proceso institucional de la significación. Hasta podríamos imaginar una especie de ley: cuanto más directo es el trauma, más difícil resulta la connotación."<sup>153</sup>

Barthes nos empuja así hacia una noción de suma importancia en psicoanálisis cual es la de *Fantasma*. El texto canónico de Freud sobre el tema es "Pegan a un niño"<sup>154</sup> y en él se observan dos características básicas del *fantasma*: su asociación a la violencia sadomasoquista y su indecibilidad, la imposibilidad para el sujeto que lo enuncia de "asociar" (de establecer connotaciones) nada a esta escena, lo que pone esta categoría en relación directa con el texto que acabo de citar. Por ello, para Lacan, junto con la pulsión, es uno de los límites para la interpretación del analista. El *fantasma es una escena en lo imaginario, una frase en lo simbólico y un axioma en lo real*. Lacan lo transcribe con la fórmula ( $\$ \blacklozenge a$ ), expresando su carácter de procedimiento para recuperar el goce perdido por el sujeto en la castración, por lo que se convierte en el auténtico prisma desde el cual el sujeto interpreta la realidad y sobre el que se apoya "su" deseo. Por ello, el *fantasma no se "cura"* sino que se construye y se *atraviesa* en la cura<sup>155</sup>.

<sup>152</sup> Cf. Palao, 1992.

<sup>153</sup> Barthes, 1986 p. 26.

<sup>154</sup> *Op. Cit.* pp. 2465-2481.

<sup>155</sup> Vid. Marie-Hélène Brousse, *Op. Cit.*

Es así, que la idea de lo Imaginario como receptáculo del goce perdido, proviene de su significación en la última etapa de la enseñanza de Lacan, es decir, en la que toma su lugar, con posterioridad a la constitución del orden simbólico, como efecto de la falta, del proceso de castración que éste supone para el viviente que a él accede. Miller explica esta diferencia entre las dos concepciones de lo imaginario para Lacan:

"Cuando Lacan hablaba del modo imaginario, hablaba de imágenes que se podían ver. El palomo no se interesa por el vacío, si hay vacío en lugar de la imagen el palomo no crece, el insecto no se reproduce. Así es que Lacan no desiste de hablar de lo imaginario una vez que introduce lo simbólico. Desde ya que habla mucho de lo imaginario, pero es un imaginario que ha cambiado totalmente de definición. El imaginario post-simbólico es muy distinto de lo imaginario presimbólico, antes de la introducción de esta categoría. ¿Y cómo se transforma el concepto de lo imaginario una vez que se ha introducido lo simbólico? En algo muy preciso. *Que lo más importante de lo imaginario es lo que no se puede ver.* Y en particular [...] el *falo femenino, el faló materno*; y es una paradoja llamar a eso el faló imaginario cuando precisamente no se puede ver, es casi como si se tratara de la imaginación. Es decir que antes, en las famosísimas observaciones y teorizaciones de Lacan sobre el estadio del espejo, el modo imaginario de Lacan estaba esencialmente vinculado a la percepción. Cuando ahora, una vez que se ha introducido lo simbólico, hay una *disyunción entre lo imaginario y la percepción*, y de algún modo este imaginario de Lacan se vincula con la imaginación. Lo muestra bien, por ejemplo el texto "De una cuestión preliminar [a todo tratamiento posible de la psicosis]" [...], en donde habla del faló imaginario como un significante imaginario, esto es realmente sacarlo del campo de la percepción, y para utilizar la palabra latina que Lacan utiliza no es un *perceptum*. Para decirlo una vez más, el modo imaginario, de Lacan destacaba el poder de lo que se puede ver, cuando lo imaginario, a partir de "Función y campo..." es por el contrario *el lugar donde hay la presencia, en lo que se puede ver, de algo que no se puede ver*. De manera tal que eso ya implica esa conexión de lo imaginario con lo simbólico, implica una tesis que se aparta de toda psicología de la percepción, la tesis de que la *imagen hace de pantalla a lo que no se puede ver*."<sup>156</sup>

De nuevo, una extensa cita de Miller que creo perfectamente justificada por la cantidad de elementos pertinentes para el análisis de los discursos audiovisuales que pone en juego y de

los que cabe hacer particular hincapié en dos: la relevancia epistemológica de considerar al Lacan posterior a los 50 y la relación, así justificada, entre la dimensión *real* del *punctum* y el *fuera de campo*, la *propensión sintagmática de la huella*. La afirmación primordial (*Bejahung*), como hecho de estructura, toma en Freud una forma traumática traducible en una experiencia visual: la de la castración materna. Y que ese *falo femenino* indique la dimensión de la imagen como pantalla de la nada, autoriza a indagar la presunción metonímica, que toda imagen encuadrada implica, como el principal argumento ontológico a favor de la existencia del Universo.

<sup>156</sup> 1994<sup>a</sup> pp. 19-20. Los subrayados son míos. Para ciertas alusiones biologicistas de Miller en el discurso de Lacan, vid. "El estadio del espejo", en los *Escritos*.

## Capítulo 3

### La genealogía como método

**L**a atención al origen, como proceso de desnaturalización de lo comúnmente aceptado en la búsqueda de las raíces del malestar —de lo que obstaculiza el Discurso del Amo—, cuenta con una amplísima serie de precedentes. El motivo es que la fundamentación del saber Occidental por la Ilustración tenía como nota básica su proyectualidad: su vocación de autorrealización en una temporalidad futura que se concibe como superación y progreso —e, incluso, advenimiento— con la Razón elevada a la categoría de justa deicida. Habermas expone diáficamente estas pretensiones con sus derivaciones pragmáticas:

"El proyecto de modernidad formulado en el siglo XVIII por los filósofos de la Ilustración consistió en sus esfuerzos para desarrollar una ciencia objetiva, una moralidad y leyes universales y un arte autónomo acorde con su lógica interna. Al mismo tiempo, este proyecto pretendía liberar los potenciales cognoscitivos de cada uno de estos dominios de sus formas esotéricas. Los filósofos de la Ilustración querían utilizar esta acumulación de cultura especializada para el enriquecimiento de la vida cotidiana, es decir, para la organización racional de la vida social cotidiana."<sup>157</sup>

Pero ese desalojo del malestar por su inmersión en el saber que prometía la Ilustración, sobre la estructura del *Discurso Universitario*, no llega jamás a producirse, sino que es sustituido por la proliferación y por la acumulación de ese mismo saber. Entre el *saber especializado* y la *vida cotidiana* surge un hiato, al parecer, insalvable. De ahí que, en principio, todas las posiciones rigurosamente críticas al modelo ilustrado, tras la constatación del fracaso de su vocación autorrealizativa, hayan recurrido a un método indagatorio y hermenéutico de carácter retrospectivo: así la *genealogía de la moral nietzscheana*, pero también la *anamnesis freudiana*, o el *materialismo histórico*. Todos ellos, intentos de revisitar una fundación originaria que se ha vuelto problemática, en cuanto que sus efectos contemporáneos denuncian una perversión proyectual en la forma genérica de la falsa conciencia, del falso saber, y del recuerdo encubridor del origen verdadero. Es lo que Ricoeur (1983) denominó "escuela de la sospecha" y que, suponiendo un viraje desde la primera ingenuidad ilustrada, se halla todavía en su estela que no es otra que la del Metarrelato de Emancipación<sup>158</sup>.

<sup>157</sup> 1985 p. 28.

<sup>158</sup> Lyotard, *Op. Cit.*

Es Foucault, quien, retomando la cuestión, la explica, enraizándola precisamente, en su aspecto proyectual y dándole, también, su ámbito en una exploración efectiva en los discursos.

"Paul Ree se equivoca, como los ingleses, al describir las génesis lineales, al ordenar, por ejemplo, con la única preocupación de la utilidad, toda la historia de la moral: como si las palabras hubiesen guardado su sentido, los deseos su dirección, las ideas su lógica; como si este mundo de cosas dichas y queridas no hubiese conocido invasiones, luchas, rapñas, disfraces, trampas."<sup>159</sup>

Ante esta constatación de lo indómito de la significación, el segundo Foucault se impone un método genealógico como alternativa a la *Arqueología del Saber* que había ocupado sus años anteriores. Su intento es, ahora, indagar los principios reguladores de los discursos pero contando con aquello que los perturba y a lo que se oponen, lo que él llama el *acontecimiento*<sup>160</sup>, y en el que no es difícil ver, *mutatis mutandis*, otro eco, en el seno del postestructuralismo, de la *tyché* aristotélica:

"Yo supongo que en toda sociedad la producción del discurso está a la vez controlada, seleccionada y redistribuida por un cierto número de procedimientos que tienen por función conjurar los poderes y peligros, dominar el acontecimiento aleatorio y esquivar su pesada y temible materialidad."<sup>161</sup>

Vemos que la *genealogía* es una propuesta de lectura de las inconsistencias, de las discontinuidades entre la trama significante y el mundo:

"La búsqueda de la procedencia no funda, al contrario: remueve aquello que se percibía inmóvil, fragmenta lo que se pensaba unido; muestra la heterogeneidad de aquello que se imaginaba conforme a sí mismo"<sup>162</sup>

Es decir, desnaturaliza, destruye linealidades y revela en el presente, no concordancias proyectuales, sino avatares y derivas:

"Su objetivo no es mostrar que el pasado está todavía ahí bien vivo en el presente, animándolo, aún en secreto después de haber impuesto en todas las etapas del recorrido una forma dibujada desde el comienzo. (...) Seguir la filial compleja de la procedencia, (...) percibir los malos cálculos que han producido aquello que existe y es válido para nosotros; es descubrir que en la raíz de lo que conocemos y de lo que somos no están en absoluto la verdad ni el ser, sino la exterioridad del accidente."<sup>163</sup>

Ahora bien, hacer del accidente, del desperdicio, de lo ajeno a la esencia y al proyecto, causa, no debe significar *convertirlo* en ella, *universalizarlo*. El uso que voy a hacer de una prospectiva genealógica no puede ni debe ser traducido simplistamente en historia. Aquí vamos a recorrer factores estructurales a los que no se les puede otorgar el valor de causa *material* o *final* sino en todo caso el de causa *eficiente*, o *formal*. Entrelazar la prospección genealógica con un historicismo ingenuo que haga de sus conclusiones *Principio de Razón Suficiente* conlleva esa euforia imaginaria que convierte la *Ilustración* en *Iluminismo*, al transferir al mito la potencia de la impostura científica. Creo que se puede afirmar que todos los totalitarismos contemporáneos tienen su origen en una derivación tal que, obviando la autorreferencialidad discursiva, la inconsistencia estructural que atafie a todo discurso, acaba transitando por vías que degeneran en la necesidad de aniquilación del rival. El estalinismo no es sino una lectura "efectivista" de Marx, y el nazismo, de Nietzsche o incluso de Darwin. Todo ello supone un cruce con posiciones románticas, cercanas a un cierto hegelianismo —de nuevo, muy ingenuo— que proyecta sobre la filosofía de la historia una dimensión teleológica y hace del comienzo un momento mítico, normalmente desde un presente exultante de estímulos autorrealizativos y no, como en los de sus predecesores, a la búsqueda de las raíces del mal en un presente que se deplora.

Esta aclaración no resulta banal para nuestro campo. Vicente Sánchez-Biosca detecta esta misma tendencia en las primeras historias del *Arte* cinematográfico, allá por los años 30, en las que el componente mítico es preponderante:

"Constatamos, entonces, una convergencia feliz: la plenitud de lo clásico constituye el motor para relatar su genealogía y aquélla no puede sino estar concebida como el punto de llegada de ésta. En primer lugar, las historias citadas confían en un desarrollo progresivo y lineal de los aconteceres que refieren y, en consecuencia, la idea de

<sup>159</sup> 1992<sup>a</sup>, p. 7.

<sup>160</sup> Para una visión más amplia del asunto, vid. Badiou, 1999.

<sup>161</sup> 1987, p. 11.

<sup>162</sup> 1992<sup>a</sup>, p. 13.

<sup>163</sup> *Ibidem*.

evolución les es consustancial. De ahí, la abundancia de metáforas biológicas que puebla sus páginas (desarrollo, evolución, transformación). La contradicción, el salto, la interrupción no tienen cabida. En segundo lugar, se trata de una concepción teleológica, pues todas las etapas del trayecto están ordenadas para desembocar inexorablemente en un fin, una meta, que es el momento pleno desde el cual escribe el historiador y que implícita o explícitamente legitima. En tercer lugar, cuando estos historiadores periodizan (a menudo bajo la forma de un simple encadenamiento de nombres: Lumière/Edison-Méliès-escuela de Brighton/E.S. Porter-Griffith...), lo hacen uniendo las diferentes fases según leyes que conducen de causa a efecto; vocación metonímica que ha permitido hablar de una historia serial. Tal vez cabría añadir a lo dicho el carácter empírista de estas historias: el dato reina en su pureza, sin articulación alguna que le dé un sentido o, aún más, con rechazo de cualquier teoría.<sup>164</sup>

Pero lo que quiero resaltar, es que mi empeño aquí no es de tipo historiográfico —aunque dependa de los planteamientos y logros de la historiografía para mis objetivos concretos—, ni siquiera desde un punto de vista no serial que nos conectaría con una descripción de la estabilizaciones,—o acotaciones—sincrónicas que tendrían un precedente metodológico en la llamada *Historia de las mentalidades*<sup>165</sup>, sino de una definición de las condiciones lógicas que las posibilitan pero que, a la vez, definen su carácter entrópico, de inevitable agotamiento progresivo, que acaba provocando su transformación<sup>166</sup>. Planteo, por ello, un acercamiento "epocal", diacrónico, pero no historiográfico, pues el tiempo pertinente es lógico no cronológico, no lineal en su efectividad histórica. De hecho, las simultaneidades entre los distintos estadios en el desarrollo de la iconicidad occidental no serán abordadas y el empirismo, los datos, van a brillar por su ausencia. El árbol genealógico que nos concierne lega como único blasón lo real de la falta.

### La cuestión del modelo de representación

Si *genealogía* y *desnaturalización* son dos conceptos que, como hemos visto, han caminado emparejados en el transcurso de este siglo, exactamente igual ha sucedido en el ámbito de la

teoría cinematográfica cuando se ha necesitado cuestionar ese momento pleno que la historiografía empírista identificó con la consolidación definitiva del "lenguaje cinematográfico". Necesidad que proviene de la propia práctica fílmica en cuanto, al desviarse de la norma naturalista hollywoodense, pone sobre el tapete el concepto de escritura. Un hito básico en este cuestionamiento del cine como lenguaje es el trabajo de Noël Burch (1987). En él, se remonta a los orígenes del cine —en un momento que ese lenguaje, aún no existía— para "interrogar a la institución" y demostrar que el "lenguaje" del cine no tiene nada de natural ni de eterno:

"Puesto que, y ésta es la tesis fundamental de este libro, veo a la época 1895-1929 como la de constitución de un Modo de Representación Institucional (a partir de ahora MRI) que desde hace cincuenta años es enseñado explícitamente en las escuelas de cine como Lenguaje del Cine; lenguaje que todos interiorizamos desde muy jóvenes en tanto que competencia de lectura gracias a una experiencia de las películas (en las salas o en la televisión) universalmente precoz en nuestros días en el interior de las sociedades industriales."<sup>167</sup>

La noción de MRI nace, entonces, con un fin beligerante: relativizar los procedimientos del cine clásico que habían impuesto su hegemonía bajo especie de naturaleza. Para ello, Burch recurre, no sólo a su condición histórica, sino a establecer la pluralidad de filiaciones que a ella concurren. El problema —como acota Sánchez-Biosca (1990)— es que, intentando mostrar el carácter convencional del MRI, Burch acaba definiendo su exterioridad —en la cual se precisan "los otros" modelos—, lo cual hace de él el único modelo pleno y el único no definido. Burch reconocía que su construcción venía a sentar las bases de prácticas contestatarias en la que él mismo como cineasta estaba interesado:

"De ahí, que se hayan establecido dos puntos de referencia de especial relevancia desde el punto de vista metodológico: por una parte, el MRI, identificado con la institución misma, y llamado a polarizar el estudio sobre los márgenes de su constitución; por otra, las prácticas contestatarias que no son ni más ni menos que la ideología deconstructora cuyo lugar de referencia es la crítica sistemática de las claves espectaculares del MRI."<sup>168</sup>

<sup>164</sup> 1994, pp. 308-309.

<sup>165</sup> En este trabajo se citan dos magníficos ejemplos de los logros de este tipo de historiografía, salvando las distancias de perspectiva. Vid. Bordwell (et alii), 1988 y el propio Sánchez-Biosca, 1990.

<sup>166</sup> Así, por ejemplo, constataríamos que el carácter "artístico" no es esencial en el cinematógrafo, sino contingente y accidental como lo demuestra su heredera en el dispositivo audiovisual, la televisión.

<sup>167</sup> Op. Cit. p. 17

<sup>168</sup> Sánchez-Biosca, Op. Cit. p. 32.

Es decir, que, respondiendo a las problemáticas suscitadas por las escrituras que se le oponen, Burch lleva a cabo un enfoque genealógico que se remonta al tiempo anterior a su consolidación. Así, en su planteamiento se produce una manifiesta elipsis:

"La elipsis —claro está— elude precisamente aquello que vertebría y da cuerpo al resto: el **MRI**. Se relata, en suma, su *aún no* y su *ya no*. Y el resultado es que el **MRI** permanece sin problematizar, sin historiarse, quedando como un dato empírico en lugar de un objeto teórico y, además, permaneciendo de una sola pieza"<sup>169</sup>

Hay, por tanto, en el planteamiento de Burch, un modelo hegemónico y otros que tienen como única función demostrar que aquél no es el único. Creo, sin embargo, que, pese a las críticas de Sánchez-Biosca, el problema es que el propio concepto de *Modelo de Representación*, como constructo abstracto, implica su imposibilidad de definición plena. Con otras palabras, es —cómo no— un conjunto inconsistente. Inducido desde los films, no llega nunca a absorberlos y se constituye para ellos en ideal; y, como todos los ideales, huésped de sus propias carencias. Es máxima clásica que ningún *modelo de representación* se puede ver contenido en texto alguno que lo actualice sin resto. Pero es **esta desproporción entre Modelo como Totalidad ideal y el texto como impotencia factual** el objeto de nuestro interés, que deberá tomar la forma de una imposibilidad lógica, como falla del discurso. No entenderemos, así, la inadecuación entre **Modelo** y **Texto** como fallo del primero en cuanto concepto operativo y metodológico, sino como impotencia del segundo que la mirada espectatorial debe sostener: en el texto habita el modelo como *falta en ser* y eso abre para él la dimensión del deseo, pues ésta es una de las formas de Incompletud del Otro. Propongo, por tanto, considerar al **MRI** como *conjunto inconsistente*, no como *conjunto vacío*. No es que no haya ningún film que se adapte sin fisuras al modelo y, de esta manera, éste nombre algo sin contenido, es que, *como tal modelo, resulta incompleto*. Poblado —hay films que pueden ser reputados de clásicos—, pero inasible por una definición comprensiva. Su carácter es, por estructura, el de una elipsis, el de relleno imaginario de las positividades: los films que lo circundan y que definen, no su esencia, sino su perímetro. Habría que hablar de **MRI** como "modelo barrado" o, mejor, decir que el **MRI** es la *tachadura del lenguaje cinematográfico* pues demuestra su inconsistencia sin poder desalojarlo: no "existe" pero no deja de demandar. De ahí, también, que cualquier desviación o toma en consideración, sea o no hacia la constitución de otro modelo, venga acompañada en la reflexión teórica por el concepto de escritura<sup>170</sup>. El **MRI**, en su carácter metonímico, cifra en la referencia —esto es, su tendencia

mundana— la norma y concede a cualquier desviación carácter metafórico, expresivo<sup>171</sup>. Es su fuerza la que hace que cualquier alternativa no pueda ser considerada en forma paritaria, por más que se aleje del "ideal", sino contestataria.

Considero fundamental, entonces, jugar con un modelo que se pueda considerar hegemónico sobre los otros e igual podría ser denominado **MRI**, **Estilo clásico**, o como hace Sánchez-Biosca en su formulación, **Modelo Narrativo-Transparente**<sup>172</sup>. Lo que pretendo, es resaltar su centralidad que hace de los otros desviaciones o alternativas programáticas. Y ello, más allá de su valor o plasmación histórica efectiva, pues me interesa —como he dicho— un valor estructural y epocal que, desde el punto de vista estrictamente historiográfico, podría pasar por transhistórico. La idea de un **Modelo de Representación**, de fundamentación metonímica, que ejerza el papel de marco ontológico para la experiencia de un mundo pleno es inherente a la concepción cosmológica de la Modernidad Occidental. Sin ambages: *el MRI, va a ser concebido, en las páginas siguientes, como la traducción del Modelo Mecanicista del Universo al ámbito de la representación audiovisual; infinitud, contigüidad, homogeneidad e imposibilidad lógica del vacío son sus fundamentos para guiar a la experiencia del Ser por los caminos de la plenitud óntica*.

### Imaginarización del mundo

De ahí que en la caracterización de **MRI** —o en la misma explicación del nacimiento del cinematógrafo, de la necesidad de capturar el movimiento en la representación icónica— haya que referirse a líneas genealógicas distantes de las prácticas artísticas o, en general, espectaculares:

"Una tercera fuerza, que yo llamaría "científista", ha presidido igualmente este primer período de gestación, y su papel fue, durante un tiempo, y *en conjunción con los modos de representación populares*, por completo determinante. Este cientifismo figura innegablemente en el cuadro de la ideología dominante de la época, pero está vinculado

<sup>169</sup> De hecho sabemos que un fallo en la "comprensión" metafórica audiovisual puede producir desazón. Un error en la ilación metonímica produce el efecto vertiginoso de la alucinación o el delirio, la sensación angustiosa de "perder pie". Vid. Burch, 1985, pp. 13-26.

<sup>170</sup> A los clásicos conceptos del *modo de representación* se van añadiendo conceptos como *estilo internacional* (Vid. Sánchez-Biosca, 1998) o *cine de integración narrativa*. (Gunning, 1991). No intento obviar que todos ellos pertenecen a enfoques y metodologías distintas en el análisis y en la historiografía cinematográfica, sólo pretendo resaltar que tienen una raíz epistemológica común en el reconocimiento de la existencia de un modo hegemónico de hacer cine y en la evidencia de su desnaturalización, de su contingencia intrínseca.

<sup>171</sup> *Ibidem*. p. 33.

<sup>172</sup> BARTHES, 1981. Recordemos que para Barthes la *escritura* es el espacio de maniobra para el individuo frente al *estilo* y la *lengua* que suponen dominios impuestos por lo "biológico" o lo colectivo.

al mismo tiempo a prácticas auténticamente científicas y es así como va a informar al Cine de los primeros tiempos en un sentido rigurosamente opuesto al impulso procedente de esas Artes sobre las que la época burguesa había dejado ya su huella indeleble.

En el plano estrictamente tecnológico, se señalan las premisas más directas de las verdaderas primeras tomas de vistas animadas en los experimentos de Muybridge, Marey y algunos otros *investigadores* cuyo objetivo no era en absoluto la restitución/representación del movimiento, sino simplemente su *análisis*. El fisiólogo Marey se consideraba satisfecho cuando, gracias a diversos instrumentos y dispositivos ingeniosos que construyó con este fin había logrado *descomponer* el movimiento animal y humano en imágenes fotográficas sucesivas. Y, sin embargo, no era necesario más que un pequeño paso suplementario, siempre desde una perspectiva estrictamente tecnológica, para que ingenieros como Auguste y Louis Lumière o Edison y Dickson completasen estas primeras investigaciones mediante la *síntesis* del movimiento así *descompuesto*<sup>73</sup>

La ciencia busca el análisis, la tecnología propone la síntesis. El *Modelo de Representación* que debemos explorar no puede lógicamente circunscribirse a fuentes iconográficas y espectaculares, pues el alcance de lo imaginario en nuestra cultura las excede con mucho si lo pensamos como ese campo de cultivo ontológico necesario para la experiencia y para el conocimiento modernos. La ciencia moderna emerge en el mundo occidental de forma decidida con un gesto que se ha dado en llamar el *Giro Copernicano*. Con las afirmaciones de Copérnico, se produce un verdadero cataclismo en la condición humana. Y no sólo porque el salto de un sistema geocéntrico a otro heliocéntrico sea el primer paso para un proceso de *desjerarquización del ser* —como dice Koyré (1989 y 1990)— que destierra del centro fáctico y geométrico de su creación a la criatura que el Dios judeocristiano había concebido a "su imagen y semejanza". El *Giro Copernicano* supone, ante todo, por primera vez en la historia humana, la *denuncia de la falsedad de las evidencias perceptivas, pese a su sustento intersubjetivo, por factores implícitos en la propia naturaleza de lo mirado*. Nadie puede dudar, si se fía no sólo de sus sentidos sino de los de sus semejantes, de la evidencia de que el globo solar se desplaza por encima de nuestras cabezas desde el amanecer hasta el ocaso. Son otros datos —el movimiento de otros astros— los que manifiestan la imposibilidad de salvarse como fenómenos si no se rectifica la veracidad de esta percepción fundamental. Es la continuidad fáctica de la percepción ha resultado herida de muerte. De ahí, que la irrupción

de la ciencia en el panorama del saber tenga un valor de viraje estructural, de desplazamiento subjetivo, no el de una evolución gradual de los saberes. Seguimos, desde ahora, a Heidegger:

"Si queremos llegar a captar la esencia de la ciencia moderna, debemos comenzar por librarnos de la costumbre de distinguir la ciencia moderna frente a la antigua únicamente por una cuestión de grado desde la perspectiva del progreso.

La esencia de eso que hoy denominamos ciencia es la investigación ¿En qué consiste la esencia de la investigación? Consiste en que el propio conocer, como proceder anticipador, se instala en un ámbito de lo ente, en la naturaleza o en la historia.<sup>74</sup>

El planteamiento de Heidegger en este texto es esencial para lo que nos proponemos, pues define el aspecto imaginario de nuestro saber no sólo desde una perspectiva epocal sino remitiéndola a su raíz científica y, precisamente por ello, metafísica y ontológica. Heidegger explicita sus intenciones:

"Si conseguimos alcanzar el fundamento que fundamenta la ciencia como ciencia moderna, también será posible reconocer a partir de él la esencia de la era moderna en general."<sup>75</sup>

De ahí, que acompañando la orientación heideggeriana, intentemos seguir la instauración del saber científico en la constitución de su marco ontológico, pues la evidencia con la que se encuentra necesita un complemento pacificador ante su insistencia en la insuficiencia del saber. La estructura del *discurso científico* la opone al *Amo*, a la evidencia aproblemática de lo percibido. Por ello, porque, si no, "la cosa no marcha", hace falta una respuesta, un marco ontológico para que esta experiencia de la investigación, del saber que jamás agota su objeto, se produzca con un cierto control de los desgarros que origina. No es extraño, entonces, que el proceder de la ciencia como investigación sea de carácter anticipador, matemático, como ya hemos visto<sup>76</sup>, que la hace organizarse por medio de planificaciones que tienen su lugar en la empresa desplazando al antiguo sabio en el papel de elaborador del saber:

<sup>73</sup> Burch, 1987, p. 5.

<sup>74</sup> *Ibidem.* p. 76.

<sup>75</sup> Vid. Capítulo 1 de este trabajo.

"El verdadero sistema de la ciencia reside en la síntesis del proceder anticipador y la actitud que hay que tomar en relación con la objetivación de lo ente resultante de las planificaciones correspondientes."<sup>177</sup>

El carácter proyectual de la ciencia, en su desplegarse como praxis social, la coloca en la raíz misma de la esencia de la racionalidad moderna. Lo que nos interesa, al seguir a Heidegger, es comprobar que esta esencia de la Era Moderna tiene un carácter imaginario —de velo de lo real que encuentra la misma ciencia en su proceso incesable de destitución del saber— y comprobar el funcionamiento de esos mismos mecanismos, esclarecido por la comparación con el dispositivo ontológico que la imagen encuadrada es.

El modelo básico para la globalidad del conocimiento científico es la **Física**, la disciplina encargada de explorar la relación entre los cuerpos, que ofrece el gesto epistemológico inaugural para la constitución de la ciencia moderna:

"Pues bien, si ahora la física se configura expresamente bajo una forma matemática, esto significa que, gracias a ella y por mor de ella, algo se constituye por adelantado y de modo señalado como lo ya conocido. Esta decisión afecta nada menos que al proyecto de lo que a partir de ese momento deberá ser naturaleza en aras del conocimiento de la naturaleza que se persigue: la cohesión de movimientos, cerrada en sí misma, de puntos de masa que se encuentran en una relación espacio-temporal. En este rasgo fundamental de la naturaleza, que hemos decidido, están incluidas, entre otras las siguientes determinaciones: movimiento significa cambio de lugar. Ningún movimiento ni dirección del movimiento destaca respecto al resto. Todo lugar es igual a los demás. No hay ningún punto temporal que tenga supremacía sobre otro. Toda fuerza se determina por aquello, o lo que es lo mismo, es sólo aquello que tiene como consecuencia el movimiento, esto es, la magnitud del cambio de lugar en la unidad de tiempo. Todo proceso debe ser considerado a partir de este rasgo fundamental de la naturaleza. Sólo desde la perspectiva de este rasgo fundamental puede volverse visible como tal un fenómeno natural."<sup>178</sup>

Es decir, que tenemos puestas las bases de una accesibilidad general del ser a la mirada por un proceso de desjerarquización y homogeneidad que llevan a un mecanismo básico de verificación y reproductibilidad que, sin estos *pre-supuestos*, es imposible: el *experimento*. Éste consiste en una fijación de los hechos desde la cual se pueda, no ya inferir, sino acotar la certeza de una regla desde ese *rasgo fundamental*:

"El experimento comienza poniendo como base una ley. Disponer un experimento significa representar una condición según la cual un determinado conjunto de movimientos puede ser seguido en la necesidad de su transcurso o, lo que es lo mismo, puede tornarse apto a ser dominable por medio del cálculo."<sup>179</sup>

Es por tanto, el experimento, el que convoca esa plenitud de condiciones que posibilitan la certeza. *Esa objetivación de lo ente* es el lugar privilegiado para atraerlo "ante sí". A resaltar, por tanto, su carácter escénico, de espacio de la representación, de disponibilidad para el "acceder controlado de lo real":

"El conocimiento, en tanto que investigación, le pide cuentas a lo ente acerca de cómo y hasta qué punto está a disposición de la representación. (...) La ciencia sólo llega a ser investigación desde el momento en que busca el ser de lo ente en dicha objetividad.

Esta objetivación de lo ente tiene lugar en una re-presentación cuya meta es colocar a todo lo ente ante sí de tal modo que el hombre que calcula pueda estar seguro de lo ente, o lo que es lo mismo, pueda tener certeza de él. *La ciencia se convierte en investigación única y exclusivamente cuando la verdad se ha transformado en certeza de la representación.*"<sup>180</sup>

Y es esta certeza representada la que va a permitir el trasvase gnoseológico de lo observable empíricamente a la estructura del cosmos por la vía de la ley científica. Pero, para ello, hace falta un operador por medio del cual este acto se consume, un fundamento sobre el que vadear el hiato entre lo particular de lo observable y su generalización: el *sub-jectum*.

"Pero si el hombre se convierte en el primer y auténtico *subjectum*, esto significa que se convierte en aquel ente sobre el que se fundamenta todo ente en lo tocante a su modo de ser y su verdad. El hombre se convierte en centro de referencia de lo ente como tal.

<sup>177</sup> *Ibidem*, p. 85.

<sup>178</sup> *Ibidem*, pp. 78-79. Vemos, de paso, la relevancia que tiene para la ciencia moderna la resolución de la paradoja de Zenón. Ésta no hubiera sido jamás formulada de haberse contado con una "moviola" para visionar, una y otra vez, la carrera de Aquiles y la tortuga.

<sup>179</sup> *Ibidem*, p. 82.

<sup>180</sup> *Ibidem*, pp. 85-86. La cursiva es mía.

Pero esto sólo es posible si se modifica la concepción de lo ente en su totalidad. ¿En qué se manifiesta esta transformación? ¿Cuál es, conforme a ella, la esencia de la Edad Moderna?

Cuando meditamos sobre la Edad Moderna nos preguntamos por la moderna imagen del mundo.<sup>181</sup>

Heidegger se pregunta, entonces, si esta moderna imagen del mundo se puede oponer a otras como la medieval o la antigua, o si, por el contrario, la propia pregunta responde a un *modo moderno de representación de las cosas*. Pues "mundo" significa aquí *totalidad*, y ello engloba no sólo a la naturaleza y a la historia dado que ellas no agotan esta totalidad; por ello, en el concepto de *imagen del mundo* el propio *fundamento del mundo* se halla incluido.

"La palabra "imagen" hace pensar en primer lugar en la *reproducción* de algo. Según esto, la imagen del mundo sería una especie de cuadro de lo ente en su *totalidad*. Pero el término "imagen del mundo" quiere decir mucho más que esto. (...) Hacerse con una imagen de algo significa situar a lo ente mismo ante sí para ver qué ocurre con él y mantenerlo siempre ante sí en esa posición. (...) no sólo significa que lo ente se nos represente, sino que en todo lo que le pertenece y forma parte de él se presenta ante nosotros como sistema. (...) Allí donde el mundo se convierte en imagen, lo ente en su totalidad está dispuesto como aquello gracias a lo que el hombre puede tomar sus disposiciones, como aquello que, por lo tanto, quiere traer y tener ante él, esto es, en un sentido decisivo, quiere situar ante sí. Imagen del mundo, comprendido esencialmente, no significa por lo tanto una imagen del mundo, sino concebir el mundo como imagen. Lo ente en su totalidad se entiende de tal manera que sólo es y puede ser desde el momento en que es puesto por el hombre que representa y produce. En donde llega a darse la imagen del mundo, tiene lugar una decisión esencial sobre lo ente en su totalidad. Se busca y encuentra el ser de lo ente en la representabilidad de lo ente.

(...) Es el hecho de que lo ente llegue a ser en la representabilidad lo que hace que la época en la que esto ocurre sea nueva respecto a la anterior. (...) La imagen del mundo no pasa de ser medieval a ser moderna, sino que es el propio hecho de que el mundo pueda convertirse en imagen lo que caracteriza la esencia de la Edad Moderna."<sup>182</sup>

<sup>181</sup> *Ibidem*. p. 87.

<sup>182</sup> *Ibidem*. pp. 88-89. La cursiva es mía.

He aquí, el proceso tal y como lo hemos ido perfilando: la falsedad de la percepción común que denuncia el *giro* de Copérnico implica la necesidad de re-construir la continuidad del *perceptum* por medio de un procedimiento indirecto que sigue las vías de lo simbólico. Éste es el fin, la expectativa, en el sentido metafísico, de la constitución de imágenes: *Poner lo ente a disposición del sujeto*. Imaginarizar el mundo es requisito indispensable para acceder a su dominio. Y su dominio es la única alternativa que nos queda si éste no ha sido predisposto para nosotros en un enclave privilegiado por el Creador.

"El hombre dispone por sí mismo el modo en que debe situarse respecto a lo ente como lo objetivo. Comienza ese modo de ser hombre que consiste en ocupar el ámbito de las capacidades humanas como espacio de medida y cumplimiento para el dominio de lo ente en su totalidad. (...) Que el mundo se convierta en imagen es exactamente el mismo proceso por el que el hombre se convierte en *subjectum* dentro de lo ente (...).

Cuanto más completa y absolutamente esté disponible el mundo en tanto que conquistado, tanto más objetivo aparecerá el objeto, tanto más subjetivamente o, lo que es lo mismo, imperiosamente, se alzará el *subjectum* y de modo tanto más incontenible se transformará la contemplación del mundo y la teoría del mundo en una teoría del hombre, en una antropología. Así las cosas, no es de extrañar que sólo surja el humanismo allí donde el mundo se convierte en imagen."<sup>183</sup>

*He aquí, pues, en la hégira del discurso científico, lo ente subsumido en una totalidad bajo la especie de imagen y, por ello, dispuesto idealmente para su dominio por el sujeto.* En términos cartesianos, se ha consumado la escisión metodológica entre *res cogitans* y *res extensa* y, así, queda el campo disponible para la operatividad de la razón instrumental<sup>184</sup>. Se trata de una fenomenología de la percepción según la cual el sujeto queda al margen del mundo que contempla y éste, así, permanece *enteramente* observable. Si llevamos razón en lo dicho hasta ahora, vemos que este proceso de imaginación del mundo es la respuesta universitaria, en el sentido lacaniano para el desgarro en el ser que produce el descubrimiento estrictamente científico de las deducciones copernicanas. Ante el engaño a los ojos del hombre en cuanto *ser-en-el-mundo*, producir un sujeto capaz de sustentar el proceso por el cual ese impás del sentido pueda ser reabsorbido por el saber<sup>185</sup>. El precio a pagar es un sujeto excluido de ese *campo desierto de goce* que es el mundo para la ciencia y que alcanza, así,

<sup>183</sup> *Ibidem*. p. 91.

<sup>184</sup> En el sentido de Adorno y Horkheimer *Op. Cit.*

<sup>185</sup> Recuérdese el matema del *Discurso Universitario*.

el privilegio de una visión cósmica. *Todo sería perfecto si lo que, hasta aquí, se considera obstáculo no fuera, para el sujeto, causa.* Porque, si es así, las posiciones frente al objeto no son unificables sin resto en aras de la razón. O, en otros términos, la irreductibilidad de esa falta hace aparecer el *Significante amo* en el lugar de la verdad<sup>186</sup>. Frente al mundo como imagen, aparecen visiones del mundo. Escuchemos de nuevo a Heidegger:

"El fenómeno fundamental de la Edad Moderna es la conquista del mundo como imagen. La palabra imagen significa ahora la configuración de la producción representadora. En ella, el hombre lucha por alcanzar la posición en que puede llegar a ser aquel ente que da la medida a todo ente y pone todas las normas. Como esa visión se asegura, estructura y expresa como visión del mundo, la moderna relación con lo ente se convierte, en su despliegue decisivo, en una *confrontación de diferentes visiones del mundo* muy concretas, esto es, sólo de aquellas que ya han ocupado las posiciones fundamentales extremas del hombre con la suprema decisión. Para esta lucha entre visiones del mundo y conforme al sentido de la lucha, el hombre pone en juego el *poder ilimitado del cálculo, la planificación y la corrección* de todas las cosas. La ciencia como investigación es una forma imprescindible de este instalarse a sí mismo en el mundo, es una de las vías por las que la Edad Moderna corre en dirección al cumplimiento de su esencia a una velocidad insospechada por los implicados en ella. Es con esta lucha entre las visiones del mundo con la que la Edad Moderna se introduce en la fase más decisiva y, presumiblemente, más duradera de toda su historia."<sup>187</sup>

Podemos ver ahora, desde esta perspectiva metaideológica, la *esencia propiamente imaginaria de la concepción del mundo como imagen*. La presunción de la docilidad de lo ente para ponerse a disposición del *subjectum* no soporta su criba por lo simbólico:

"Lo incalculable pasa a ser la sombra invisible proyectada siempre alrededor de todas las cosas cuando el hombre se ha convertido en *subjectum* y el mundo en imagen."<sup>188</sup>

<sup>186</sup> *Ibidem*, p. 91.

<sup>187</sup> En el sentido de Adorno y Horkheimer *Op. Cit.*

<sup>188</sup> Recuérdese el maíz del *Discurso Universitario*.

<sup>189</sup> Tal vez convendría esbozar una justificación por esta reabsorción lacaniana de las posiciones heideggerianas como si éstas no fueran suficientemente hincadas por sí mismas. No se trata de eso, sino de reforzar la convergencia de dos discursos sostenidos por hombres que tuvieron, además, relaciones personales muy fructíferas y, en el caso de Lacan, una abierta admiración por el filósofo alemán en tiempos no precisamente fáciles para éste. Para ambos aspectos de esta relación Vid. Alemán y Larriera, 1998.

<sup>190</sup> *Ibidem*, pp. 92-93. *El subrayado es mío.*

<sup>191</sup> *Ibidem*.

De hecho, lo incalculable, lo indómito al cálculo, es efecto de la propia operación racional de sometimiento de lo ente:

"La opinión cotidiana sólo ve en la sombra la falta de luz cuando no su negación. Pero la verdad es que la sombra es el testimonio manifiesto, aunque impenetrable, de la luminosidad oculta. Según este concepto de sombra, entendemos lo incalculable como aquello que, a pesar de estar fuera del alcance de la representación, se manifiesta en lo ente y señala al ser oculto."<sup>189</sup>

### Método y reproductibilidad: la docilidad del Otro en la aprobación del otro

La cuestión es, por tanto, poner el ente a disposición del hombre convertido a su vez en sujeto, en sustento del edificio del conocimiento moderno. Todo lo cual implica una amalgama de cuestiones que es necesario desentrañar en nuestro recorrido hacia la definición de la imagen encuadrada como dispositivo ontológico por la vía de establecer —entre otras— su filiación científica.

La primera cuestión que hay que aclarar en este empeño es aquella referida a esa desjerarquización del Ser, tanto espacial como temporal, que implica que no haya en la nueva cosmología científica instantes ni lugares privilegiados. Sobre todo, si hay que compatibilizar ese impulso igualitario de la ciencia, que despeja el mundo de goce, con el carácter revelador que hemos atribuido al propio acto de encuadrar un contenido icónico y que ha llevado a considerar a la pintura occidental como animada por una estética de los *instantes esenciales*<sup>190</sup> en sus en sus evoluciones ha permitido hablar de *heroísmo de la visión* (Sontag) y de toda esa mitología del *operator*, de su *haber-estado-allí* de la que hablaba Barthes. En definitiva, de cómo podemos hablar de desertización del goce, de ente disponible sin prerrogativas, y de la imaginariación como su condición de accesibilidad general cuando hemos aceptado la definición de la imagen como "cárcel del goce".

Precisamente, la una es condición de posibilidad de la otra si atendemos a cualquiera de los elementos que el análisis heideggeriano ha puesto en juego, pero, sobre todo, a la dialéctica sujeto-objeto. Pongamos un ejemplo que ya nos es familiar referido a ese momento en que el psicoanálisis pugnaba por no desasirse del imaginario científico y por no prescindir, por

<sup>190</sup> *Ibidem*, p. 108.

<sup>191</sup> Cf. Aumont 1997 y Ortiz y Piqueras *Op. Cit.*

tanto, de una calculabilidad apriorística para sus actos. Me refiero, por supuesto, a la noción de trauma inherente al método catártico. La idea de un momento traumático recuperable necesita como condición que, por muy pregnante que éste fuera en relación con el goce y, por tanto, con relación al sujeto —para el cual, como tal momento, era— no difiera en naturaleza, pese a sus componentes escénicos, de ningún otro momento de los que ese sujeto ha podido incorporar a su biografía consciente. De ahí, que este sujeto pueda, dadas las condiciones, hacerse cargo de él con posterioridad. Y esas condiciones ¿cuáles son? Heidegger nos dejaba atisbar en su texto algo que, siendo el origen del desgarro moderno, es su única clave posible de redención: *la intersubjetividad*. El "otro", semejante al "uno" en naturaleza —tal es la condición básica de todo humanismo— *puede* ser el cimiento operativo en la redención del sujeto, vehículo enunciativo de la razón en los recovecos que ésta, como evidencia, no alcanza. Así el psicoterapeuta, claro, pero, como veremos, también, el periodista audiovisual contemporáneo —no perdamos de vista el campo analítico de este trabajo. La lucha entre visiones del mundo tiene en el *consenso* su contrapartida racionalista. Habermas formula esta relación del sujeto con lo ente por mediación del otro en forma de sujeto de la enunciación, con toda su gama de aderezos imaginarios:

"Según esta teoría [Teoría Consensual de la Verdad] sólo puedo (con ayuda de oraciones predicativas) atribuir un predicado a un objeto si también cualquiera que pudiera entrar en discusión conmigo *atribuyese* el mismo predicado al mismo objeto; para distinguir los enunciados verdaderos de los falsos, me refiero al juicio de los otros y, por cierto, al juicio de todos aquellos con los que pudiera iniciar una discusión (incluyendo contrafácticamente a todos los oponentes que pudiera encontrar si mi vida fuera coextensiva con la historia del mundo humano). La condición para la verdad de los enunciados es el potencial asentimiento de todos los demás. Cualquier otro tendría que poder convencerse de que atribuyo justificadamente al objeto el predicado de que se trate, pudiendo darme por tanto su asentimiento. La verdad de una proposición significa la promesa de alcanzar un consenso racional sobre lo dicho."<sup>91</sup>

<sup>91</sup> Habermas, 1989, p. 121. Y de la utilidad que tiene cierta concepción del psicoanálisis para esta idea de la verdad consensual como instrumento para que el sujeto "entre en razón": Valgan las siguientes afirmaciones, que definen perfectamente las antípodas de la posición freudolacaniana:

"Cuando aquello a aquello que impide al discurso queremos oponerle la fuerza del propio discurso, podemos elegir una forma de comunicación que tiene una estructura peculiar y que proporciona algo único. Esa forma de comunicación puede analizarse conforme al diálogo psicoanalítico entre médico y paciente. Pues el diálogo psicoanalítico pretende satisfacer las condiciones de una forma de comunicación que permite desempeñar, *a la vez que una pretensión de verdad, también una pretensión de veracidad*. (...)

El resultado del discurso terapéutico logrado es precisamente aquello que para el discurso habitual hay que empezar exigiendo desde el principio. (...), la autorreflexión lograda acaba en un "tornarse consciente" que no sólo cumple la condición de un desempeño y resolución discursivos de una pretensión de verdad (o de rectitud) sino que adicionalmente satisface la condición del desempeño de una pretensión de veracidad (...). Al aceptar el paciente las interpretaciones que el médico ha "elaborado", y al confirmarlas como acertadas, el paciente se percata, a la vez, de que estaba siendo víctima de un autoengaño."

*Ibidem*, p. 157.

He aquí, por tanto, la base de toda relación entre el sujeto y lo ente para la ciencia, la posibilidad de producir una síntesis veritativa sobre el objeto, en el sentido de poder ejercer un ulterior dominio (técnico) sobre él. Pero el único refrendo de esta *objetividad* pasa, en la Época Moderna de la desjerarquización y la igualdad ontológica, por la intersubjetividad en el seno del discurso, pues, si la *imaginación* del mundo es imprescindible para su control, el cálculo subsiguiente implica su criba por el saber. *No hay verdad sino en el seno del juicio*:

"Dice Aristóteles: un juicio es verdadero si deja reunido lo que en la cosa aparece reunido; un juicio es falso si hace estar reunido en el discurso lo que en la cosa no está reunido. La verdad del discurso se define, pues, como adecuación del discurso a la cosa, es decir, adecuación del "dejar estar" el discurso a la cosa presente. De ahí deriva la definición de la verdad divulgada por la lógica: *adaequatio intellectus ad rem*. Esta definición da como algo obvio que el discurso, es decir, el *intellectus* que se expresa en el discurso tiene la posibilidad de medirse a sí mismo, de que lo que alguien dice exprese sólo aquello que hay. A eso llamamos en filosofía verdad enunciativa, teniendo en cuenta que hay también otras posibilidades de verdad en el discurso. El lugar de la verdad es el juicio."<sup>92</sup>

Es decir, que la Imagen es incapaz, por sí sola, de producir verdad. Lo que Barthes (1986) llamaba carácter represor del texto que acompaña a una imagen fotográfica lo es, sin duda, en el sentido que el psicoanálisis dice castración: inevitabilidad de pasar por lo simbólico. Así pues, la única posibilidad que queda de asegurarse que la evidencia perceptiva no es engañosa es asegurarse el asentimiento del otro no sólo como "persona física", sino como instancia temporal. *La verdad es científica si es reproducible; si algo es reproducible, goza de las prerrogativas de la verdad*<sup>93</sup>.

"Lo que prevalece ahora es la idea del método. Pero éste en sentido moderno es un concepto unitario pese a las modalidades que pueda tener en las diversas ciencias. El ideal de conocimiento perfilado por el concepto de método consiste en recorrer una vía de conocimiento tan reflexivamente que siempre sea posible repetirla. *Methodos* significa "camino para ir en busca de algo". Lo metódico es poder recorrer de nuevo el camino andado, y tal es el modo de proceder de la ciencia. Pero esto supone

<sup>92</sup> Gadamer *Op. Cit.* p. 54.

<sup>93</sup> Siempre que el sujeto no sea causa eficiente del hecho re-producido. Para la imagen informativa no hay peor enemigo que el embaucador que pasa de ser agente del registro a motor de la escena. La figura más ominosa para el discurso informativo mediático es la del "escenógrafo". La peor de las sospechas el trucaje o el montaje que reúne en el discurso que no está unido en la cosa. Que hace al discurso visible en cuanto tal.

necesariamente una restricción en las pretensiones de alcanzar la verdad. Si la verdad (*veritas*) supone la verificabilidad —en una u otra forma—, el criterio por el que se mide el conocimiento no es ya su verdad sino su certeza. Por eso el auténtico *ethos* de la ciencia moderna es desde que Descartes formulara la clásica regla de certeza, que ella sólo admite como satisfaciendo las condiciones de la verdad lo que satisface el ideal de certeza.

*Esa concepción de la ciencia moderna influye en todos los ámbitos de nuestra vida. El ideal de verificación, la limitación del saber a lo comprobable culmina en el reproducir iterativo.*<sup>194</sup>

Éste es el proceso con su doble cara: la sumisión de lo ente en la forma imaginaria de un mundo anegado por la uniformidad del saber es *para el otro que asiente*, para el semejante que asiste a lo objetivable de la experiencia. En este sentido, es en el que se puede afirmar que la docilidad del *Otro* no deseante, del Universo infinito y homogéneo de la ciencia, es garante y a la vez tributario del consenso con el *otro* pacificado y razonable por la evidencia. El *methodos*, la reproductibilidad que posibilita y la certeza a la que aboca son los tres pilares del dispositivo que garantiza la exclusión de lo heterogéneo, de lo excéntrico de cualquier particularidad en forma de deseo.

### La plenitud del encuadre y la experimentación científica

Y ya sabemos cuál es el reino en el que el *methodos* establece su ámbito. El *experimento* es la escena en la que lo reunido por el *discurso* aparece como reunido en la cosa. Es el *instante esencial* que demuestra la plenitud del ser, instante saturado que permite a la hipótesis de que es efecto erigirse alborozada en trasunto simbólico de la esencia del universo: *ley científica*. Sólo porque este momento no es, por naturaleza, distinto del resto, sino que se halla en perfecta contigüidad existencial con la totalidad, puede ser vehículo metonímico y permitir el *traspase gnoseológico de la parte al todo*, de lo visible a lo que se halla más allá del horizonte del observador. El *experimento* posee el carácter del espectáculo puro que produce la congelación de todo relato, sustentado por un sujeto que veía el trayecto significante, del que es efecto, en el mismo acto que lo condensa.

Koyré (1990) muestra esta propensión espectacular de la experimentación científica, analizando las distintas versiones en que se ha referido el llamado "Experimento de Pisa" de

Galileo, reputado como el origen de sus ataques *públicos* al aristotelismo y a la escolástica. Veamos, en la recensión del esquema común a todas ellas, los elementos clave del imaginario científico:

"En todas partes habríamos encontrado los mismos elementos del relato: ataque *público* al aristotelismo, experimento *público* realizado en lo alto de la torre inclinada, éxito del experimento expresado en la caída *simultánea* de los dos cuerpos, consternación de los adversarios que, sin embargo, a pesar de la evidencia, persisten en sus creencias tradicionales; y todo ello "enmarcado", o si se prefiere engalanado según la fantasía del autor por rasgos más o menos logrados."<sup>195</sup>

He aquí el *Libro de la Naturaleza* bien leído por un sujeto cuyo protagonismo consiste en heroísmo de *la mostración sin intervención* en lo mostrado. No nos extraña, por tanto, que quienes cantaron la esencia realista del cinematógrafo y de la fotografía basen su optimismo en la prescindibilidad de un sujeto que construya lo que muestra.

Es por este camino, por el que pretendemos desvelar algo del *encuadre* como marco ontológico, buscando su arraigo en los imaginarios que la ciencia construye en su singladura. Porque, recordemos que el espacio que la representación pictórica construye, desde la instauración de la perspectiva, guarda una relación directa con la estructura de la experiencia científica que Heidegger desvela: en ambos casos, como ya hemos sugerido, *la imagen global del mundo* se connota metafóricamente haciendo valer lo que se revela en la parte (lo representado en el encuadre o lo comprobado en el experimento de laboratorio) como expresión de la estructura gnoseológica del Todo, es decir, por la vía significante de la metonimia. Por ello, en esta genealogía habitada por lo entrópico que estamos trazando es importante ver los "avances" evolutivos desde la pintura del Renacimiento hasta la actual imagen informativa motivados por la pérdida, en el progreso del saber, que supone el encuentro con lo imposible. Creo que todo este periplo no es gratuito si pensamos que ésta es la fórmula para dar cuenta de algunas encrucijadas esenciales en las que la teoría se halla envuelta en este momento y que tienen que ver tanto con el estatuto del relato en este tránsito de milenarios como con los avatares de la representación espectacular, en cuanto ponen en cuestión este mismo andamiaje simbólico de las estructuras narrativas. La oposición entre *montaje, raccord y aura* (Sánchez-Biosca y Benet, 1994) entre el fluir narrativo y la explosión espectacular (Vera, 1994) y todas las variantes de los nuevos regímenes icónicos (Sánchez-Biosca, 1995; VV.AA. 1990) nos conducen a un enfrentamiento entre lo imaginario y lo

<sup>194</sup> *Ibidem.* pp. 54-55. El subrayado es mío.

<sup>195</sup> *Op. Cit.* p. 199.

narrativo, lo verosímil y lo espectacular, el *efecto de real* y el *efecto de realidad* que, ante la inmensidad cuantitativa de lo icónico en nuestra cultura, llevan a pensarla como época de una decadencia cifrada en un supuesto canto de cisne de la capacidad narrativa contemporánea (Ricoeur, 1987). Buscar las raíces de esta selva fenomenológica en la ciencia, "alfa y omega de nuestra civilización" (Gadamer), implica ver en la postmodernidad un efecto contenido en potencia en el carácter programático propio de la Era Moderna y no una agonía de sus promesas ni una traición a su esencia, ni un impulso, tampoco, hacia su olvido.

Así, conviene examinar la funcionalidad de lo experimental para el edificio del saber científico, si éste pretende colocar lo ente a disposición del *subjectum*. Volvemos a ver aquí el carácter homogeneizador de orientación imaginaria del proceder de la ciencia. Popper lo expresa en sus justos términos que son los del acercamiento a la verdad enunciativa:

"Se pretende que el sistema llamado "ciencia empírica" represente únicamente un mundo: el "mundo real" o "mundo de nuestra experiencia".

Con objeto de precisar un poco más esta afirmación, podemos distinguir tres requisitos que nuestro sistema teórico empírico tendrá que satisfacer. Primero, ha de ser *sintético*, de suerte que pueda representar un mundo no contradictorio,  *posible*; en segundo lugar, debe satisfacer el criterio de demarcación, es decir, no será metafísico, sino representará un mundo de *experiencia*  *posible*; en tercer término, es menester que sea un sistema que se distinga —de alguna manera— de otros sistemas semejantes por ser el que represente *nuestro* mundo de experiencia."<sup>106</sup>

La experimentación, unida al carácter disciplinadamente deductivo, al que se suma la *falsabilidad*, autoriza, por vía metodológica, a este sistema frente a otros candidatos que, por mucho que se asemejen a él en estructura, no cumplen estos requisitos. Una *ciencia única*, pues, para un *único mundo*.

Esta dialéctica teoría/empiría resulta problemática desde el propio origen del discurso científico, pues representa la clave estructural de sus condiciones de aplicabilidad universal como matriz de nuestra cultura, es decir, de posibilidad de universalización de las formulaciones científicas más allá de la evidencia de sus logros pragmáticos. Es una pregunta de estirpe kantiana: *¿puede el conocimiento del Universo erigirse en conocimiento universal?* El asunto es el marco ontológico, de expectativa, de finalidad, para el *subjectum* en su naturaleza finita (Heidegger, 1993). Y, ello, por una razón: disponibilidad del ente para

el ente finito medida de todos los entes que es el hombre implica renuncia a abarcar el *Todo*. Disponer del ente implica desentenderse, operativamente, del Ser y así lo hace la ciencia. De aquí, la necesidad estructural de componentes imaginarios que apunten a la existencia de lo vedado al goce efectivo de la percepción. Oigamos a Nicolás de Cusa, en los albores de la cosmología moderna —siglo xv— frente al marasmo de un universo infinito al que se han transferido los atributos de la caracterización pseudo-hermética de Dios y que se ha convertido en "una esfera cuyo centro está en todas partes y su circunferencia en ninguna":

"Donde quiera que se halle el observador, pensará que está en el centro. Combinense, pues, estas diversas cosas imaginadas, poniendo el centro en el cenit y viceversa y entonces, mediante el entendimiento, que es el único que puede practicar la *docta ignorancia*, se verá que el mundo y su movimiento no se puede representar mediante una figura, ya que aparecerá casi como una rueda dentro de una rueda y una esfera dentro de una esfera, sin que tenga en ninguna parte, como hemos visto, ni un centro ni una circunferencia.

Los antiguos no alcanzaron las conclusiones a las que hemos llegado nosotros porque les faltaba la *docta ignorancia*. Mas, para nosotros, está claro que la tierra se mueve realmente, aunque no nos parezca así, ya que no aprehendemos el movimiento a menos que se pueda establecer cierta comparación con algo fijo."<sup>107</sup>

La relevancia de este texto radica en que pone en juego la mayoría de los elementos que se manifiestan a causa de esa nueva posición del hombre ante el Universo que se origina en el advenimiento del discurso científico:

- a. El origen epistemológico del problema consiste en la constatación del movimiento para la propia posición del observador.
- b. Este movimiento es, además, imperceptible si no es por referencia a un elemento externo.
- c. Ello implica una destitución del narcisismo del observador único que se resuelve en la *docta ignorancia*. Pero aquí el procedimiento adquiere toda su sutilidad. La *docta ignorancia* no es sino el resultado de la comprobación de que la propia percepción, en cuanto finita, no alcanza lo universal, no es compatible intersubjetivamente sin una cesión de derechos ante la evidencia por parte de cada observador.

<sup>106</sup> De *docta ignorantia*. Citado por Koyré, 1989, p. 20.

- d. La percepción no es garante suficiente de la certeza. Se recurre, entonces, a la *constitución focal del horizonte* que es el primer paso para dotar a lo ente de su consistencia. Ciento es que no se puede reputar de absoluta *mi* percepción pero también que yo me identifico con mi lugar, esto es, estoy autorizado a dar cuenta de lo que, desde donde me emplazo, percibo.
- e. El *otro* aparece, entonces, como semejante identificado también a su lugar, lo que quiere decir que yo, en él, vería lo que él ve. La Razón se concibe como cesión del goce que implica la percepción plena.
- f. La consecuencia es que *el mundo y su movimiento no se pueden representar mediante una figura*.

¿Cuál es entonces la alternativa a la figuración y a la pérdida de goce que implica su imposibilidad? La respuesta no se hace esperar en el proceso cultural subsiguiente: para abarcar el Todo imposible la alternativa a la figuración en la *Época de la imagen del mundo* es la **connotación**, el encuadramiento de la experiencia que simula la captura del goce escurridizo del movimiento de tal manera que la contigüidad existencial —metonímica— autorice la transferencia esencial —metafórica. El microcosmos de la imagen pictórica o del experimento de laboratorio adquieren, por esta vía, legitimidad macroestructural<sup>198</sup>. Ésta es la fórmula para conferir consistencia a un Universo que se nos niega como totalidad en la evidencia monofocal. El encuadre supone la disponibilidad del ente pero, también, su congelación, su desgajamiento de la continuidad efectiva del Ser, el confinamiento a un espacio sin potestad consecutiva<sup>199</sup>. De ahí, que el movimiento sea para la ciencia una *distorsión gnoseológica que se apresta a revocar*. Es algo que veremos, con Marey o Muybridge, en los precedentes del cinematógrafo: la fórmula científica para captar el movimiento es anularlo. La predicción científica, en cuanto exactitud, supone alcanzar estados sincrónicos atravesando la fenomenología del movimiento y en esa capacidad de detención en el encuadre se cifra una vocación *reveladora*.

<sup>198</sup> Pero, parafraseando el lenguaje informático, por defecto. Por ello, es consustancial al proceder científico la falsabilidad y la rápida caducidad de sus cristalizaciones textuales. El problema es que surgiendo de la misma matriz estructural, la imagen encuadrada adquiere una pregnante memorabilidad que puede llegar a lo viscoso si su constitución procede del registro directo de lo real.

<sup>199</sup> Una magnífica reflexión sobre esta cuestión del confinamiento de la investigación científica al espacio sin consecuencias del puro espectáculo es el film de Steven Spielberg *Jurassic Park*. Vid. Palao, 1996. La idea de una experimentación científica sin consecuencias directas fuera del espacio controlado del laboratorio queda totalmente en entredicho en la época de la energía atómica y la ingeniería genética.

La ciencia, consumación final del *logos* y patrón, desde su advenimiento, para la legitimidad de cualquier otro saber, muestra, para su constitución y la transmisión de su conocimiento, una *tendencia antinarrativa*, pues el relato implica, siempre, una inscripción de la falta que la ciencia no puede tolerar. De tal manera que, atendiendo al deseo, la transmisión narrativa del saber sería siempre reputada de mística<sup>200</sup>. De ahí, que en esta tensión entre transmisión narrativa del saber e impostación icónica, en la postmodernidad pueda verse, creo, una perversión proyectual, un efecto de verdad, de la propia instauración del conocimiento científico. El discurso queda para éste elidido de la superficie textual de sus formulaciones:

"El científico, tras meses de arduo y complejo trabajo, presenta sus resultados como si todo hubiera resultado realmente facilísimo. La narración es transformada hasta ser puesta en la forma de axioma—demostración. Así pues, artículos y manuales no son relatos de la actividad científica. Su fidelidad no lo es ni con respecto al desarrollo histórico de la ciencia ni con respecto a la actividad del investigador. En cierto modo puede verse con esto que el propio relato científico tiende a negarse a sí mismo como relato, en cuanto tiende a eliminar parte de la trama narrativa, parte de su historia.

Pero no sólo existe una propensión a ocultar la historia. También el propio narrador tiende a minimizar su papel como tal. Tiende a hacerse desaparecer como narrador, aunque sin perder por ello su papel de protagonista del relato, más que de lo relatado. Con ello está haciendo válido el viejo dicho de la Royal Society británica: *nullius in verba*. El científico fuerza a hablar y luego transcribe lo que la naturaleza le dicta; nos informa, pero no añade ni resta nada que no esté previamente escrito en el libro de la naturaleza."<sup>201</sup>

De tal manera, que el sujeto del saber científico queda constituido exclusivamente como enunciador (Lyotard), excluido como actante y como escenógrafo, es un mostrador puro de un *espectáculo de lo real* que, más allá de su historización, permanece descifrable en saber. *Reality Show*, en definitiva, del que la imagen *kitsch* del Galileo desafiante en lo alto de su torre inclinada es el mejor ejemplo. Y su mejor trasunto, el periodista audiovisual contemporáneo. Podríamos así decir que el reportaje televisivo está más cerca del experimento público que del relato. Y que no hay figura más ominosa para el discurso informativo mediático que la del *demiurgo escenográfico*, el que cambia, fraudulenta y obscenamente, la faz apacible de lo real. Desde el dictador, al terrorista, pasando por todas

<sup>200</sup> Para estas cuestiones Vid. Lyotard y Benet (1992).

<sup>201</sup> Gómez-Ferri, *Op. Cit.* pp. 154-155

las tipologías del embaucador y del criminal son imputados por los *efectos escénicos* de sus actos en forma de cadáveres desgarrados, edificios derruidos o cuerpos macilentos de hambre u opresión. Su estirpe ominosa se remonta a la del sabio escolástico que no se aviene a asentir al redivivo vigor de la evidencia, semblante legítimo de la razón.

## La imagen y el encuadre. Últimos deslindes

He intentado, por tanto, establecer las convergencias estructurales entre la imagen encuadrada, entendida como marco ontológico de la experiencia escópica, y el advenimiento del discurso científico, que toma como su más firme pilar la experimentación. Queda, sin embargo, un obstáculo evidente en esta argumentación que no es otro que el del uso hecho hasta ahora de la noción de *imagen encuadrada* como si fuera un concepto unívoco y aproblemático. No lo es, en principio, si pensamos que en él se incluyen manifestaciones tan diversas como el cuadro pictórico, la imagen fotográfica, el plano cinematográfico, la animación infográfica, etc. Más dificultades crea aún su calificación de *dispositivo* o *marco ontológico* si tenemos en cuenta las imágenes que, por su contenido, no son figurativas ni parecen referirse icónicamente al mundo de nuestras percepciones, es decir, que no se proponen como secciones de un mundo reconocible en sus rasgos estructurales como el de "nuestra experiencia" (Popper). Por todo ello, es necesario plantear las premisas que nos llevan a considerar el "encuadre" como dispositivo unitario más allá de los contenidos icónicos que agrupa y contenga.

1<sup>a</sup>. El encuadre, el marco, como vehículo de la representación icónica nace para la *perspectiva artificialis*, que propone lo representado como sección reconocible de un mundo perceptivamente coherente por medio de un proceso de matematización del espacio y de la mirada que lo observa. Esta sección homogénea de lo perceptible alcanza su comprensividad al desgajarse de la continuidad óntica, física, del cuerpo del espectador. Ello la diferencia del Arte anterior; tanto de las artes ornamentales, como de todas las que, de una forma u otra, se integran indisociablemente en su entorno (retablos, mosaicos, etc.) Arnheim (1993) refiere el proceso:

"El cuadro con marco aparece en Europa poco más o menos en el siglo XV, como manifestación externa de un cambio social. Hasta entonces las pinturas habían sido parte integrante de un conjunto arquitectónico encargadas para un lugar determinado al objeto de cumplir una finalidad determinada. (...) Cuando los artistas comenzaron a crear sus historias bíblicas, paisajes y escenas de género para lo que podríamos llamar el mercado, es decir, para toda una clase de clientes más que para satisfacer un encargo particular, hubo que hacer obras portátiles.

Estéticamente el marco no sólo limita el radio de acción de los objetos visuales que se pretende constituyan la obra, sino que dota a las obras de arte de un status de realidad distinto del escenario de la vida cotidiana. El marco hace su aparición cuando ya no se considera la obra parte integrante del entorno social, sino un enunciado sobre ese entorno. Cuando la obra de arte se convierte en una proposición, el cambio de su status de realidad se pone de manifiesto en su patente desapego de lo que la circunda. (...) El marco solicita del espectador no que considere lo que ve en el cuadro no como parte del mundo en el que vive y actúa, sino como algo que se dice acerca de ese mundo que contempla desde fuera: una representación del mundo del espectador. Esto implica considerar que el tema plasmado en un cuadro no forma parte del inventario del mundo, sino que es portador de un significado simbólico."<sup>202</sup>

2<sup>a</sup>. El encuadre se constituye de forma paralela al espíritu científico y es congruente, por tanto, al proceso, ya aludido, de desjerarquización del Ser que éste provoca. Ello implica que, a diferencia de lo que ocurre en otras culturas, en la moderna cultura occidental no hay espacios intrínsecamente sagrados desde que el impulso cartesiano extrajo al creador de su creación. Lo heterogéneo al Universo no atañe a la física y sólo es representable en un espacio de ficción, esto es, en un espacio que, respetando el *efecto de real*, no necesariamente asume el de *realidad*, pues, de su violación explícita, hace metáfora, efecto de sentido. Pensamos por ejemplo en las Inmaculadas de Murillo pero también en una obra como los frescos de la Capilla Sixtina tan modernos pese a haber nacido para integrarse en un "inmueble"<sup>203</sup>. El efecto realidad en la pintura occidental está radicalmente asociado a los efectos gravitatorios. Por ello, el encuadre pictórico traduce su fuerza cohesiva en fuerza centrípeta<sup>204</sup>.

3<sup>a</sup>. El marco no es, pese a todo, un límite consistente y tiene, por ello, un carácter nomológico que provoca siempre una tendencia transgresiva a traspasarlo<sup>205</sup>. El dispositivo así constituido es heredado por las artes no figurativas, que desde las poéticas de vanguardia intentan deconstruir su carácter autónomo desde proyectos racionalistas o irracionalistas. Es decir, que su carácter de dispositivo simbólico-ontológico ya había sido definido y hay que contar con (o contra) él. La fuerza de un

<sup>202</sup> *Op. Cit.*, p. 42.

<sup>203</sup> Cuando la escultura y la pintura mural habían sido las encargadas de representar lo sagrado en la Europa medieval y siguieron siéndolo en las artes populares como la imaginería barroca, bien que con un carácter también móvil.

<sup>204</sup> Esta es la idea de Arnheim (1993) y también la de Bazin como veremos. Volvemos sobre estas cuestiones el Capítulo 6. de este trabajo.

<sup>205</sup> De hecho la *Realidad Virtual* puede ser considerada como la *realización* de ese deseo, en el sentido que Freud da a esta expresión en *La Interpretación de los sueños*. Vid. Estrella de Diego *Op. Cit.*

cuadro fiel a la poética surrealista, por ejemplo, reside en su propuesta de una alternativa a la gramática del mundo fundada en el mismo dispositivo que nació para la iconización del universo mecanicista. Y la pintura no se desvinculó de la figuración hasta que de ésta se hicieron cargo procedimientos técnicos.

4<sup>a</sup>. Ello queda ratificado por la aparición de las nuevas figuraciones nacidas en el seno del ámbito informático para hacer visibles "objetos" y procesos que no están al alcance de nuestra percepción ni siquiera con la ayuda de prótesis físicas. Con la infografía, el ojo se descorporeiza para aceptar la verosimilitud de las nuevas percepciones<sup>26</sup>. Y ello, en imágenes que, más allá del ámbito mediático, pasan por perfectamente científicas como una artroscopia o una tomografía computerizada. En última instancia el entorno *Windows* es la mejor prueba de la pregnancia del dispositivo encuadre como forma de colocar lo ente a disposición del sujeto.

De tal manera, vemos en el dispositivo encuadre, en cualquiera de sus soportes, la traslación al espacio de la representación del Principio de Plenitud propio de la cosmología postcopernicana<sup>27</sup>. E incluimos en él —a diferencia de Bazin— a la pantalla cinematográfica o electrónica. De hecho, el trabajo de fragmentación al que el cinematógrafo somete al espacio por efecto de la pulsión escópica (Gaudreault, 1994) y que en cierta manera culmina con ese "acto terrorista" (Bonitzer) para la percepción que es el primer plano, pero que prosigue en la cultura postmoderna, vocacionalmente, más allá de todo límite (Sánchez-Biosca, 1995), con la segmentación de cuerpos y objetos, no es más que una exacerbación de ese mismo principio con una intención manifiestamente saturadora que nos lleva de nuevo a la ya aludida "fetichización" del *punctum*. La fragmentación responde a la fórmula  $I < 1$ , donde la unicidad del objeto es siempre, no un defecto, sino un exceso respecto a lo visible. El *estadio del espejo* lacaniano, en lo que muestra de la inferencia imaginaria de la propia completud corporal, es un modelo adecuado para esta experiencia. Pero también ese resto imponderable entre la vivencia de realización, imaginaria, y la palabra, que es el acto de interpretar un sueño.

---

## II. GENEALOGÍA DEL PARADIGMA INFORMATIVO

---

<sup>26</sup> Vid. Cap. 9.

<sup>27</sup> Vid. Koyré, 1989, y el próximo capítulo de este trabajo.

"Cuando se proclamó que la Biblioteca abarcaba todos los libros, la primera impresión fue de extravagante felicidad. Todos los hombres se sintieron señores de un tesoro intacto y secreto. No había problema personal o mundial cuya elocuente solución no existiera en algún hexágono. El universo estaba justificado, el universo bruscamente usurpó las dimensiones ilimitadas de la esperanza."

JORGE LUIS BORGES

## **A. La iconicidad moderna**

## Capítulo 4

### La ciencia: hacia un universo infinito y homogéneo

Mas ¿qué mucho que yo perdido ande  
por un engaño tal, pues que sabemos  
que nos engaña así Naturaleza?  
Porque ese cielo azul que todos vemos,  
ni es cielo ni es azul. ¡Lástima grande  
que no sea verdad tanta belleza!

LUPERCIO Y BARTOLOMÉ LEONARDO DE ARGENSORA

**E**n el capítulo anterior, he intentado demostrar que las dos líneas genealógicas que confluyen en el *discurso audiovisual informativo contemporáneo* compartían, alentadas por el espíritu de la Modernidad, una misma matriz estructural proveniente del proceso de imaginarización del mundo que este mismo espíritu exigía ante los avatares que la quiebra perceptiva originada por el giro copernicano trazaba. La **imagen encuadrada** y el **experimento científico** son, desde esta perspectiva, los dos dispositivos fundamentales que permiten restituir la unicidad ontológica que ha resultado vedada perceptiva, ónticamente, al constituir el procedimiento para atraer el ente a la presencia del *subjectum*. Pero su auténtico valor ontológico proviene de su capacidad de extraer —o de sostener— derivaciones universales de aquello que acotan, es decir, de provocar un traspase gnoseológico hacia el **Todo**, del que promueven lo que muestran como pauta consistente, en una acepción estructural. Pero en ese traspase gnoseológico aparece, necesariamente, la emergencia de una pérdida, pues la traslación metonímica no deja de estar sustentada, en el fondo, por una apuesta existencial básicamente imaginaria por lo que, más allá de sus éxitos pragmáticos bajo especie tecnológica, la ciencia necesita de un imperioso complemento para sus construcciones simbólicas. La ciencia reclama de la cosmología un marco ontológico para su quehacer, demanda que lo imaginario de su entorno pragmático adquiera una consistencia conceptual, un asidero comprensivo que dé cuenta de sus desarrollos como precedidos por una finalidad, insertados en un orden. El objeto del presente capítulo es, por tanto, indagar en este proceso de constitución conceptual en tantas ocasiones agónico y polémico —que es la instauración de la nueva cosmología que promueve como restitución ontológica de las carencias perceptivas—, un **Universo Infinito y Homogéneo**. Y lo haremos a través de los textos en que sus autores sostienen esta idea como correlato de los hallazgos que la ciencia inexorable promueve. Este cometido y este proceso de la revolución científica del siglo XVI son caracterizados por su, tal vez, mejor historiador (Koyré, 1990) de esta manera:

"... a través de dos rasgos solidarios: 1.º, la destrucción del cosmos y, por consiguiente, la desaparición en la ciencia de todas las consideraciones fundadas en esta noción; 2º, la geometrización del espacio, es decir, la sustitución de la concepción de un espacio cósmico cualitativamente diferenciado y concreto, el de la física pregalileana, por el espacio homogéneo y abstracto de la geometría euclíadiana. Se pueden resumir y expresar del siguiente modo estas dos características: la matematización (geometrización) de la naturaleza y, por consiguiente, la matematización (geometrización) de la ciencia.

La disolución del cosmos significa la destrucción de una idea: la de un mundo de estructura finita, jerárquicamente ordenado, un mundo cualitativamente diferenciado desde el punto de vista ontológico; esta idea es sustituida por la de un universo abierto, indefinido e incluso infinito, que las mismas leyes universales unifican y gobiernan; un universo en el que todas las cosas pertenecen al mismo nivel del ser, al contrario que la concepción tradicional que distinguía y oponía los dos mundos del Cielo y la Tierra. Las leyes del Cielo y de la Tierra estarán fundidas en lo sucesivo."<sup>208</sup>

Este mundo de "geometría hecha real", que es el de la nueva ciencia, tiene que vencer enormes resistencias para imponerse. Por razones políticas y religiosas, ciertamente, pero también por razones más profundas, pues sus principales mentores llevan a cabo una ingente revolución cosmovisionaria:

"Debían destruir un mundo y sustituirlo por otro. Debían reformar la estructura de nuestra propia inteligencia, formular de nuevo y revisar sus conceptos, considerar el ser de un modo nuevo, elaborar un nuevo concepto del conocimiento, un nuevo concepto de la ciencia e incluso sustituir un punto de vista bastante natural, el del sentido común, por otro que no lo es en absoluto."<sup>209</sup>

<sup>208</sup> p. 154. Las formulaciones de Koyré son una de las fuentes más irrenunciablemente fundamentales de este trabajo. Mi intención es seguir sus desarrollos con la máxima fidelidad posible, pese a que el uso del término *paradigma* en el título de este trabajo pudiera haber creado la expectativa de que mi *auctoritas* esencial en el campo de la historia de la ciencia pudiera haber sido Kuhn. Pero lo que me interesa es la noción de infinitud y la de vacío, fundamentalmente en su aspecto ontológico, y para ello Koyré, fuente a su vez de Jacques Lacan, es de una fuerza argumentativa inexorable y de un temple teórico que verdaderamente subyuga. Precisamente, la opción deliberada de colocarme bajo la égida de su discurso me aboca a desatender otras opciones muy estimables que merecen al menos una nota explicativa. Por un lado, los grandes nombres en la historia de la ciencia y de la epistemología occidental que se quedan de lado en mi recorrido como Ockham o el mismo Copérnico. Por otro, tratadistas y líneas de investigación actuales que enfocan este proceso de universalización, de conversión en *todo* del mundo. Por ejemplo, una obra tan estimable como la de Albert Ribas, con la que no coincido en el corte épocal y ello conlleva una disyunción argumentativa de base. Así, con el caso de Morin o el de Zunzuhor, que investiga más bien las fuentes geográficas y cartográficas del mismo proceso en el que me intereso. Por no volver ahora al caso de Mattelart u otros *genealogistas* a los que ya he aludido en la introducción. Insisto, mi interés es el corte epistemológico que origina el nacimiento de la ciencia (moderna, si se prefiere añadir el epíteto) y sus consecuencias ontocosmológicas: Koyré y Heidegger son con diferencia las fuentes más idóneas para este cometido. Para todas las referencias, *Vid. bibliografía*.

<sup>209</sup> *Ibidem*. p. 155.

## Los dos vectores de la infinitización

En efecto, con la obsolescencia del cosmos griego, de la física aristotélica y de la astronomía ptolemaica, el sentido, si había de tomar en cuenta lo real y salvar los fenómenos, no podía ser *común* pues, precisamente, la "comunidad" de lo observable habría revelado insuficiente como garantía de la certeza. Tras este viraje, el semblante traidor de la naturaleza desmiente la preponderancia de la criatura elegida por el Creador para reconocerse en ella, pues esta desjerarquización del espacio, que deriva de su necesario procesamiento estructural, desplaza al hombre del centro de la creación y lo convierte, por efecto mismo del discurso, en sujeto de la ciencia, sostén excluido de su proceder. Este procesamiento exige, entonces, una serie de ajustes para poner el Ser a disposición del *sujeto* entendido como functor estructural de ese saber. El Universo, que se resiste a la percepción directa de su esencia, que vela el Ser tras la apariencia del ente, habrá de convertirse en *infinito* y *homogéneo*. En efecto, su infinitud impide pensar que el sujeto descentrado ha sido degradado por ello, pues el Universo carece de una periferia denigrante: como decía Nicolás de Cusa, "su centro está en todas partes y su circunferencia en ninguna". La igualdad ontológica de los lugares, a la vez que destruye la inmutabilidad del orden cósmico, permite pensar el movimiento como algo interno al Ser no como una violencia a éste proveniente de la destrucción del *lugar natural* que la cosmología aristotélica había *confundido* con la materialidad de los cuerpos<sup>210</sup>. Así, la tierra puede, progresivamente, dejar de ser considerada la patria del hombre para ser concebida como la ubicación coyuntural del sujeto<sup>211</sup>.

Pero la infinitud del Ser no basta para asegurar su dominio por la inteligencia, transformada por la ciencia en método compatible. Hace falta un complemento óntico a esta propuesta geométrica, abstracta. La concreción pasa por la *homogeneidad* de este Universo, y ello implica la destrucción de la idea de vacío. Ese es el modo de conferir uniformidad a la sustancia en la que se encarna lo que, sin ella, no pasaría de ser un mero esquema mental<sup>212</sup>.

Todo este proceso de *destrucción del cosmos, infinitización del Universo y neutralización del vacío*, —que es, como tal, lo que nos interesa— toma su fuerza de dos vectores que es necesario desimbricular para resaltar su carácter esencialmente conceptual y semántico, esto es, de producción significante. El nuevo Universo es, ante todo, un concepto, una categoría en la que poder subsumir la totalidad de lo existente para que pueda soportar el peso del

<sup>210</sup> Koyré, *Ibidem*. pp. 159 y ss.

<sup>211</sup> Progresivamente, quede claro. Aún hay una tentación en el cusano de dignificar la Tierra proponiendo para ella un estatuto ontológico paralelo al del sol: *Terra est estrella nobilis*. Koyré *Op. Cit.* pp. 5 y ss.

<sup>212</sup> Un mundo posible sin más prerrogativas ontológicas que cualquier otro constructo estructuralmente similar, como advierte Popper, *Op. Cit.*

semblante de la naturaleza más allá de cualquier diferencia, por lo que la cuestión cosmológica no puede soslayar sus aspectos cosmogónicos, esto es, causales. El primer vector, ya lo hemos visto, es el que proviene de las propias constataciones científicas. Pero hay un segundo que tiene para nosotros un interés todavía mayor. Si la Física griega, habitada por la idea de "lugar natural" y, por ende, de la heterogeneidad categorial de lo existente, había perdurado como sustento físico del cristianismo es porque se acomodaba fácilmente a sus exigencias. Un Universo finito y jerarquizado se aviene perfectamente a un creador de esencia infinita y absoluta simplicidad.

Pero el nuevo Universo, para constituirse como tal, debe aparecer como concepto exclusivo<sup>213</sup>. Esto es, si el universo es *Todo*, *nada* puede dejar de pertenecerle; si es infinito, no puede verse limitado por una **realidad** —en el sentido de esencia y categoría de lo real— que lo exceda o que frene sus prerrogativas de inclusividad pánica<sup>214</sup>. La cuestión es que compatibilizar el nuevo universo con la vieja religión no es un asunto simplemente de sumisión dogmática de la razón a la revelación sino que implica un aspecto cosmogónico y propiamente racional del que el discurso cartesiano es el mejor ejemplo. Dios es un operador imprescindible para que el sujeto pueda poner ante sí al ente<sup>215</sup>.

Así, se encara todo un proceso de transferencia y reducción conceptual de los atributos ontológicos de Dios al nuevo universo. El llamado *argumento ontológico* de San Anselmo, de impecable factura escolástica, indica que, si podemos concebir la idea de un Ser absolutamente perfecto, no podemos imaginarlo privado de un atributo esencial de esa perfección: la existencia. Este argumento, de una simplicidad casi insultante, criticado una y otra vez<sup>216</sup>, mantiene, sin embargo, una capacidad de seducción intelectual, imaginaria, innegable, más allá de los terrenos de la teodicea, para la fundamentación del conocimiento moderno. Argüir que, en el límite de lo concebible, lo *virtual* y lo *real* no pueden sino co-ocurrir es negar las categorías aristotélicas de *potencia* y *acto*, es sustraer al proceso del conocimiento su factor narrativo, es en definitiva el caldo de cultivo necesario para la germinación del método científico hipotético-deductivo, sobre el que se asienta la capacidad predictiva de la ciencia y el carácter impersonalmente *profético* de la cultura occidental tal como vimos que Leibniz sentenciaba al principio de este libro. Porque, si este Ser supremo

de absoluta perfección posee —incluye— entre sus atributos la absoluta potencia, ésta, en el límite, no puede ser sino acto. Prisionero de la lógica que aboca la deducción a la existencia, un Dios omnipotente no puede hacer menos de lo que puede hacer. Es el llamado *Principio de Plenitud*<sup>217</sup> que niega —por ilógica, por repugnante a la razón, recalquémoslo— la finitud de la creación de Dios. A principios del siglo xvi Palingenius, en su *Zodiacus Vitae*, encomia esta evidencia de la razón:

Hay algunos que suponen que el fin de todas las cosas  
sobre los cielos se produce, sin saltar más allá.  
De modo que más allá de ellos nada hay: y que sobre el firmamento  
la Naturaleza nunca puede trepar, sino que allí permanece suspensa.  
Lo cual a mí me parece falso y la razón me ensaña,  
pues si el fin de todo allí estuviera donde el firmamento ya no alcanza,  
¿Por qué no ha creado Dios más? ¿Porque no tiene la habilidad  
para hacer más, su astucia detenida y divorciada de su voluntad?  
¿O porque no tiene poder? Mas la verdad ambas cosas deniega,  
Porque el poder de Dios no alcanza nunca fin,  
ni barreras su conocimiento ligan.  
Más en el Estadio Divino de Dios y en su Gloriosa Majestad  
hemos de creer, que nada es vano, pues es más reverente:  
Este Dios siempre que pudo sin duda ha creado,  
de lo contrario, su virtud sería vana, mas nunca ha de esconderse.  
Pero, puesto que podría crear innumerables cosas,  
no se ha de pensar que la escondiese.<sup>218</sup>

Nada es vano, nada carece de sentido, nada deja de ser incluido en el *todo-en-acto* del Universo; no hay lugar para lo heterogéneo del espacio pues, por definición, eso sería un no-lugar. Un Universo Infinito exige ser Todo-Saber, que nada escape a su red conceptual homogeneizadora. Estamos en un universo que excluye el vacío, que excluye lo *real*. Hasta tal punto, que ni el propio Dios escapa a su concepción. Dios ha de ser fiel a la idea que lo representa. Para la cosmología moderna, el Dios extrañado del universo físico es dócil y mudo, en su suprema perfección. Frente al Dios del Antiguo Testamento, que deja su huella y presenta su demanda en la Creación, el Dios moderno es un Ser no deseante: su silencio es requisito racional de su perfección. La libertad de Dios, que ya no puede jugar a los dados, queda sepultada en su omnipotencia.

<sup>213</sup> Así lo define Bazin, p. 186. Es crucial para nosotros que sea un teórico del cine el que, en la práctica de definición de su objeto, establezca esta conexión entre los dos vectores que estamos desbrozando.

<sup>214</sup> El pantheísmo es, por tanto, la primera tentación. Ecuación de primer grado que establece una estructura silogística simple: si dios es todo y el universo es todo, dios es idéntico al universo. El examen de las posiciones de Giordano Bruno es muy útil para observar en los inicios de la nueva cosmología la tendencia irrefrenablemente delirante de sus formulaciones.

<sup>215</sup> Vid. toda la Meditación III. Descartes, 1987. pp. 30-48.

<sup>216</sup> Vid. Jolivet, pp. 55 y ss.

<sup>217</sup> El concepto es de A.O. Lovejoy, recogido en Koyré 1989.

<sup>218</sup> Citado por Koyré, Ibidem. pp. 28-29.

El correlato de todo este proceso, son, como ya hemos visto, las dificultades de representación de ese Todo infinito. Y su solución, la homogeneización que permite que, pese a ser el Universo inabarcable, siendo igual a sí en todas sus partes, cualquiera de ellas valga por el todo y pueda establecerse un nexo existencial entre lo percibido de facto y lo potencialmente perceptible, todo lo demás. En 1576 Thomas Digges, el primer copernicano que se atreve a llevar las premisas de su maestro hasta sus últimas consecuencias y postular explícitamente la infinitud del Universo, hablando del orbe visible, acota:

"Se ha de considerar que de estas luces celestiales sólo contemplamos aquellas que se encuentran en las partes inferiores del mismo Orbe y que, a medida que se encuentran más altas, aparecen cada vez menores, hasta que nuestra vista, al no ser capaz de alcanzar ni de concebir más lejos, hace que la mayoría de ellas nos sea invisible por causa de su asombrosa distancia. Y podemos perfectamente pensar que esta gloriosa corte del gran Dios, cuyas obras invisibles e inescrutables podemos conjeturar en parte por esto que vemos, y para su majestad y poder infinito el único conveniente es este lugar infinito que supera a todos los demás tanto en cualidad como en cantidad."<sup>219</sup>

Utilizando al Creador como operador lógico, la transferencia metonímica se consuma. Así, este Universo, del que lo visible es sección, carece de un centro privilegiado y esta segmentación es legítima desde cualquiera de sus puntos. El horizonte se constituye ahora por vía focal y el sujeto (monocular) se asegura, con la presencia del ente, la cercanía existencial del Ser por su inmersión en el saber. Que esto es el complemento imaginario del discurso científico —pues el universo simbólico no puede sino estar, para el sujeto, horadado por la negatividad de la falta, *del vacío de saber que es lo real*— es lo que pretendo examinar en las escansiones de este discurso cosmológico emblematizado en las formulaciones de sus principales mentores, teniendo en cuenta que, independientemente de la vigencia de sus hallazgos científicos, la impronta del *corpus* cosmológico mecanicista queda profundamente arraigada en la ontología que acompaña a la ciencia informando todo su imaginario, cuya materialización más notoria es la plasmación audiovisual del mundo-imagen en la globalidad contemporánea. Al margen de la preeminencia del paradigma cuántico o relativista en la ciencia actual, la concepción ontológica que subyace a toda lógica del progreso científico y tecnológico es la de la disponibilidad del ente para el *subjectum* bajo la especie de su representación en el *cuadro* de la omnitud óntica. Es decir, que pese a que se pueda postular su finitud material y fáctica<sup>220</sup>, el mecanicismo incorporó

la infinitud al Universo como un atributo ontológico indeleble. No se trata de que el Universo tenga un límite material o no, se trata de que la voracidad gnoseológica de la ciencia, que destituye continuamente el saber, lo considera como infinitamente cognoscible. El saber no ocupa lugar, dicen la sabiduría popular y el sentido común iluminista. Simplemente, porque no cabría en ningún sitio. Lo que ocupa lugar es la información, porque se equipara con el mundo, como la biblioteca borgiana. Es entonces cuando su inmensidad fáctica expulsa de su seno al sujeto.

## Todo en acto: Giordano Bruno (1548-1600)

Del hereje y polemista Giordano Bruno, lo que más nos interesa es precisamente su carácter extremista y desenfrenado, en ocasiones delirante. Bruno, a diferencia de los otros autores que aquí vamos a tratar, no ocupa en las historias de la filosofía o de la ciencia un lugar canónicamente central. Su texto *De l'Infinito universo e mondi* (*Op. Cit.*) viene a ser aducido en ellas no tanto como una rareza, sino como un síntoma. Bruno es el más claro ejemplo de los supuestos que la nueva cosmología implica, llevados hasta sus últimos límites con tanto rigor como falta de control. Lo curioso es que esto lo convierte en el más "postmoderno" de todos los autores que vamos a abordar. Su idea de un universo infinito poblado de infinitos mundos es tan execrable del *corpus* de la verdad científica como consecuente con sus principios cosmológicos. Es la apoteosis de la ciencia si se le resta el control metódico, esto es, falibilista. Resulta, en consecuencia, una óptima formulación, *avant la lettre*, del imaginario científico tal y como nos lo vamos a encontrar implicitado en sus actuales plasmaciones mediáticas. El carácter delirante y puramente especulativo de Bruno le convierte, pues, en el más explícito para lo que nos interesa de todos los autores que vamos a examinar.

El trabajo de Bruno, en ese sentido, consiste en llevar los mecanismos garantes de la certeza subjetiva, piedra angular del conocimiento científico, hasta sus últimas consecuencias procediendo, para ello, a la legitimación de la expansión metonímica de lo observable en sus dos sentidos básicos desde una perspectiva espacial, es decir local: 1º Para el *Sujeto*: cualquier lugar es lugar *desde el que observar*; 2º Para el *Mundo*: cualquier lugar es susceptible de ser observado. Es el proceso de desjerarquización del Ser tomado en su dimensión espacial, con su correlato de democratización de la mirada. El proceso es simple: el espacio se despoja de su materialidad, de su "localidad" para reducirse a su puro componente geométrico, matemático; la posición subjetiva es definida, consecuentemente, por remisión a su ubicación desprovista de cualquier particularidad; ello la convierte propiamente en razón, la hace intercambiable. Así cualquier posición es ontológicamente

<sup>219</sup> Ibidem, p. 40.

<sup>220</sup> Vid. Einstein, El principio de la relatividad, pp. 1111 y ss. En Hawking, *Op. Cit.*

equivalente a otra y no hay diferencias cualitativas entre los lugares<sup>221</sup>, cualquiera es digno observatorio:

"Del mismo modo que nosotros, que estamos dentro de ese círculo equidistante [universalmente], decimos que constituye el gran horizonte y el límite de nuestra propia región etérea circundante, así sin duda los habitantes de la luna se creen el centro [de un gran horizonte] que abarca la tierra el sol y los demás astros, siendo la frontera de los radios de su propio horizonte. Así, la Tierra no está en el centro más de lo que lo están los otros mundos (...) Desde distintos puntos de vista, todos se pueden considerar sea como centros o como puntos de la circunferencia, como polos o cenit y cosas por el estilo. Así pues, la Tierra no es el centro del Universo, sino que sólo es central respecto a nuestro espacio circundante."<sup>222</sup>

Es decir, que, el antídoto contra el desplazamiento del hombre del lugar (físico) capital de la creación es la *constitución focal del horizonte* que coloca al sujeto en lugar central respecto a su espacio circundante, esto es, en posibilidad de garantizar la aserción veritativa por medio de la expansión metonímica de lo observable. El menoscabo de la percepción sensible viene suturado por la hipostatización de la síntesis intelectual. Dice Filoteo, el portavoz de Bruno:

"FILOTEO.— Ningún sentido corporal puede percibir el infinito. Ninguno de nuestro sentidos puede aspirar a suministrar semejante conclusión, ya que el infinito no puede ser objeto de la percepción sensible. Por tanto, quien pretendiese obtener tal conocimiento por medio de los sentidos es como quien desease ver con sus ojos la sustancia y la esencia. Por eso, quien negase la existencia de una cosa por la sencilla razón de que no sea visible ni aprehensible con los sentidos, se vería llevado a negar su propia sustancia y su propio ser. De ahí que se haya de proceder con cierta mesura a la hora de exigir testimonio a nuestra percepción sensible (...) Al intelecto le corresponde juzgar, otorgando el peso debido a los factores ausentes y separados por una distancia temporal y por intervalos espaciales."<sup>223</sup>

<sup>221</sup> Es decir, no queda lugar alguno para el deseo en la nueva cosmología originada por la ciencia. Por supuesto, que todos los lugares son iguales si para el sujeto no hay diferencias ópticas ni investimientos libidinales en lo mirado. Si lo que miro me invoca particularmente, no es bueno cualquier lugar para su contemplación y la rivalidad escópica no tarda en hacer su aparición. Como veremos, el imaginario surge en toda su esencia cuando la particularidad hace su aparición arrastrando su dimensión fantasmática: Si todos los lugares (focalizaciones) son iguales, todas son posibles. De esta manera lo escópico revela su carácter pulsional.

<sup>222</sup> Citado por Koyré, 1989 p. 44. Las citas provienen todas de *Del Infinito. (Op. Cit.)*. Doy la traducción del texto de Koyré si ésta me parece más esclarecedora o pertinente para los fines de este trabajo.

<sup>223</sup> *Ibidem*, p. 47.

Añade, más adelante, Filoteo.

"La verdad tan sólo en una pequeñísima medida deriva de los sentidos, como de un frágil origen, no residendo en absoluto en los sentidos.

EL PINO.— ¿Dónde, entonces?

FILOTEO.— En el objeto sensible como en un espejo; en la razón a modo de argumentación y discusión. En el intelecto sea como principio o como conclusión. En la mente en su forma más propia y vital."<sup>224</sup>

El intelecto, ya en plena estela genealógica de la subjetividad moderna, tiene una función de *sutura*, de completamiento, de sostén del edificio del conocimiento que le confiere su propia naturaleza. En plena euforia racionalista, el intelecto cifra su ser en su proporcionalidad universal, poniendo en la libertad de pensamiento las bases del metarrelato de emancipación moderno, al hacer concordar la afirmación subjetiva con la plenitud óptica del mundo como ente disponible para la razón instrumental:

"Así no resulta vana esa potencia del entendimiento que siempre busca, sí, y encuentra el modo de añadir espacio al espacio, masa a la masa, unidad a la unidad, número al número, sirviéndose de aquella ciencia que nos libera de las cadenas de un reino muy angosto y nos eleva a la libertad de un dominio verdaderamente augusto; que nos libera de una imaginaria pobreza y nos conduce a la posesión de las inmensas riquezas de un espacio tan vasto, de un campo tan opulento de tantos mundos cultivados."<sup>225</sup>

Así, la razón muestra su sede compartida y diseminada —"...la verdad está en sujetos diferentes"<sup>226</sup>— y el *Principio de Plenitud* muestra ya su vocación de desembocar en el *Principio de Razón Suficiente*<sup>227</sup> al conectar de nuevo el entendimiento humano con la potencia divina. En efecto, en la divinidad, en la eternidad, potencia y acto se igualan: *poder ser es ser*.

"Ninguna capacidad es eterna sin acto y por eso tiene el acto unido eternamente. Es más: ella misma es acto porque en la eternidad no hay diferencia entre ser y poder ser."<sup>228</sup>

<sup>224</sup> *Ibidem*.

<sup>225</sup> *Ibidem*, p. 45.

<sup>226</sup> Bruno, p. 75.

<sup>227</sup> Vid. Granada, p. 36 y ss.

<sup>228</sup> *Ibidem*, p. 77.

La profecía es el Ser, en cuanto ya, desde siempre, siendo. El Universo moderno, de esencia nomológica, es, en su fundamento, inmutable, refractario al relato y al deseo, sólida garantía de una completud restituible. Como atributo divino, dudar de su infinitud es blasfemo:

"Si la potencia activa infinita actualiza el ser corporal y dimensional, éste debe ser necesariamente infinito; de lo contrario se empobrece la naturaleza y dignidad de quien puede hacer y de quien puede ser hecho."<sup>229</sup>

Corporalidad y dimensión que implican la necesidad de una constatación efectivista, palpable y totalitaria del esquema intelectual que las concibe. Por este camino, vemos que esta tarea de restitución ontológica tiene un componente semiótico, retórico, esencial pues no es soslayable el hecho de que, en un tal proceso, la causa (Dios) sea heterogénea de su efecto (el Universo creado) razón por la cual la alegoría ya no es el cauce apropiado para expresar su relación. Ésta se concibe, ahora, de un modo *simbólico*, entre entidades globales cerradas y no elemento a elemento. El razonamiento teológico tiene así un carácter eminentemente tropológico, de investigación de los cauces a través de los cuales esa efectividad es, no sólo posible, sino actual y plena:

"El infinito eficiente sería necesariamente deficiente sin el efecto y no podemos concebir que tal efecto infinito sea sólo él mismo. A esto se añade que por eso, si fuera o si es, nada se quita de lo que debe ser en aquello que es verdaderamente efecto y que los teólogos denominan acción *ad extra* y transitiva, además de la inmanente, porque conviene que sea tan infinita la una como la otra."<sup>230</sup>

De tal manera, el Universo moderno no refleja la naturaleza divina, sino que la ex-presa y realiza, en cierta forma, la trasciende. Por ello, su infinitud debe llevar aparejada su homogeneidad —esto es, su omnicomprensividad— sin que se deba parar mientes en la cualidad particular de cada elemento, sino en su remisión al todo:

"El universo en la concepción vulgar no se puede decir que comprenda la perfección de todas las cosas de manera distinta a como yo comprendo la perfección de todos mis miembros y cada globo todo lo que hay en él; es como decir que es rico todo aquel al que no le falta nada de lo que tiene."<sup>231</sup>

<sup>229</sup> Bruno, p. 78.

<sup>230</sup> *Ibíd*. p. 78. Esta acción *ad extra*, de carácter transitivo es la del Dios cristiano con el mundo y, para la teología cristiana, es finita y voluntaria. Bruno está confiriéndole en este párrafo el mismo carácter que tienen las relaciones entre las tres personas divinas: infinito y necesario. Vid. la nota al texto de M. A. Granada.

<sup>231</sup> *Ibíd*.

No estamos hablando del paraíso sino de un sólido cimiento ontológico para cualquier pretensión gnoseológica. *Existencia* pasa a ser, entonces, sinónimo de *corporalidad*, de extensión, pues ésta es la traducción sustancial y técnicamente operativa del cualquier atributo del ser revertido desde su formulación semántica. *Ser es tener extensión, ocupar un lugar; el vacío no ocupa lugar, luego, por lógica, no existe*. Lo que verdaderamente repugna al entendimiento y al Universo —que, si no es su efecto, es su producto— es el vacío. Bruno utiliza el famoso ejemplo de la flecha de Lucrécio<sup>232</sup> para demostrar lo absurdo de un punto último del espacio. El problema, en efecto, se plantea en discusión con la posición aristotélica sobre el mundo finito que "se contiene a sí mismo" lo que implica que fuera de la órbita celeste no hay *nada*. Filoteo se pregunta entonces cómo concebir ese "fuera del mundo" que "toca la superficie convexa del segundo cielo" aristotélico. A ello, Burquio se ve obligado a responder:

"Cierto. Creo que sería necesario decirle que si uno extendiera la mano fuera de esa convexidad, la mano no vendría a estar en ningún sitio y no estaría en parte alguna y por consiguiente no existiría."<sup>233</sup>

Pero si la discusión con Aristóteles viene dada, en términos topográficos, por la cuestión del límite exterior del ser físico, pronto adquiere una centralidad ontológica en cuanto se la remite a sus factores lógicos e intelectuales, nódulo auténtico de la *existencia* moderna:

"Pues bien, sea lo que se quiera de esa superficie yo preguntaré una y otra vez: ¿qué hay más allá de ella? Si se responde que no hay nada, yo diré que eso es el vacío, lo inane, y un vacío, inane tal que no tiene límite ni término alguno ulterior y sólo está limitado en su interior: y es más difícil de imaginar una cosa así que pensar que el universo es infinito e inverso, porque no podemos evitar el vacío si queremos establecer que el universo es finito."<sup>234</sup>

El vacío se perfila, entonces, como agujero lógico, como fisura en el saber en el que el mundo-imagen consiste: en él no hay relevancias sémicas ni, por ende, posibilidades operativas y cognoscitivas. Esta extravagancia del saber es una auténtica extraterritorialidad

<sup>232</sup> *Ibíd*.

<sup>233</sup> p. 76.

<sup>234</sup> *Ibíd*. pp. 104-105.

<sup>235</sup> *Ibíd*. p. 106. La cursiva es mía.

del ser. A la pregunta de Filoteo sobre si este espacio es capaz de contener al mundo, Fracastoro ha de contestar:

"Me parece ciertamente que no, porque donde no hay nada, no hay diferencia alguna; donde no hay diferencia, no hay distinción de capacidades y quizás aún menos hay capacidad alguna donde no hay cosa alguna."<sup>235</sup>

Y, como último sustento de la razón, la inducción metonímica desde la sección del universo que podemos observar resulta ya irrefutable. Continúa Fracastoro:

"Podemos juzgar con más seguridad por semejanza con aquello que vemos y conocemos que por contraste con lo que vemos y conocemos. De ahí, que puesto por lo que vemos y experimentamos el universo no termina ni limita con el vacío inane —sobre lo cual no tenemos noticia alguna—, debemos concluir razonablemente tal como dices, ya que aún en el caso de que todas las demás razones fueran iguales, nosotros vemos que la experiencia es contraria al vacío y no a lo lleno. Hablando así estaremos siempre justificados; de otra manera no nos será fácil evitar mil acusaciones e inconvenientes."<sup>236</sup>

Y, aquí, comienzan las más arriesgadas aseveraciones de Bruno, en perfecta consonancia con su concepción antinarrativa del ser. Si el universo es infinito y homogéneo y, por lo tanto, podemos extender lo aparente en el campo de nuestra percepción como encarnación de su estructura y de su naturaleza, este universo totalmente observable (y, si potencia y acto se funden por mor de la eficiencia divina, *observado*) es, por lo que vemos totalmente habitable y, por ende, habitado. Resulta entonces un Universo infinito poblado de mundos finitos en sí mismos<sup>237</sup>.

Pero el *vacío*, como amenaza, no sólo afecta al mundo, ente u objeto, sino, propiamente, al sujeto<sup>238</sup>. Este universo bruniano, en perfecta consonancia con la posterior fundamentación cartesiana, es un universo pleno y material. El Universo mecanicista ha de ser efectivamente

corpóreo para ser transitabile. La disolución de los lugares naturales no está exenta de riesgos que hay que despejar<sup>239</sup>.

Nos interesa recalcar ahora en el lugar que este mundo de esencia icónica, pergeñado para que el *subjectum* pueda poner ante sí al ente, depara para él. Sobre todo, si tenemos en cuenta, como apuntaba Koyré, que la nueva concepción del cosmos, al menos en cuanto a su infinitud, exige al sujeto un esfuerzo de imaginación que tensa su integridad hasta el límite. Es obvio, que la desjerarquización del espacio convierte al Universo en un lugar menos paternalmente seguro que lo era el mundo precopernicano y que la homogeneización era el suplemento necesario para que este universo pueda ser aceptado incluso por el renuente Burquio:

"Eso no estoy dispuesto a creerlo aunque sea verdad, porque no es posible que ese infinito pueda ser comprendido por mi cabeza ni digerido por mi estómago, aunque a decir verdad me gustaría que fuese tal como dice Filoteo, puesto que si por mala suerte ocurriera que me cayera de este mundo, siempre encontraría algún sitio."<sup>240</sup>

Queda claro, pues, que el *sujeto*, como función intelectual, debe pacificar sus sentidos, esto es, su indisoluble ligazón con un cuerpo, que a su vez es, como los que se le ofrecen a la mirada, un ente físico. Ésa es la principal forma de manifestarse la inconsistencia simbólica del dócil universo mecanicista, el hueco espacial por el que lo que Descartes llama *res extensa* no puede por menos que acoger a la *res cogitans*, función encarnada. La angustia de no ser se expresa como angustia de disolverse, angustia de no pesar. En esta dialéctica del ente ante el sujeto, el temor sólo puede serlo a *desaparecer* como tal. Y el mejor antídoto es concebir ese mismo Universo como un inmenso alojamiento para la propia corporalidad. Un Universo que, en principio, sea *todo* materia, cosa que se puede inferir por la extensión metonímica del propio espacio visual<sup>241</sup>. Así "el cielo es uno", indiviso, si no es por la mirada que lo contempla. De ello se deriva, entonces, esta hospitalidad del Universo con el *ente medida de todos los entes*, lo que asegura la movilidad sin riesgo ontológico pues, en la infinitud de mundos singulares que lo pueblan, la continuidad sustancial está garantizada:

"Aquí está la razón por la que no debemos temer que nada se disgregue, que ningún individuo se disperse o verdaderamente se desvanezca o se difunda en un vacío que lo

<sup>235</sup> p. 106

<sup>236</sup> *Ibidem*. p. 107.

<sup>237</sup> pp. 106-107. Recordemos la desproporción fundamental entre el espacio infinito y sus partes de la que hablaba Heidegger. Vid. Cap. I de este trabajo.

<sup>238</sup> Tan terrible es, consecuentemente, que algo resulte invisible como efectivamente no visto. El postmoderno y televisivo Bruno necesita pensar el mundo asaltado por mil ojos.

<sup>239</sup> Hasta la reformulación newtoniana que sustituya la corporalidad por el carácter absoluto del espacio.

<sup>240</sup> *Ibidem*. p. 102.

<sup>241</sup> *Ibidem*. pp. 80 y ss. y 129 y ss. El mejor desarrollo de esta tesis es el sostenido por Descartes y en él nos detendremos.

desmembre y anique. Esta es la razón de la mutación vicisitudinal del todo, por la cual no hay mal del que no se salga ni bien en el que no se incurra, mientras por el *espacio infinito, por la perpetua mutación, la sustancia toda persevera idéntica y una*. Gracias a esta *contemplación* sucederá, si estamos atentos a ella, que ningún extraño accidente nos descompondrá por dolor o por temor y ninguna fortuna nos elevará por placer y esperanza, con lo cual tendremos la verdadera vía a la verdadera moralidad, seremos magnánimos despreciadores de que pueriles pensamientos estiman y seremos ciertamente más grandes que esos dioses que el ciego vulgo adora, porque nos habremos hecho verdaderos contempladores de la historia de la naturaleza, la cual está escrita en nosotros mismos, y regulados ejecutores de las leyes divinas, que están esculpidas en el centro de nuestro corazón. Conoceremos que volar de aquí al cielo no es diferente que volar del cielo aquí, ascender de aquí allí no es diferente a ascender de allí aquí; no hay diferencia en descender del uno al otro punto. Nosotros no somos más periféricos a ellos que ellos a nosotros; nosotros también pisamos una estrella y estamos abrazados por el cielo igual que ellos.<sup>242</sup>

El *Principio de Identidad* deviene, en su formulación bruniana, himno fáustico de plenitud óntica, de biunivocidad sin resto entre lo físico y lo moral. El saber, al que nada escapa, enaltece y dignifica, propicia esta eufórica fraternidad interestelar pues toda ontología y, en última instancia, toda cosmología necesita plasmarse en el correlato pragmático de una ética. La idea de una infinitud de mundos en una posición tendencialmente panteísta o animista<sup>243</sup> sutura así, en el desarrollo de Bruno, lo irrepresentable de la infinitud.

Producto de la incontinencia de sus derivas intelectuales, Bruno queda al margen de los desarrollos explícitos de la ciencia positiva. Sin embargo, la formulación del imaginario que la acompaña tiene en él la más audaz expresión. La única equivocación de Bruno es de orden biológico: el cuerpo humano tiene además de un componente físico una vertiente orgánica. Será la técnica, la encargada de reparar las deficiencias de la naturaleza y continuar el plan profético de la Modernidad.

## Johannes Kepler (1571-1630) y Galileo Galilei (1564-1642)

El interés de la aproximación genealógica que estamos llevando a cabo es el de reseñar el imaginario onto-cosmológico que acompaña y traduce el avance y establecimiento de la ciencia en la Época Moderna. Por ello, mientras el marginal Bruno ha captado nuestra atención extensamente, dos personalidades tan relevantes para la historia del discurso científico y el establecimiento de sus claves epistemológicas como Kepler y Galileo nos interesan, ahora, de una forma absolutamente parcial y sesgada, a saber, como mentores de la dimensión propiamente escópica —escénica, espectacular— de ese proceso.

Ya hemos visto cómo la imagen mística de Galileo le convertía en un auténtico maestro de ceremonias del espectáculo de lo natural. Galileo, emblematizando al científico moderno, pasa a la mitología popular de las escuelas como un aurático asistente e inductor de la percepción. Es, en efecto, como inventor del telescopio, el símbolo de la liberación de la percepción humana de los inconvenientes de su propia naturaleza. Las prótesis ópticas implican la mayor autonomía del sujeto respecto a las limitaciones de naturaleza de su ser físico. Es lo único que falta a las delirantes orientaciones de Bruno para adquirir el carácter de ítems programáticos, poniendo el ser sensible —y limitado— a la altura del ser intelectual —y, potencialmente, libérrimo. La técnica, en cuanto *hacer del hombre* (Heidegger, 1994), es complemento del Ser, facilitando el proceso de dominio de lo orgánico-sensible por lo intelectual. El trabajo de la Época Moderna consiste en poner el ente a disposición del sujeto en forma de imagen, liberando, para ello, al propio sujeto de su carácter de *ente entre otros entes*, liberándolo del inconveniente de su propia corporalidad. De ahí, que la óptica pase, rápidamente, a ser una rama primordial de la nueva física<sup>244</sup> pues, en consonancia con el proceso de democratización de la mirada que implica la nueva cosmovisión, la percepción debe ser sometida a la matemática, como forma de hacerla intercambiable, de "liberarla" de toda particularidad. Nos encontramos, entre otras cosas, ante un problema semio-ontológico: el que se presenta al tener que otorgar a lo visible la suficiente pertinencia para poder adjudicarle el estatuto de patrón generalizable, esto es, la dignidad de vehículo de la traslación metonímica. Pues el peso óntico de lo efectivamente visible obra como obstáculo contra su posible generalización. Las dudas de Kepler sobre la infinitud efectiva del universo provienen de aquí, de la necesidad de no precipitarse en la generalización (estructural) sin el refrendo efectivo de la percepción. Ésta es su crítica a los infinitistas precipitados:

<sup>242</sup> *Ibidem.* p. 88. El subrayado es mío.

<sup>243</sup> Llega Bruno a definir a los astros como "grandes animales" pp. 111 y ss.

<sup>244</sup> Véase los textos citados de todos los autores del período, incluido Descartes (1991) de título lo suficientemente elocuente.

"Hay una secta de filósofos los cuales (para citar el juicio de Aristóteles, aunque inmerecido, acerca de la doctrina de los pitagóricos resucitados más tarde por Copérnico) no hacen partir sus razonamientos de la percepción sensorial ni acomodan a la experiencia las causas de las cosas. Por el contrario, inmediatamente y como inspirados (por algún tipo de fanatismo) conciben y desarrollan en sus cabezas determinada opinión relativa a la constitución del mundo."<sup>245</sup>

La crítica de Kepler es respecto a la visibilidad de las estrellas fijas de un orden astronómico y macroscópico, la nueva óptica se ve por ello directamente implicada. Comenta Koyré, sobre la argumentación anti-infinitista de Kepler:

"... se refiere a la ciencia astronómica como tal. Postula su carácter empírico y nos dice que la astronomía en cuanto tal, tiene que ocuparse de los datos observables, es decir, de las apariencias (*phainomena*); tiene que adaptar sus hipótesis —por ejemplo, la hipótesis relativa a los movimientos celestes— a dichas apariencias, sin que tenga derecho a trascenderlas postulando la existencia de cosas que o bien sean incompatibles con ellas o, lo que es aún peor, que ni "aparezcan" ni puedan "aparecer". Ahora bien, esas "apariencias" (y no hemos de olvidar que Kepler escribe en 1606, esto es, antes del aumento de los datos observables gracias al descubrimiento y utilización del telescopio) son los aspectos del mundo que *vemos*. Por tanto, la astronomía está íntimamente relacionada con la visión, es decir, con la óptica. No puede admitir cosas que estén en contradicción con las leyes ópticas."<sup>246</sup>

Se trata, entonces, de desbrozar la estructura mecánica que subyace a los fenómenos, es decir, de apartar su estricta materialidad de acontecimientos perceptivos particulares como única vía legítima de generalización del conocimiento científico. Así, podemos ver el origen de la emergencia del componente pulsional en el campo escópico. El proceso es, entonces, el siguiente:

- a. Extraer la estructura de lo visible.
- b. Expandirla por vía hipotética.
- c. Verificarla.

<sup>245</sup> *De stella nova in pede Serpentarii*. Citado por Koyré. 1989, p. 62.

<sup>246</sup> *Ibidem*. p. 64.

Lo que implica la necesidad de *ver más y más* con el pre-texto de librarse de lo viscosamente particular del fenómeno, esto es, de lo que no es generalizable sin inducción al error. Es aquí, donde vemos que el carácter empírico de la ciencia moderna, que, en principio, es su garantía frente a la especulación delirante, tiene exigencias propias al reclamar la plenitud óntica de lo observable como premisa para su posible generalización. Pero esta plenitud es *para el sujeto no para el objeto*, al que se le supone. Es una plenitud escénica, que implica a la observación, que se da para ésta. Se exige, por tanto, la potenciación de la percepción sin intervención en lo percibido. Que esta dicotomía sea difícilmente explícita en este momento histórico es fruto de su propio campo de aplicación, la observación astronómica. La lejanía física del objeto observado impide pensar en su *manipulación*. La cuestión es que sobre esta manipulación imposible se sientan las bases ontológicas de la observación científica y por ende de imaginario moderno.

La importancia de la invención del telescopio por Galileo adquiere, desde esta perspectiva, una envergadura muy superior a la de un puro hallazgo tecnológico de aplicación en la observación científica, de momento inaugural de una nueva fase en el desarrollo de la ciencia, su fase instrumental. Es, ante todo, la *primera prótesis perceptiva en la historia de la humanidad con fines de generalización intersubjetiva* y no estrictamente particulares, con lo que su dimensión escénica, de proyección **multiespectatorial uniforme**, toma evidente relevancia:

"Grandes en verdad son las cosas que propongo en este breve tratado al *examen* y a la *contemplación* de los estudiosos de la naturaleza. Grandes, digo, tanto por la excelencia de la materia misma, como por su *inaudita novedad* como, en fin, por el instrumento en virtud del cual esas cosas se han desvelado a nuestros sentidos.

Verdaderamente, es una cosa grande añadir a la numerosa multitud de estrellas fijas que se han podido descubrir hasta nuestros días con la facultad natural, otras innumerables nunca descubiertas hasta ahora, y *exponerlas abiertamente a la vista* en número más de diez veces mayor que aquellas antiguas y ya conocidas.

Bellísima cosa y en extremo agradable a la vista es poder contemplar el cuerpo lunar, alejado de nosotros casi sesenta diámetros terrestres, tan próximo como si distase sólo dos de tales unidades, de manera que su diámetro aparezca casi treinta veces mayor, la superficie casi novecientas y, en cuanto al volumen, aproximadamente veintisiete mil veces más grande de como se ve a *ojo desnudo*. Gracias a ello *cualquiera puede advertir, con la certeza de los sentidos*, que la Luna no se halla cubierta de una superficie lisa y pulida, sino áspera y desigual, y del mismo modo que la superficie de la Tierra, está recubierta en todas partes de grandes prominencias, profundos valles y anfractuosidades."<sup>247</sup>

<sup>247</sup> *El mensajero sidéreo* en *Op. Cit.* p. 45. La cursiva es mía.

Con el telescopio, se ratifican varios elementos básicos de la nueva cosmología como la homogeneidad Universal patente en la orografía lunar. Pero, sobre todo, se pone el *espectáculo de lo real* al alcance de ese *cualquiera* que nombra al espectador uniforme e intercambiable. No es extraño que, en Galileo, se unan la invención tecnoscópica y la dimensión espectacular de la experimentación científica pues son dos caras de la misma moneda. Porque, además, *en la nueva ciencia, el experimento no es esencial a la lógica del descubrimiento, de la afirmación con pretensión de verdad —que se consigue de forma apriorística, hipotético-deductiva— sino que coadyuva a su imposición (al otro) por la vía de la evidencia sensible*<sup>248</sup>. Así se dirige Galileo a su oponente Sarsi en su obra *El Ensayador*:

"Si con todos estos medios tan ventajosos para vuestra causa hacéis ver, a través de esa llama, a la estrella, me confesaré convencido y os anunciaré como el más prudente y sutil experimentador del mundo; pero si no sucede así, no deseo otra cosa de vos, sino que con el silencio pongáis fin a las disputas, como espero haréis."<sup>249</sup>

El experimento refuerza al sujeto que lo sostiene, que se mantiene como pedestal de la razón al borde mismo de la *experiencia encuadrada* como maravillosa asistencia de la verdad al ámbito de la mirada. Nace, como correlato del saber, un *narcisismo anantropomórfico de la mostración* de posibilidades aún insospechadas, que exige la plena distinción entre el sujeto y la fisicidad que lo encarna.

## La autonomía del sujeto respecto al(os) Cuerpo(s): René Descartes (1596-1650)

Nadie duda del valor de Descartes como fundador del discurso filosófico de la Modernidad, al haber formulado y definido su piedra angular: *el sujeto de la ciencia, identificado con la autocontemplación de su pensamiento*. La tarea del filósofo francés en *El Discurso del Método* y las *Meditaciones* consiste en la fundamentación del conocimiento científico sobre lo indudable a través del proceso de duda metódica, que le lleva a poner entre paréntesis cualquier

<sup>248</sup> Vid. Koyré 1990, pp. 180-196. Es importante distinguir entre la *afirmación científica*, de carácter deductivo y la *afirmación cosmológica*, de carácter más bien abductivo. Mientras la primera no aspira a la pervivencia de por sí, la segunda se acerca al estatuto de fundamentación última y tiene un carácter trascendente, por tanto. Que, por muy importante que esta distinción sea, queda continuamente solapada y más en el ámbito de la imaginización divulgativa o mediática es una de las tesis básicas de este trabajo.

<sup>249</sup> *Ibidem*, p. 117.

dato proveniente del exterior de la conciencia —esto es, la propia existencia del mundo—, aduciendo que el panorama objetual del sueño es tan pregnante para los sentidos como el de la vigilia. Incluso lo asentado por las demostraciones matemáticas puede ser engañoso, pues hay que contar, en principio, con la libertad divina que puede, llegado el caso, contravenirlas. La fundamentación sólo puede darse, por consiguiente, en la autoevidencia solipsista del interior de la propia conciencia: de lo que no puedo dudar es de que dudo. *Cogito ergo sum*.

No es ilícito vincular genealógicamente, tal como venimos haciendo, esta formulación al propio giro copernicano concebido como una súbita rectificación subjetiva. En efecto, éste suponía la constatación de que no sólo nos engañaba la *auctoritas* de la tradición escrita, sino nuestros propios sentidos y el testimonio del otro. La única solución consiste, entonces, en buscar la certeza prescindiendo de todos ellos.

Éste es el propósito cartesiano: la sólida fundamentación epistemológica del conocimiento que se habrá de saber cierto, científico. Y la condición para ello es el aislamiento del sujeto de ese conocimiento en su función basal. A ello se aplica Descartes en las dos obras que hemos mencionado: a despejar la *res cogitans*, responsable del conocimiento del objeto, de éste, la *res extensa*. El proceso cartesiano sigue una trayectoria implacable en una lógica que nos es ya conocida: la de la inclusión y exclusión. Pero lo relevante, en lo que va a ser después el proceder normal de la ciencia, es que la fundamentación cartesiana es su primer paso: excluir al propio sujeto del mundo que debe dársele en conocimiento. Para que el ente pueda ponerse a su disposición como Universo homogéneo, el primer —y definitivo— paso parece ser la exclusión del propio sujeto. Bajo la égida de la fórmula *SUJETO → MUNDO*, destilación última de un esfuerzo sostenido de distinción y asignación de pertenencia, Descartes construye en sus *Principia Philosophiae* una ontología como fundamento del ulterior desarrollo tecnocientífico. La primera parte, *Sobre los Principios del conocimiento humano*, da por sentada la culminación de ese proceso de destilación subjetiva frente al mundo:

"Es así, pues, examinando lo que nosotros somos, nosotros que ahora pensamos que nada hay *fuera de nuestro pensamiento o que exista*, manifiestamente conocemos que *para ser* no tenemos necesidad alguna de extensión, de figura, o de ser en algún lugar, ni de alguna otra cosa semejante que se pueda atribuir al cuerpo, y manifiestamente conocemos que *nosotros somos en razón sólo* de que pensamos. En consecuencia, sabemos que la noción que nosotros tenemos de nuestro pensamiento precede a la que tenemos del cuerpo, que es más cierta, dado que aún mantenemos la duda de *que haya cuerpo alguno en el mundo*, y que sabemos con certeza que pensamos."<sup>250</sup>

<sup>250</sup> Descartes, 1995. I.8. pp 26-27.

Vemos que se han asentado las bases para la exclusión del sujeto del espacio del ente intramundano. Quiere ello decir —y esto es de suma importancia en el horizonte teórico de este trabajo— del *espacio de la representación* en el que el ente aparecía convertido en imagen. Este sujeto descorporeizado alcanza así el estatuto del ente que no es objeto<sup>251</sup>. Por tanto, es distinto de todos los cuerpos —incluido el suyo—, no sólo por esencia, como el alma cristiana (mortalidad frente a eternidad, sustancia material frente a sustancia espiritual) sino, también, por la propia lógica de la inclusión y la exclusión<sup>252</sup>, principio del rigor de la nueva ontología:

"También debemos concluir que un cuerpo está más estrechamente unido a nuestra alma de lo que pueden estarlo todos los otros cuerpos existentes en el mundo, porque percibimos claramente que el dolor y otras diversas sensaciones nos sobrevienen sin que las hayamos previsto y que nuestra alma, *en virtud de un conocimiento que es natural a la misma*, juzga que estas sensaciones no proceden de ella sola, en tanto que es cosa pensante, sino en tanto que está unida a una cosa extensa que se mueve en virtud de la *disposición de sus órganos* y que, propiamente, denominamos el cuerpo de un hombre."<sup>253</sup>

Establecido esto, todavía se hace necesario un principio gnoseológico previo al establecimiento del saber positivo, pues no se puede obviar que *un cuerpo* es intermediario entre el sujeto y todos los demás<sup>254</sup>. De ahí que haya que despejar, del ámbito de lo cognoscible con certeza, aquello a lo que accedemos a través del filtro de la sensación:

<sup>251</sup> De ahí, evidentemente, que se diga que el *Discurso de la Ciencia* *forcluye* (*id est*, rechaza, no inscribe) *al sujeto*. Vid. Lacan, "La ciencia y la verdad", en *Escritos* pp. 834-856. No hay algo tal como una "ciencia del sujeto" pues, incluido en el campo del conocimiento, éste no es sino una discontinuidad, un elemento heterogéneo. La disciplina que se "haga cargo" del sujeto no puede aspirar a ser científica, si bien ha de ser efecto de esa ciencia para la que el sujeto moderno nace. Cf. Palao (y otros) 1995 y el Capítulo 2 de este libro.

<sup>252</sup> Previa, incluso, al Principio de Identidad que sólo es aplicable al campo de lo cognoscible cuando el sujeto, como sostén y sutura del discurso, ha sido extraído de él.

<sup>253</sup> *Ibidem*. II.3. 72-73.

<sup>254</sup> Recuérdese aquella dehiscencia entre el sujeto y el organismo de la que hablaba Lacan en el "Estadio del espejo": "La función del estadio del espejo se nos revela entonces como un caso particular de la función de la *imago*, que es establecer, una relación del organismo con su realidad o, como se ha dicho, *Innenwelt* con el *Umwelt*.

Pero esta relación con la naturaleza está alterada en el hombre por cierta dehiscencia del organismo en su seno, por una discordia primordial que traiciona los signos de malestar y la incoordinación motriz de los meses neonatales. La noción objetiva del inacabamiento anatómico del sistema piramidal, como de ciertas remanencias humorales del organismo materno, confirma este punto de vista que formulamos como el dato de una verdadera prematuración específica del nacimiento en el hombre." p. 89

"Todo aquello de lo que nos apercibimos por medio de nuestros sentidos se relaciona con la estrecha unión que mantiene el alma con el cuerpo, y, además, que nosotros conocemos por lo general mediante nuestros sentido cuanto de los cuerpos exteriores puede perjudicar o favorecer esa unión; ahora bien, en modo alguno nos dan a conocer *cuál es su naturaleza* si no es por azar y accidentalmente. *Hecha tal reflexión*, abandonaremos sin dificultad todos los prejuicios que solamente están fundamentados en nuestros sentidos y sólo nos serviremos de nuestro entendimiento porque sólo en él radican naturalmente *las primeras nociones* o ideas que son como las semillas de las verdades que somos capaces de conocer."<sup>255</sup>

Para discernir, de la sensación, lo esencial, se impone, entonces, identificarlo con la dimensión matemáticamente mensurable del objeto, lo que lo hace claro y distinto y lo convierte en Unidad (contable) y, por tanto, susceptible de ser adscrito a un sector de objetos con los que establecer una relación de exactitud (Heidegger, 1995); elemento —cabría decir— de un conjunto, en la definición de Cantor:

"Haciendo esto conoceremos que la naturaleza de la materia o del cuerpo tomado en general, en modo alguno consiste en que sea una cosa dura, o pesada, o con un color, o de cualquier otro modo que afecte a nuestros sentidos, sino que la naturaleza del cuerpo solamente reside en ser una substancia extensa en longitud, anchura y profundidad."<sup>256</sup>

Pues peso o dureza o color son cualidades que dependen de nuestra concreta y particular experiencia sensible. Pero, no porque ésta no llegue a producirse o varíe, los cuerpos dejan de ser cuerpos:

"De ello se sigue, que su naturaleza no consiste en la dureza *que algunas veces sentimos con ocasión* de su presencia, ni tampoco en el peso, color, u otras cualidades de este género, pues *si examinamos* un cuerpo cualquiera, *podemos pensar* que no posee estas cualidades y, sin embargo, *clara y distintamente conocemos* que tiene todo aquello que le constituye como cuerpo *con tal de que sea extenso en longitud, anchura y profundidad*. Así pues se sigue que, *para ser*, no tiene necesidad de ellas en forma alguna, *y que su naturaleza consiste sólo en que es una substancia que posee extensión*."<sup>257</sup>

<sup>255</sup> *Ibidem*. II.3. 73.

<sup>256</sup> *Ibidem*. II.4. 73-74.

<sup>257</sup> *Ibidem*. II.4. 74.

*Lo cierto, lo real, lo existente es aquello que no necesita de nuestra asistencia fáctica, requisito imprescindible para su apropiación intelectual, pues el sujeto es, en sí, índice de heterogeneidad: su exclusión, como distinto del Universo que se le da como ente, debe ser sin consecuencias. Así, se inicia veladamente un proceso que se juega en lo simbólico y en lo conceptual pero al que, al dársele estatuto de facticidad inmediata, revierte en una ontología pues, lo lingüístico-conceptual no se distingue de lo material, de la *realidad*. No es difícil darse cuenta, desde nuestra perspectiva actual, de que, mientras parece hablarse de cosas, el razonamiento es de carácter semántico: se trata de ubicar al sujeto frente a un saber que pueda ser tomado como **Totalidad**. Y el método que Descartes sigue para ello consiste en asimilar *espacio* y *materia* en la noción de *cuerpo*, haciendo converger la naturaleza de los cuerpos —su extensión— y el espacio como tal en una perfecta identidad, con lo cual esa desproporción entre el espacio como totalidad y sus partes, para la *intuición finita pura* de la que hablaba Heidegger, carece de sentido, pues la materialidad salda a favor del Ser esta diferencia irreductible. De hecho, todo cuerpo *consiste* en un espacio:*

"El espacio o el lugar interior y el cuerpo que está alojado en este espacio, también se distinguen sólo en razón de nuestro pensamiento. En efecto, la misma extensión en longitud, anchura y profundidad que constituye el espacio, constituye el cuerpo. La diferencia que existe entre ellos sólo reside en que nosotros atribuimos al cuerpo una determinada extensión que entendemos que *cambia de lugar* con él todas y cuantas veces el cuerpo es *transportado*."<sup>258</sup>

¿En qué sentido el espacio no difiere del cuerpo que contiene? En que, si le sustraemos todas sus cualidades, sigue quedando la materia, esto es, la *extensión*, formulación, ésta, del principio fundamental del mecanicismo:

"La razón de todo ello es que las palabras 'lugar' y 'espacio' nada significan que difiera *verdaderamente* del cuerpo del que nosotros decimos que está en algún lugar, y que designan únicamente su magnitud, su figura y cómo está situado entre los otros cuerpos."<sup>259</sup>

La fundamentación cartesiana se dirige a la identificación de espacio (extensión) y materia (sustancia) en el concepto de cuerpo<sup>260</sup>. Y este imparable proceso deductivo está poniendo las más firmes bases para la consideración de la infinitud y homogeneidad del Universo cuyo principal enemigo es la noción filosófica de "vacío". Así en el epígrafe 16 de esta II parte:

Repugna la existencia del vacío en el sentido que los filósofos dan a esa palabra.

"En relación con el vacío, en el sentido en el que los filósofos toman esa palabra, a saber, entendiendo por tal un espacio en el que no hay sustancia, es evidente que no puede darse en el universo, ya que la extensión del espacio o del lugar interior no difiere de la extensión del cuerpo. Y como, a partir de que un cuerpo extenso en longitud, anchura y profundidad, tenemos razón para concluir que es substancia, ya que concebimos que no es posible que lo que no es tenga extensión, debemos concluir lo mismo del espacio que se supone vacío: a saber, que dado que en él hay extensión, necesariamente hay en él sustancia."<sup>261</sup>

El razonamiento es de una estructura silogística que hace de él un asunto semántico, de perfilamiento sémico de un concepto. Si el espacio confluye con la sustancia en la noción física de cuerpo y, dado que para Descartes la noción de espacio es relativa, esto es, que no hay cuerpo que no obtenga su lugar si no es respecto a otro cuerpo, ello implica que no hay un "más allá de los cuerpos", no hay un límite del Universo pues, si éste existiera, también tendría extensión y, si tiene extensión, también es cuerpo y si es cuerpo es —está incluido en el— Universo. *Lo que repugna del vacío es su carácter de contradicción lógica, de paradoja*.

Como dice Koyré (1989, p.101) —por esta vía, veladamente semántica— el problema ha dejado de ser metafísico, especulativo, para convertirse en fáctico: el problema del Ser se ha convertido en la cuestión de la realidad efectiva de la existencia del ente, por lo que Descartes, si bien no dice infinitud, habla de la *indefinición* (en sentido extensivo) del universo:

<sup>258</sup> *Ibidem*. II.10 p. 78. Se trata, por tanto, también, de desvincular al sujeto de sus percepciones que hacen de él un agente distorsionador.

<sup>259</sup> *Ibidem*. II.12. p. 79

<sup>260</sup> Descartes sin embargo, se ve obligado a distinguir entre este espacio inscrito en la más íntima naturaleza de los cuerpos y un espacio exterior "abstracto" -que no, todavía, como en Newton, *absoluto*. Vid. *Ibidem*. pp. 80-81.

<sup>261</sup> *Ibidem*. II.16 p. 82. Descartes distingue esta noción de vacío de la ordinaria que no implica el vacío absoluto. Cuando se dice corrientemente que un recipiente está vacío se indica sólo que no contiene aquello que se esperaba encontrar en él, esto es, que "no excluye toda clase de cuerpos". No sería, esta diferencia, mala piedra de toque para cotejar el concepto de vacío con la noción de falta tal y como se usa en psicoanálisis. La diferencia estriba en que la segunda hace entrar en juego al sujeto como particular, esto es, su esperanza. Vid. Miller, 1994<sup>a</sup>.

"También sabemos que este mundo, es decir, la materia extensa que compone el universo, no tiene límites, puesto que, cualquiera que fuera la parte en la que deseemos fingir estos límites, aún podemos imaginar un más allá de los espacios indefinidamente extensos, que nosotros no sólo imaginamos sino que concebimos se en efecto tales como los imaginamos; de suerte que contienen un *cuerpo* indefinidamente extenso, porque la idea de la extensión que nosotros concebimos en un espacio, cualquiera que sea, es la verdadera idea que debemos tener *del cuerpo*."<sup>262</sup>

Y esta universalidad de la corporalidad material entraña necesariamente su homogeneidad; su compacidad nomológica se traduce en la uniformidad de su existencia efectiva y, por ende, su definición comprensiva. Nos encontramos en pleno meollo del desarrollo bruniano:

"Finalmente, no es difícil inferir de todo esto que la tierra y los cielos están formados de una misma materia; que, aunque existiera una infinidad de mundos, estarían hechos de la misma materia. De ello se sigue que no pueden existir varios mundos, a causa de que concebimos manifiestamente que la materia, cuya naturaleza consiste sólo en que es una cosa extensa, ocupa ahora *todos los espacios imaginables en que esos mundos podrían existir*, y, por otra parte, no podríamos descubrir en nosotros la idea de alguna otra materia."<sup>263</sup>

Y aquí se ha asentado algo importante que tiene el valor de fundamento (*Grund*), de cimiento. Porque, una vez definida la consistencia material del Universo como efecto de la relación entre extensiones corporales, podemos pasar a describir, a apropiarnos, a operar con esas mismas relaciones, es decir, que podemos retomar el origen de toda la problemática en la que se inicia la física moderna y que no es otro que el *movimiento*<sup>264</sup>, pues, para justificarlo, hubo que aceptar esa merma perceptiva a cuyo proceso de sutura estamos asistiendo. Así, Descartes puede argumentar que movimiento y reposo sólo son dos formas del cuerpo en el que se dan; *ergo*, pese a su ausencia del campo perceptivo, podemos garantizar la permanencia de su naturaleza corporal. De un cuerpo que desaparece podemos seguir suponiendo la fortuna de su compañía con otros cuerpos:

<sup>262</sup> *Ibidem*. II.22 p. 86.

<sup>263</sup> *Ibidem*. II.22 p. 86. *El subrayado es mío*.

<sup>264</sup> Koyré lo expresa diáfanaamente:

"La física moderna, es decir, la que ha nacido con y en las obras de Galileo Galilei, y ha acabado en las de Albert Einstein, considera la ley de la inercia como su ley más fundamental. Tiene mucha razón, pues, tal como dice el viejo adagio, *ignoratur motu, ignoratur natura*, y la ciencia moderna tiende a explicar todo por "el número, la figura y el movimiento"." 1990, p. 181.

"LA TRASLACIÓN DEL CUERPO SE PRODUCE DESDE LA VECINDAD DE AQUELLOS CON LOS QUE ESTÁ EN CONTACTO HACIA LA VECINDAD DE ALGUNOS OTROS y no desde un lugar hasta otro lugar, puesto que el lugar puede ser considerado en formas diversas que dependen de nuestro pensamiento, como ha sido señalado anteriormente."<sup>265</sup>

Con éste sólido fundamento ontológico, el edificio operativo de la ciencia puede ya constituirse:

"A partir de que Dios [causa primera del movimiento uniforme] no está sujeto en modo alguno a cambio y *a partir de que Dios siempre actúa de la misma forma*, podemos llegar al conocimiento de ciertas reglas a las que denomino leyes de la naturaleza y que son las causas segundas de los diversos movimientos que nosotros observamos en todos los cuerpos (...). De acuerdo con la primera de ellas, cada cosa en particular se mantiene en el mismo estado en tanto que es posible y sólo lo modifica en razón del encuentro con otras causas exteriores."<sup>266</sup>

He aquí, pues, la garantía de estabilidad universal que posibilita la acción del sujeto: *un mundo que exista al margen de nuestra presencia, un mundo que no nos necesite para subsistir, que pueda prescindir de nuestra vigilancia efectiva*, en cuanto marco ontológico de las operaciones efectuadas sobre los cuerpos concretos, a la comprensión de cuya naturaleza se llega por la razón, de la que el hombre participa, no por los sentidos, que, en el discurso de la ciencia moderna, han mostrado sus limitaciones. Porque sólo se puede aspirar reducir el cosmos a la universalidad de sus leyes si éstas rigen cuerpos. *El Mecanicismo es una Gramática, una sintaxis, de los cuerpos, vale decir, por tanto, de la imagen*. Pues un Espacio Universal que revela su esencia corporal es la mejor manera de cumplir el imperativo moderno de dominar el mundo como imagen, de *poner el ente ante el subjectum*. Un Universo todo cuerpo(s) es, en potencia, un Universo *completamente imaginable*, aunque no todo de una vez. *El mecanicismo es el paradigma ontológico en el que la imagen encuadrada se ampara*.

<sup>265</sup> *Ibidem*. II.28. p. 90.

<sup>266</sup> *Ibidem*. p. 98

## La atracción entre los cuerpos: Isaac Newton (1642-1727)

Tal vez sea Newton, el máximo y último exponente del mecanicismo en física y del impulso cosmológico que le acompaña. Si el caso de Bruno era el de un visionario lúcido pero carente de rigor y Descartes ha pasado a la historia fundamentalmente como filósofo y epistemólogo, Newton es uno de los grandes nombres de la ciencia moderna. De su trabajo, tres aspectos entroncan directamente con nuestros intereses: 1º. su *concepción del espacio* abiertamente enfrentada con la de Descartes; 2º. su formulación definitiva de la *Gravedad como ley universal*; y 3º. su reflexión epistemológica y metodológica en lo relativo al valor de la *experimentación y la observación en el proceso de la investigación científica*.

En cuanto al primer aspecto, la diferencia entre la idea de espacio newtoniana y la que acabamos de exponer, el físico británico concibe el espacio como infinito, cierto, pero a su vez como vacío. Por tanto, espacio y materia no se equiparan, sino que están en una relación de *continente a contenido*. Se trata de una de las bases epistemológicas del mecanicismo en su formulación más elaborada: la idea de un *Tiempo* y un *Espacio absoluto*, al margen de los cuerpos y de su movimiento. Del *Escolio* tras las definiciones que encabezan sus *Principios matemáticos de la Filosofía natural*<sup>67</sup>, extraemos los párrafos II y III que dan cuenta de esta concepción:

"II. El espacio absoluto, tomado en su naturaleza, sin relación a nada externo, permanece siempre similar e inmóvil. El espacio relativo es alguna dimensión o medida móvil del anterior, que nuestros sentidos determinan por su posición con respecto a los cuerpos, y que el vulgo confunde con el espacio inmóvil; de esa índole es la dimensión de un espacio subterráneo, aéreo o celeste, determinada por su posición con respecto a la Tierra. El espacio absoluto y el relativos son idénticos en aspecto y magnitud, pero no siempre permanecen numéricamente idénticos; por ejemplo, si la Tierra mueve un espacio de nuestro aire, que relativamente y con respecto a la Tierra permanece siempre idéntico, el aire pasará en cierto momento por una especie del espacio absoluto y en otro momento por otra, con lo cual cambiará continuamente en términos absolutos.

III. El lugar es la parte del espacio que un cuerpo ocupa, siendo relativo o absoluto en razón del espacio. Digo la parte del espacio, no la situación ni la superficie externa del cuerpo, porque los lugares de sólidos iguales son siempre iguales, pero sus superficies son a menudo desiguales por razón de sus distintos perfiles. Las posiciones no tienen propiamente cantidad, y no son tanto los lugares mismos como las propiedades de los

lugares. El movimiento del todo es idéntico a la suma de los movimientos de las partes; en otras palabras, la traslación del todo a otro lugar es idéntica a la suma de las traslaciones de las partes a otro lugar, por lo cual el lugar del todo es idéntico a la suma de los lugares de las partes, y ésa es la razón de que sea interno y esté en todo el cuerpo."<sup>68</sup>

Un espacio, entonces, claramente distinto, por esencia y por extensión, de los cuerpos materiales que lo habitan. Un espacio más acorde con la idea de *escenario del Ser* que identificado con éste. La diferencia no es gratuita ni baladí. Está, muy al contrario, perfectamente justificada con la propia evolución interna de la Física como disciplina, pues responde al lugar epistemológico preponderante que adquiere la *Ley de Inercia*<sup>69</sup>:

"Todos los cuerpos perseveran en su estado de reposo o de movimiento uniforme en línea recta, salvo que se vean forzados a cambiar estado por fuerzas impresas."

lo que implica que

"Los proyectiles perseveran en sus movimientos mientras no sean retardados por la resistencia del aire o impelidos hacia abajo por la fuerza de la gravedad."

Hay, por tanto, dos clases de movimiento en Newton: el movimiento relativo y el verdadero<sup>70</sup>. El primero es la relación espacial de un cuerpo con otros y el segundo, la de un cuerpo con respecto al espacio absoluto. Para que acontezca el primero no hace falta que haya ninguna fuerza impresa en el cuerpo en cuestión —que lo haya en los otros cuerpos, ya es suficiente—; para el segundo, sí. Ello implica una definición *comprehensiva* —y no *extensiva*— del espacio. Por ello, no hace falta, para que haya espacio, la efectividad numérica de los cuerpos. De hecho, al revés, el espacio vacío es la condición de posibilidad de que las fuerzas se cumplan y de que los cuerpos se perfilén. Es la forma de adaptar el Cosmos como campo de posibilidad de los fenómenos pues, con la resistencia que supondría un universo *totalmente* material, la *Ley de Inercia* sería de imposible cumplimiento, dado que uno de los axiomas básicos del mecanicismo newtoniano es la impenetrabilidad de la materia. Newton lo explica claramente:

<sup>67</sup> Op. Cit. p. 33.

<sup>68</sup> Ibidem. p. 42.

<sup>69</sup> Vid. pp. 36 y ss.

<sup>70</sup> Op. Cit.

*Libro III. Teorema VI. Corolario III.*

"No todos los espacios están igualmente llenos, pues si todos los espacios estuvieran igualmente llenos, la gravedad específica del fluido que llena la región del aire no sería en absoluto menor que la gravedad específica del mercurio, el oro o el más denso de los cuerpos, debido a la extrema densidad de la materia, y, ni el oro o el mercurio ni ningún otro cuerpo podrían descender en el aire, pues los cuerpos no descienden en los fluidos sino son específicamente más pesados que los fluidos, y si la cantidad de materia en un espacio dado puede, por alguna rarefacción disminuir, ¿qué habría de impedir una disminución hasta el infinito?"

Y después,

*Libro III. Lema IV. Corolario III.*

"Por tanto, también es evidente que los espacios celestes carecen de resistencia, pues aunque los cometas siguen trayectorias oblicuas y, a veces, contrarias al curso de los planetas, se mueven en todas direcciones con la mayor libertad y conservan su movimiento durante un tiempo extremadamente prolongado, incluso cuando son contrarios al curso de los planetas."<sup>271</sup>

De todo esto, se derivan varias consecuencias que expone, en su mejor formulación, el físico inglés Joseph Raphson, seguidor de las teorías de Newton. En su obra *De ente infinito* —posterior 15 años a los *Principia* de Newton— Raphson define la necesidad de "la existencia real de una entidad extensa, inmóvil e incorpórea"<sup>272</sup> para justificar la posibilidad del movimiento real de los cuerpos a su través. Estamos, entonces, ante la exigencia del vacío para explicar el movimiento. Y para ello cabe echar mano de nuevo de la noción de conjunto, como vemos en los siguientes corolarios formulados por Raphson:

"1. La masa universal de los [cuerpos] móviles (o del mundo) debe ser necesariamente finita, porque, debido al vacío y a la movilidad, todos y cada uno de sus sistemas se pueden comprimir en un espacio menor; la finitud del conjunto de estos sistemas, esto es, del mundo se sigue de ahí necesariamente, si bien la mente humana jamás podrá llegar a sus límites.

<sup>271</sup> *Ibidem.*, p. 567.

<sup>272</sup> Citado por Koyré, 1989, p. 178.

2. Todos los [seres] finitos que existen separadamente pueden ser comprendidos por un número. Es posible que ninguna mente creada sea capaz de comprenderlo. Con todo, para su Autor numerante, serán en número finito."<sup>273</sup>

El espacio es, entonces, atributo del Ser absolutamente infinito. Vemos ahora más claramente que se ha optado por una *definición comprensiva* frente a la imposibilidad de la enumeración extensiva. Es lógico, pues, en principio, *el espacio vacío de Newton es, como conjunto, perfectamente consistente*. Precisamente, su plenitud material mermaría esa consistencia, cifrada, por mor de la *Ley de Inercia*, en la posibilidad de aceptar, de alojar en su seno, cualquier nuevo elemento fáctico y "corporal".

Y, dado este sustrato ontológico en el que el saber conceptual se ha liberado de la facticidad material constatable como requisito imprescindible para asegurarse de la *realidad del Universo*, el problema que se le plantea a la ciencia es, consecuentemente, el de la legitimidad de lo observable como vehículo para la generalización inductiva. Precisamente, esta idea del espacio infinito, receptáculo de cuerpos y fenómenos, que excede a la materia pone en un brete la idea de experimentación. Infinitud y movimiento uniforme exigen asentar el fundamento de la experimentación como procedimiento de investigación. Popper define el problema de la experimentación con relación a la certeza:

"No podemos hacer ver directamente, ni siquiera de *un* cuerpo físico, que en ausencia de fuerzas se mueva en línea recta; ni que atraiga y sea atraído (con respecto a otro cuerpo físico) de acuerdo con la ley de la inversa del cuadrado de la distancia. Todas estas leyes describen lo que *podríamos llamar propiedades estructurales del mundo*, y todas trascienden toda posible experiencia; la dificultad inherente a ellas no reside tanto en asentar la universalidad de la ley a partir de casos repetidos, cuanto en asentar que se cumpla en un solo caso."<sup>274</sup>

El problema de la experimentación es un problema de asistencia a la mirada, de *hacer ver directamente*. Es, entonces, la duda sobre la *plenitud óntica del proceso capturado y enmarcado para su observación*, la que dificulta sus posibilidades de generalización desde el punto de vista del razonamiento ontológico. *El movimiento, razón de ser de la física moderna, es el máximo enemigo del edificio de certeza y exactitud cognoscitiva que pretende erigir como su sede.*

<sup>273</sup> Citado por Koyré, 1989, p. 179.

<sup>274</sup> *Op. Cit.* p. 394.

Conviene, entonces, una férrea axiomática para justificar la experimentación como prueba de método. Para ello Newton establece cuatro *Reglas para Filosofar*<sup>25</sup>

**"REGLA I:** No debemos para las cosas naturales admitir más causas que las verdaderas y suficientes para explicar sus fenómenos."

Lo cual supone un principio de economía inherente al mecanicismo, la reducción de lo invisible a un máximo común denominador:

**"REGLA II:** Por consiguiente, debemos asignar tanto como sea posible a los mismos efectos las mismas causas."

Ésta es la regla fundamental que posibilita la *traslación metafórica deductiva*. Hallada la causa de un fenómeno, siempre que la estructura fenoménica vuelva a aparecer, le podemos atribuir la misma causa. Los ejemplos que da Newton son elocuentes: "la respiración en un hombre y en un animal; la caída de piedras en Europa y en América; la luz del fuego de la cocina y la del Sol; la reflexión de la luz en la Tierra y en los planetas." Esto es, la homogeneidad universal permite extrapolar lo observable a la estructura del cosmos, a lo que es imposible de acceder por la vía directa de los sentidos con un mecanismo de connotación por intersección que tiene todas las propiedades estructurales de la metonimia: la parte por el todo.

**"REGLA III:** Las cualidades de los cuerpos que no admiten intensificación ni reducción, y que resultan pertenecer a todos los cuerpos dentro del campo de nuestros experimentos, deben considerarse cualidades universales de cualesquiera tipos de cuerpos."

La experiencia acotada adquiere así valor general.

"Pues como las cualidades de los cuerpos sólo nos son conocidas por experimentos, debemos considerar universal todo cuanto concuerda universalmente con ellos, y aquellas que no son susceptibles de disminución no pueden ser suprimidas. Ciertamente, no debemos abandonar la evidencia de los experimentos por sueños y ficciones vanas, ni tampoco alejarnos de la analogía de la naturaleza, que es acostumbradamente simple

y siempre consonante consigo misma. Sólo conocemos la extensión de los cuerpos por nuestros sentidos, y no en todos ellos. Pero como percibimos extensión en todos los captados por los sentidos atribuimos esa cualidad universalmente a todos los otros también. [lo mismo con otras cualidades: dureza, impenetrabilidad, movilidad] La extensión, dureza, impenetrabilidad, movilidad e inercia del todo resultan de la extensión, dureza, impenetrabilidad, movilidad e inercia de las partes; y de ello deducimos que las partículas mínimas de los cuerpos son también extensas, duras, impenetrables, móviles y dotadas de inercia. Y éste es el fundamento de toda filosofía."

Y, por último:

**"REGLA IV:** En filosofía experimental debemos recoger las proposiciones verdaderas o muy aproximadas inferidas por inducción general a partir de fenómenos, prescindiendo de cualesquiera hipótesis contrarias, hasta que se produzcan otros fenómenos capaces de hacer más precisas esas proposiciones o sujetas a excepciones."

Así queda, establecido el procedimiento del Método científico en 5 fases:

**Fenómeno → inducción → hipótesis → deducción → experimento.**

En el que en la segunda se procede por la vía combinatoria (metonimia) y en la cuarta por la selectiva (metáfora). La hipótesis es, sin duda, el momento de máxima condensación sémica donde lo observado y recolectado entre los fenómenos es propuesto como estructura general del Universo en forma de Ley.

Dado este recorrido, puede resultar mucho más clara la relevancia ontológica de la *Ley de Gravitación Universal* para el edificio cosmológico moderno al implicar la noción de una fuerza que convoca a los cuerpos por mutua atracción pues, de esta manera, se asegura la disponibilidad del ente que el método exige. Los cuerpos son atraídos y, más allá de su accesibilidad, es la propia *esencia de su sintaxis* —entendida como sus mutuas relaciones en un espacio jerarquizado— la que se nombra, aunque su causa última quede velada al conocimiento. De ahí, que sea tan importante asentar la idea de que la Gravedad no es una propiedad de los cuerpos, que trasciende los límites de su materialidad inerte<sup>26</sup>. La

<sup>25</sup> Newton, pp. 461-463.

<sup>26</sup> Newton, p. 463.

constatación de esta relación entre la Ley de Gravitación y el problema de la experimentación y de la inducción, la muestra el contexto en el que Newton formula su famosa afirmación *Hipótesis non fingo*:

"Pero hasta el presente no he logrado descubrir la causa de esas propiedades de gravedad y *no finjo hipótesis*. Pues todo lo no deducido a partir de los fenómenos ha de llamarse una hipótesis, y las hipótesis metafísicas o físicas, ya sean de cualidades ocultas o mecánicas, carecen de lugar en la filosofía experimental. En esta filosofía las proposiciones particulares se infieren a partir de los fenómenos, para luego generalizarse mediante inducción. Así se descubrieron la impenetrabilidad, la movilidad, la fuerza impulsiva de los cuerpos, las leyes del movimiento y la gravitación. Y es bastante que la gravedad exista realmente, y actúe respecto a las leyes que hemos expuesto, sirviendo para explicar todos los movimientos de los cuerpos celestes y de nuestro mar".<sup>277</sup>

Nos encontramos, con Newton, ante un límite —presuntamente— franqueable del conocimiento científico, pues es consustancial a la ciencia su negación de cualquier lugar epistemológico para lo imposible. Lo que "carece de lugar" en la filosofía experimental es la especulación no basada en la comprobación (inductiva, metonímica) y ello la pone en el lugar de lo despreciable, no de lo inaccesible. "Hasta el presente no he logrado descubrir" expresa una impotencia factual, jamás una imposibilidad estructural. De ahí, que el peso de la exactitud, como relación de la ciencia con su objeto, se cargue sobre los hombros del *subjectum*. Todas las incapacidades le competen pues se enfrenta a un Universo ontológicamente pleno en el que no hay nada estructuralmente vedado a su acceso. **Espacio Absoluto en la Eternidad** que hace de él atributo de Dios, como uno órgano a un organismo<sup>278</sup>.

"El Universo infinito de la nueva Cosmología, infinito en Duración así como en Extensión, en el que la materia eterna, de acuerdo con leyes necesarias y eternas, se mueve sin fin y sin objeto en el espacio eterno, heredó todos los atributos ontológicos de la divinidad. Pero sólo esos; todos los demás se los llevó consigo la divinidad con su marcha".<sup>279</sup>

<sup>277</sup> *Ibidem*. p. 621.

<sup>278</sup> *Ibidem*. pp. 620 y ss.

<sup>279</sup> Koyré, 1989. p. 256.

McLuhan (1987) decía:

"El Dios newtoniano —el Dios que creó el Universo a semejanza de un reloj, le dio cuerda y se retiró— ha muerto hace mucho tiempo."<sup>280</sup>

Habría que preguntarle al Freud de *Tótem y tabú*, por el efecto de los dioses muertos, visto el que tienen los padres. El error, en todo caso, es pensar que un dios muerto es por ello menos efectivo. Lacan contestó a esta de una forma palmaria:

"Porque la verdadera fórmula del ateísmo no es Dios ha muerto —pese a fundar el origen de la función del padre en su asesinato, Freud protege al padre—, la verdadera fórmula del ateísmo es: Dios es inconsciente."<sup>280</sup>

Es legítimo, entonces, preguntarse qué ha sido de aquellos atributos, al menos en lo que atañe a la particularidad subjetiva, es decir, al sentido, a la esperanza y aún al deseo, a la falta constitutiva del sujeto en oposición a un *Otro Universal* henchido de Ser. *Pues no es caprichosa, inmotivada, la aspiración a ser incluido en ese mismo universo del que ha sido expulsado para ponerlo a su disposición, a transgredir los límites nomológicos que encuadran, como imagen, a ese mundo; en definitiva, a que la ciencia exacta y exitosa pueda también hacerse cargo de su malestar reduciendo a saber operativo la causa de su deseo.*

<sup>280</sup> Seminario XI, p. 67.

## Capítulo 5

### La constitución de la iconicidad moderna: la perspectiva artificialis

“El ojo, que llaman ventana del alma, es la vía principal por donde el centro de los sentidos o común sentido (comune senso) puede contemplar más ampliamente, las infinitas y magníficas obras de la naturaleza: la oreja es el segundo sentido, el cual se ennoblecce escuchando el relato de las cosas que el ojo ha visto”

LEONARDO DA VINCI

#### Una ventana abierta al mundo

En el capítulo anterior, he tratado la construcción cosmológica que edifica la ciencia moderna enfocándola, desde su carácter estructuralmente imaginario, como una respuesta a la fractura perceptiva que, para la humanidad, supone el *Giro Copernicano* al modificar para siempre su posición frente al ente, su *ser-en-el-mundo*, y revelar, de paso, la irreductible soledad de la relación del hombre con la otredad. Lo que he pretendido aportar, recalando en este más allá de los límites de la imagen representada propiamente dicha, es no sólo haber situado al sujeto respecto a la imagen (del mundo) como producto de la ciencia, sino, por ello mismo, haber colocado a la *iconicidad* —esto es, al modo de referencia y significación de la imagen— moderna, mediante el dispositivo del encuadre, como matriz estructural del Imaginario occidental (global) contemporáneo.

Ahora nos corresponde ya, por tanto, introducirnos en la vertiente más habitual y tradicional de las que tratan la genealogía de la imagen en movimiento<sup>281</sup>, lo que significa comenzar por

<sup>281</sup> Cuando hablo de "tradicionalidad" del enfoque que hace articular en la perspectiva *artificialis* y la pintura renacentista el Modo de Representación, de plasmación icónica, que desemboca en el cinematógrafo quiero implicar dos cosas: 1. La amplia legitimación de este planteamiento, que le permite funcionar en obras de compendio o divulgación sin necesidad de más explicaciones. 2. Que a estas obras y a este enfoque debo, sin duda, mi formación y cualquier elaboración que pueda realizar en este sentido. Tanto para una cosa como para la otra, sirvieron como muestra los textos de Aumont (1992 y en colaboración, 1985) y Guberm (1974 y 1987) por no traer a colación las más clásicas historias del cine (la del propio Guberm, la de Sadiou o la de Mitry, por ejemplo) que no son fuente directa de este trabajo. En cuanto al análisis y desglose de esta relación entre la pintura del Renacimiento y el cinematógrafo véase los textos citados de Aumont (1997), Bazin, Benjamin, Bordwell (1996), Burch (1987), Costa, Elsaesser y Barker, González-Requena (1986), Ortiz y Piñeras, y Oudart (1969, 1971).

la instauración de la *perspectiva artificialis*, el que Bazin denominó "pecado original" de la pintura occidental. Pero, en vista de lo aportado hasta ahora, hemos de hacerlo prestando especial atención al aspecto de la pintura naturalista nacida en el Renacimiento europeo, como espacio idóneo para la representación de ese nuevo mundo-imagen que está siendo diseñado por la ciencia como correlato de sus logros. Comencemos, pues, por la definición de Panofsky que recoge las aportaciones de los principales teóricos renacentistas:

*"Item perspectiva* es una palabra latina; significa mirar a través." Así es como Dürer trató de definir el concepto de perspectiva. (...) hablaremos en sentido pleno de intuición "perspectiva" del espacio, allí y sólo allí donde, no sólo objetos como casa o mueble sean representados "en escorzo" sino donde todo el cuadro —citando la expresión de otro teórico del Renacimiento— *se halle transformado en cierto modo, en una "ventana", a través de la cual nos parezca estar viendo el espacio, esto es donde la superficie material pictórica o en relieve, sobre la que aparecen las formas de las diversas figuras o cosas dibujadas o plásticamente fijadas, es negada como tal y transformada en un mero "plano figurativo" sobre el cual y a través del cual se proyecta un espacio unitario que comprende todas las diversas cosas.* Sin importar si esta proyección está determinada por la inmediata impresión sensible o por una construcción geométrica más o menos "correcta". Esta construcción geométrica "correcta", descubierta en el Renacimiento (...) puede conceptualmente definirse con sencillez de la manera siguiente: me represento el cuadro —conforme a la citada definición del cuadro-ventana— como una intersección plana de la "pirámide visual" que se forma por el hecho de considerar el centro visual como un punto, punto que conecta con los diferentes y característicos puntos de la forma espacial que quiero obtener. Puesto que la posición relativa de estos "rayos visuales" determina en el cuadro la aparente posición de los puntos en cuestión, de todo el sistema sólo necesito dibujar la planta y el alzado para determinar la figura que aparece sobre la superficie de intersección."<sup>222</sup>

Reparemos bien en los dos elementos de la definición albertiana, que ha quedado acuñada como canónica por la historia y la teoría del arte. Hablar de *ventana* implica en principio de accesibilidad al Otro exterior desde un espacio cotidiano, propio, connatural al que mira. Es, por tanto, determinación ontológica que implica la posibilidad de atraer el mundo-imagen ante el sujeto bajo la especie concreta de intersecciones de la pirámide visual. Para ello, la

*perspectiva artificialis* se configura como un intento de reproducir las leyes de la óptica, sí, pero, sobre todo, de la *mirada*, esto es, del modo de focalizar el espacio *concibiendo el centro visual como homogéneo al resto de puntos que se quieren atraer a la representación*. La correspondencia, entonces, entre el referente mundial y la imagen encuadrada que lo representa es una aplicación biyectiva que denota que cada punto sobre el plano de la representación tiene su correspondencia en el exterior del cuadro induciendo una imagen de ese exterior en perfecta consonancia con su concepción cartesiana: el conjunto imagen se corresponde matemáticamente con el conjunto espacio (corporal y extenso). Las palabras de Goethe, expresan mejor que ninguna este cometido homogeneizador que da consistencia perceptiva a cualquier sección de la mirada humana que se encuadre:

*"Leyes de la perspectiva: las que con tanto buen criterio como rectitud relacionan el mundo con el ojo del hombre y su punto de vista, y hacen así posible que cualquier revoltillo extraño y complejo de objetos pueda ser transformado en una imagen pura y sosegada."*<sup>223</sup>

Lo que diferencia la *perspectiva artificialis* de cualquier otro método de representación es, pues, antes que nada, la idea de mundo en la que sus construcciones se insertan, es decir, la construcción de un *fuera de campo* homogéneo y consistente: más que la cualidad de lo representado, la de lo invisible, que, por contigüidad, adquiere el estatuto de potencial e infinitamente representable. En términos de Arnheim (1993), la continuidad entre los sistemas espaciales *cósmico* y *local* por los que circula el sujeto quedaría, así, garantizada.

A lo que la pintura del Renacimiento se apresta, entonces, es a *darle cuerpo* al nuevo Universo postcopernicano y para ello necesita someterse a la convención de sus leyes y métodos:

*"Si se quiere garantizar la construcción de un espacio totalmente racional, es decir, infinito, constante y homogéneo, la "perspectiva central" presupone dos hipótesis fundamentales: primero, que miramos con un único ojo inmóvil y, segundo, que la intersección plana de la pirámide visual debe considerarse como una reproducción adecuada de nuestra imagen visual. Estos dos presupuestos implican verdaderamente una audaz abstracción de la realidad (si por "realidad" entendemos la efectiva impresión visual en el sujeto). La estructura de un espacio infinito, constante y homogéneo (es decir, de un espacio matemático puro) es totalmente opuesta a la del espacio psicofisiológico. (...)*

<sup>222</sup> Panofsky, pp. 7-8. La cursiva es mía. La idea de "ventana abierta al mundo" es de Alberti y concuerda con la de Leonardo que habla de "pared de vidrio". Vid. n. 4 p. 57.

<sup>223</sup> Op. Cit. pp. 283-284.

La construcción perspectiva exacta abstrae de la construcción psicofisiológica del espacio, fundamentalmente: el que no sólo es su resultado sino verdaderamente su finalidad, realizar en su misma representación aquella homogeneidad e infinitud que la vivencia inmediata del espacio desconoce, transformando el espacio psicofisiológico en espacio matemático.<sup>284</sup>

Ello produce una fascinación que es constante en toda la Modernidad: la de la innovación técnica, sobre todo, con relación a la mirada. Esta fascinación es la de la "sumisión milagrosa de los cuerpos figurados a las idealizaciones matemáticas", que se interpreta como un triunfo de la realidad (Bonitzer, p. 79). Pero el caso es que, producto de esta divergencia con el espacio psico-fisiológico, este logro de la perspectiva en la representación del espacio ha resultado habitualmente sospechoso de consistir en la perpetración de una impostura respecto al mundo real. Aumont (1997, p. 84) por ejemplo critica la noción de *ventana abierta al mundo* pues ésta es en todo caso una ventana ilusoria, mediada simbólicamente. El propio Alberti sabría que este mundo tras la ventana pictórica "no es el nuestro". Es una noción de *profundo calado*: que hay un mundo y que es (el) nuestro. Pero decir "nuestro" (intersubjetivamente compartido, por tanto) es algo que, si lo pensamos con detenimiento, sólo puede hacerse desde la captación que el encuadre supone como propuesta para el consenso perceptivo, puesto que, si no, en el propio medio físico, la propia corporalidad escamoteada a la visión del sujeto impide compartir el mundo como totalidad. Desde Lacan, podríamos describir el mundo que percibe el sujeto como el percibido por los otros menos "YO". El yo, la unicidad corporal propia, matriz de todo imaginario, es una visión siempre mediada. "Nuestro mundo" es, pues, una instancia imaginaria desde el presupuesto de la posibilidad de encuadrar sus secciones. No hay *nuestro mundo*, en sentido moderno, si no existe la posibilidad de pensarlo como imagen fijable del que la biyección de sus puntos respecto a un referente exterior funciona como complemento imaginario.

Dos cuestiones vienen, entonces, a nuestro encuentro. Primero, la de la relatividad de la *perspectiva artificialis* como forma, entre otras —ni mejor ni peor, ni más ni menos natural—, de representar la realidad. Dispositivo condicionado históricamente<sup>285</sup>, no representa un progreso irreversible ni la culminación de teleología alguna. De hecho, además, sólo es uno entre los diversos modos de representación de la profundidad espacial<sup>286</sup>. El caso es que lo

que nos concierne desde el punto de vista adoptado en este trabajo, no son los aspectos técnicos, ni formales, ni la cuestión del relativismo. Ya sabemos que la perspectiva no refleja la visión natural del mundo sino un modo entre otros de representar la realidad. La pregunta que nos podemos hacer es por la razón de su pregnancia y generalización tecnológica: su éxito es fundamentalmente pragmático.

Lo que no aparece tan claro —y es la segunda cuestión de la que hablaba— es que sea esa visión natural más allá de algo inducido por las propias leyes de la *perspectiva artificialis*. Con otras palabras, se nos presenta como problema, en el abordaje de lo que Gubern (1987) llama la *iconosfera contemporánea*, lo que el cine clásico estabilizó bajo la denominación de *Fuera de Campo*. Desde el propio desgajamiento del espacio cotidiano, que supone históricamente la aparición de la pintura con marco<sup>287</sup>, surge una pregunta: de dónde se nutre el encuadre. El interrogante es, por supuesto, sobre la contigüidad o no contigüidad de lo encuadrado respecto a su exterior. En las épocas de hegemonía de las modelizaciones clásicas, como el cine de Hollywood o la pintura renacentista, la cuestión permanece solapada. Pero en la época actual esta relación del dispositivo con el objeto está, probablemente, más en cuestión que nunca<sup>288</sup>. La cuestión es que la publicidad o el cine postclásico hacen del pastiche un método compositivo que dificulta enormemente la concepción naturalista de lo exterior al encuadre y, en los discursos audiovisuales, la cuestión de articulación de las unidades de visión o rodaje. Vera formula así el problema y la propuesta metodológica por la que opta en consecuencia:

"Lo cual nos lleva a la noción de exterior del encuadre (preferible a la de fuera de campo por cuanto que ésta implica una prolongación del plano más allá de sí mismo en dirección a un espacio homogeneizado discursivamente) para referirnos a aquello que excede los límites del mismo y cuya naturaleza extratextual apunta tanto al lugar del espectador como a la existencia de un *continuum* desorganizado de donde el encuadre puede nutrirse en cualquier instante y que no constituye en absoluto su contracampo."<sup>289</sup>

En lo que a este trabajo respecta<sup>290</sup>, lo que sucede es que no resulta relevante, para su planteamiento, si el *fuerza de campo* está organizado o no, puesto que a esta organización,

<sup>284</sup> Panofsky, pp. 10-11.

<sup>285</sup> Vid. los textos de Oudart y Commoli citados.

<sup>286</sup> Bordwell (1996) alude además a la *perspectiva central o albertiana*, a la *angular*, la *inclinada*, entre las formas de la *perspectiva lineal*. Además está la *perspectiva sintética* propuesta por Leonardo y otras como la *paralela, invertida, axial o bifocal*.

<sup>287</sup> Recuérdense la alusiones de Arnheim (1993).

<sup>288</sup> Esta particular relación ha llevado a llamar a la nuestra *Cultura de la fragmentación* (Sánchez-Bosca, 1995) o a designar al espacio icónico construido por los Media como *espacio hipnótico* (Català, 1993).

<sup>289</sup> Vera, 1995, p. 148.

<sup>290</sup> Y no es indiferente el campo de aplicación del mismo (el discurso informativo) distinto, en principio del de Juan Manuel Vera, el discurso publicitario.

como cohesión estructural de lo no percibido, esto es, como homogéneo a lo que el encuadre captura, le otorgamos ese carácter de forma imaginaria es decir, como apuesta ontológica. Y ello, incluso en los casos de *collage* o animación infográfica, en donde el dispositivo ontológico funciona como complemento de su inconsistencia simbólica. No relego, por eso mismo, la noción de *Fuera de Campo*, porque, más allá de la efectividad de esa homogeneización, ésta es complemento imaginario y cometido programático del encuadre. Dejar esta organización (efectiva) o no del *fuerza de campo* (con su efecto de mundialización icónica) en al ambigüedad de lo que no admite examen es hacerle plena justicia. Se trata, desde el paradigma mecanicista, de construir un mundo corporeizado (*objecto*) para un sujeto necesariamente descorporeizado y a lo que nos aplicamos es al análisis de ese nuevo punto de desajuste relacionado con la cuestión de la imagen especular para un sujeto todo mirada, puro punto focal, para el cual lo único vedado es el *en-sí* de su propia imagen.

## Espacio racional y matematización de la mirada

El proceso de figuración cosmológica que, con mayor o menor fortuna, hemos denominado *democratización de la mirada* implica que en un universo infinito y homogéneo todos los puntos de vista son estructuralmente posibles e intercambiables: nada está ontológicamente vedado a la visión de *nadie*. Este postulado implica una matematización de las condiciones de la mirada, requisito indispensable de su transmisibilidad, esto es, de su re-producción. En el dispositivo *perspectiva artificialis* se da el primer caso de representación como reproducción de las condiciones concretas y a la vez ideales de un acto perceptivo. Definir y retener, en el tiempo y en el espacio, un estado del mundo con el fin de que pueda ser visto por otro semejante. La reproducción es la más fiel aliada de la verdad y del recuerdo. En el dispositivo *encuadre*, el carácter de re-producción está originariamente inscrito por un imperativo metódico. Lo único que no es reproductible en origen, en su autenticidad aurática —si es todavía necesario el concurso de la pericia humana para verificar este proceso—, es el propio acto reproductivo: la intervención subjetiva es la que proporciona su autenticidad, su aura, a la obra de arte<sup>291</sup>, pues la hace objeto y producto único de un acto imperfecto, *no todo saber*, irrepetible, en suma. Dependiente, muy a pesar de la razón cartesiana, de un sujeto unido a su cuerpo, aún ligado a sus órganos. De ahí, que pueda existir para el arte pictórica una preocupación por esa diferencia entre el espacio matemático de la representación y el psicofisiológico de la percepción. ¿En qué consiste esta diferencia? Panofsky aduce una larga cita de Cassirer (*Philosophie der symbolischen Formen*) para

explicarlo. El filósofo alemán señala que, como ya hemos visto, la percepción desconoce el concepto de lo infinito así como el de homogeneidad. El único espacio que puede, consecuentemente, calificarse en justicia de homogéneo es el geométrico, pues sus "puntos" están vacíos de contenido, no representan nada más que relaciones ideales. Con otras palabras, dirímos que son la plasmación imaginaria del espacio desjerarquizado que la ciencia pergeña y que posibilita la *democratización* de la mirada y la *constitución focal del horizonte*:

"El espacio homogéneo nunca es el espacio dado, sino el espacio construido, de modo que concepto geométrico de homogeneidad puede ser expresado mediante el siguiente postulado: desde todos los puntos del espacio pueden crearse construcciones iguales en todas las direcciones y en todas las situaciones."<sup>292</sup>

Es decir, es un Universo, no sólo infinito y homogéneo, sino también *isótropo*<sup>293</sup>, totalmente observable y circulable, lo que implica la liberación de cualquier anclaje subjetivo por una concepción del espacio para *el cuerpo hecho objeto para un sujeto* al que el cuerpo al que se une le supone un obstáculo, para el que la descorporeización se convierte en Ideal de conocimiento y el *cogito* en una excepción a la ley de gravitación. No de otra manera es posible la isotropía espacial para la mirada, siquiera sea como idea regulativa. Isotropía y practicabilidad generalizada del espacio son exigencias previas de ese proceso de democratización de la mirada que conlleva la intercambiabilidad de las focalizaciones, es decir, recordémoslo, el repudio de su particularidad.

"Intentemos imaginarnos lo que aquel descubrimiento [la perspectiva] suponía en aquella época. No sólo el arte se elevaba a "ciencia" (para el Renacimiento se trataba de una elevación): la impresión visual subjetiva había sido racionalizada hasta tal punto que podía servir de fundamento para la construcción de un mundo empírico sólidamente fundado y, en un sentido totalmente moderno, "infinito" (...). Se había logrado la transición de un espacio psicofisiológico a un espacio matemático, con otras palabras: la *objetivación del subjetivismo*".<sup>294</sup>

<sup>291</sup> Vid. Benjamin 1979<sup>a</sup>.

<sup>292</sup> Citado por Panofsky, p. 10.

<sup>293</sup> Panofsky, p. 54

<sup>294</sup> Panofsky, p. 49. La cursiva es mía.

La tarea concreta y específica a la que la pintura somete la representación en pro de este objetivo de reproductibilidad y transmisibilidad de la experiencia perceptiva implica, entonces, una reestructuración radical del espacio:

"El Renacimiento había conseguido racionalizar totalmente en el plano matemático la imagen del espacio que con anterioridad había sido unificada estéticamente (...). Conseguía así lo que hasta entonces no había sido posible, esto es: una construcción espacial unitaria y no contradictoria, de extensión infinita (en el ámbito de "la dirección de la mirada"), en la cual los cuerpos y los intervalos constituidos por el espacio vacío se hallasen unidos según determinadas leyes al *corpus generaliter sumptum*. (...) Así, la gran evolución que supone el pasar de un espacio de agregados a un espacio sistemático llega a una conclusión provisional y, a su vez, esta conquista de la perspectiva no es más que una expresión concreta de lo que contemporáneamente los teóricos del conocimiento y los filósofos de la naturaleza habían descubierto. En los mismos años en que la espacialidad del Giotto y del Duccio, análoga a la concepción en la transición de la alta escolástica, estaba siendo superada mediante la gradual elaboración de la verdadera perspectiva central con su espacio ilimitadamente extenso y organizado en torno a un punto de vista elegido a voluntad, el pensamiento abstracto llevaba a cabo de un modo abierto la ruptura, anteriormente velada con la visión aristotélica del mundo, renunciando a la concepción de un cosmos construido en torno al centro de la tierra, es decir, en torno a un centro absoluto y rigurosamente circunscrito por la última esfera celeste, desarrollando así el concepto de una infinitud, no sólo prefigurada en Dios, sino realizada de hecho en la realidad empírica."<sup>295</sup>

Este *Espacio Sistemático* resuelve y circunscribe la contraposición entre los cuerpos y su ausencia, a diferencia del *Espacio de Agregados* que se postulaba como un ámbito a llenar más que como una sección del un mundo que lo excede (Panofsky, p. 24). El *Espacio de Agregados* medieval, vehículo de una iconicidad alegórica, esto es, de un modo de significación que es parasitario del sentido previo producido por otro discurso (básicamente teológico), se convierte en el *Espacio Sistemático* de la pintura Moderna, aspirante a la autonomía simbólica, a hacer posible en sí, como acto significante, tanto las operaciones de *selección* como de *combinación*, sustentado en el horizonte de sentido de un mundo de cuya totalidad se propone como sección. Pero, para ello, es necesaria una composición tal que:

<sup>295</sup> Panofsky, p. 48. Panofsky deja claro que éste es un largo proceso cuyo momento de eclosión es el Renacimiento, pero que resulta incomprensible sin algunas etapas previas. Este espacio había debido dar sus primeros pasos en un proceso conducente a sustancializar y hacer mensurable el mundo (Panofsky, p. 31) cuyo proceso de homogeneización como flujo lumínico ya había tenido lugar en la Antigüedad y el Medioevo.

"El lugar existe antes que los cuerpos que en él se encuentran y por esto es necesario establecerlo antes que ellos."<sup>296</sup>

Es decir, que el espacio desempeña la función de una Gramática previa al acto discursivo, un sistema códico de posibilidades vacías, con lo que se anticipa, en la pintura, la concepción newtoniana<sup>297</sup>.

Sin embargo, respecto al sujeto, forcluido en su esencia incorpórea de este espacio, el proceso tiene un carácter dialéctico que no deja de estar habitado por una cierta ambigüedad concretada en la distancia que se le impone respecto al mundo de los objetos:

"La perspectiva es por naturaleza un arma de dos filos; por un lado ofrece a los cuerpos el lugar para desplegarse plásticamente, pero por otro ofrece a la luz la posibilidad de extenderse en el espacio y diluir los cuerpos pictóricamente; procura una distancia entre los hombres y las cosas (...) pero suprime de nuevo esta distancia en cuanto absorbe en cierto modo en el ojo del hombre el mundo de las cosas existentes con autonomía frente a él (...). Así, la historia de la perspectiva puede, con igual derecho, ser concebida como un triunfo del distanciante y objetivante sentido de la realidad, o como triunfo de la voluntad de poder humana por anular las distancias; o bien como la consolidación y sistematización del mundo externo; o, finalmente, como la expansión de la esfera del yo."<sup>298</sup>

Todo ello lleva aparejados una serie de interrogantes teóricos y técnicos que implican lo que Panofsky llama una "reivindicación del objeto" (p. 52) y que sugieren que esa docilidad del ente para convertirse en *objectio*, que la imaginariación del mundo supuestamente garantizaba, no deja de presentar sus dificultades.

<sup>296</sup> La frase es del tratadista Pomponio Garius. Citado por Panofsky, p. 41.

<sup>297</sup> Y se demuestra que la lógica diacrónica no ha de coincidir necesariamente con la efectividad histórica.

<sup>298</sup> Panofsky, p. 51. Benjamin cifraba precisamente el aura de la obra de arte en una cierta distancia, que su posibilidad de reproductibilidad técnica mermaba. Es necesario distinguir entre el proceso artístico (no sólo estético, sino cultural) y el ontológico tal y como aquí lo estoy tratando. Según esta concepción, el imaginario científico, con sus pretensiones de reproductibilidad, está inscrito en la perspectiva al margen de que ésta dé lugar a un arte cuyas obras se definen por su irrepetibilidad. Si la *perspectiva artificialis* da lugar a un arte, es porque el programa que la origina se demuestra sustentado en un imaginario, lo que implica una falta que no deja de demandar su inscripción en forma de vindicación de la particularidad subjetiva. El cinematógrafo, por su parte, desarrolló un proceso muy parecido y quién sabe, si pese a todos los avatares del tardocapitalismo, no estaremos asistiendo al mismo fenómeno actualmente en el seno del propio discurso informativo y ¿cómo no? del publicitario.

## El encuadre como lugar de condensación

Esta transformación, cuyo proceso estamos describiendo, la hemos resumido, pues, en sus contenidos fundamentales. El *Espacio de Agregados* propio del arte medieval se constituía como un espacio que demandaba una saturación figurativa; más que una sección encuadrada de un universo icónico que lo excede —como la imagen moderna— era una superficie a llenar. Por tanto, no se postulaba explícitamente como subconjunto de un conjunto mayor.

"Con la obra de Giotto y de Duccio, comienza la superación de los principios medievales de representación. La representación de un espacio interno cerrado, concebido como un cuerpo vacío, significa, más que el simple consolidarse de los objetos, una revolución en la valoración formal de la superficie pictórica: ésta ya no es la pared o la tabla sobre la que se representan las formas de las cosas singulares o las figuras, sino que es de nuevo, a pesar de estar limitado por todos sus lados, el plano a través del cual nos parece estar viendo un espacio transparente. Ya podemos, en el más expresivo sentido de la palabra, denominarlo "plano figurativo". La visión "a través", cerrada desde la Antigüedad, comienza de nuevo a abrirse y barruntamos la posibilidad de que lo pintado vuelva de nuevo a ser una "porción" de un espacio sin límite, más sólido y unitariamente organizado que el de la Antigüedad."<sup>299</sup>

Lo que se representa, por tanto, es una porción de un espacio infinito y continuo<sup>300</sup> con un *punto de fuga* donde convergen todas las líneas y que es el índice de su infinitud. De un criterio de adición pasamos a otro de *selección*; no ya de aglutinamiento figurativo, sino de captación de una *regla de relación entre los cuerpos* entendidos como masas perceptivas con una vinculación autónoma.

La consecuencia de ello es que se abre paso una concepción del espacio que esgrime como prerrogativa la plenitud del sentido, traducida en la pertinencia y oportunidad de la mirada. Esta variación de la posición del sujeto respecto al ente demanda ser analizada, pues, en los distintos componentes que engendra el mismo proceso. Para empezar, se nos presenta una paradoja: la construcción de un espacio isótropo sin excepción demanda, como requisito previo, definirse como anisótropo respecto al lugar desde el que va a ser recibido, respecto al lugar de su inserción en el espacio cotidiano en cuanto contenido icónico enmarcado. Luego, el primer aspecto que hay que considerar respecto al encuadre es que se postula como

un desgajamiento espacial de su entorno físico. Para poder postularse como sección de un Mundo que lo excede debe *remarcar* su extrañamiento perceptual respecto al espacio físico en el que se inserta, debe someterse a un proceso previo de desnaturalización que posibilite que, en cuanto elemento extraído de una cadena perceptiva de estados contiguos del mundo (eje *metonímico* de la *combinación*), pueda, posteriormente, revelarse, postularse, como especialmente representativo respecto a sus ontológicamente iguales (en el eje *metafórico* de la *selección*).

"El marco tiene como misión, si no el crear, al menos subrayar la heterogeneidad del microcosmos pictórico con el macrocosmos natural en el que viene a insertarse. (...)

En otros términos, el marco constituye una zona de desorientación del espacio: al de la naturaleza y al de nuestra experiencia activa que marca sus límites exteriores, le opone el espacio orientado hacia adentro, el espacio contemplativo, abierto solamente sobre el interior del cuadro."<sup>301</sup>

Y ello redundaría directamente en la relación que instituye con la instancia subjetiva respecto a la que se define como destinado.

"Mientras que el espectador teatral es esencialmente un participante en potencia (...) la escena pictórica tiende a permanecer *completa* e independiente del espectador, *como si este no existiera*. El equivalente pictórico [de las invocaciones teatrales al espectador] es la transgresión de los límites que separan el espacio físico del pictórico. Las tentativas de incorporar al espectador a la escena por contacto ocular explícito o por invitación gestual son coherentes con el creciente realismo de la profundidad pictórica típico del Renacimiento, pero juegan peligrosamente con la ambigüedad espacial del medio."<sup>302</sup>

En efecto, para cumplir su cometido de representación, la pintura moderna debe, como correlato del discurso científico que es, dejar fuera de su ámbito al espectador pictórico que —como, posteriormente, el del cine— puede ser estructuralmente asimilado al sujeto de la ciencia, sostén excluido del saber que para él se representa. Sector de objetos, pues, que se postula, como el universo mecanicista, independiente de la asistencia humana al espectáculo

<sup>299</sup> Panofsky, p. 38.

<sup>300</sup> *Ibidem*, p. 42.

<sup>301</sup> Bazin p. 212.

<sup>302</sup> Arnheim, 1993. p. 28. El subrayado es mío.

de sus evoluciones. El peligro proviene, precisamente, de que cualquier interpelación al espectador denuncia su carácter de sostén de este edificio y, recusando su autonomía<sup>303</sup>, se corre el riesgo de revelar su incompletud.

La pintura, entonces,

"Produce un espacio anisótropo a cuyo influjo están sometidos todos los objetos de la pintura. (...)

Una pintura enmarcada y colgada en la pared disfruta de un alto grado de independencia. (...) las más de las veces los cuadros presentan un espacio perceptual propio, separado por el marco del espacio que los circunda."<sup>304</sup>

El marco, cuyo origen histórico ya hemos comentado, tiene, entonces, una función indicial, de la que derivan todas las capacidades simbólicas del contenido que delimita, pues es el que fija un límite y, con ello, asigna un centro y dota de coherencia estructural a lo que encuadra<sup>305</sup>.

Pero, por ello mismo, como toda instauración del orden simbólico, implica una renuncia, para el sujeto, al goce inmediato del ente como objeto. El encuadre, vehículo de conocimiento, posibilitador de una praxis<sup>306</sup>, adquiere un carácter nomológico —digámoslo claramente, *castrador*— como único medio de detener la potencia combinatoria infinita de estados posibles en un universo homogéneo y desjerarquizado. Y, como todas las renuncias, exige una compensación. ¿Bajo qué forma se presenta ésta? Ya lo hemos visto sugerido<sup>307</sup>: la compensación al límite aceptado, en la dinámica de apresamiento del goce que es la imagen, no es otra que el establecimiento de un centro con capacidad atractiva que garantice la

<sup>303</sup> Esta autonomía del arte burgués es la que cuestionan, precisamente, las Vanguardias históricas (Burger, 162 y ss.) y que Benjamin (p. 32) vincula directamente con el carácter cultural de la obra de arte. Burger implica directamente una "ausencia de función social" del arte burgués con esta autonomía, refiriéndose sin duda a la ausencia de una dimensión transformativa inmediata de la realidad.

<sup>304</sup> Arhein, 1993 p. 48. Ello reporta para el cuadro la capacidad de producir efectos de atracción gravitatoria que Arhein ejemplifica en alguien tan alejado ya de la modelación clásica como Matisse.

<sup>305</sup> Vid. Aumont, 1992, pp. 153 y ss. Cabe, claro, recordar aquí la relevancia que Lotman asignaba a la delimitación para que cualquier unidad discursiva pudiera ser denominada y tratada como texto, lugar de producción del sentido. Aumont habla de otras funciones del marco: *visuales, económicas, simbólicas, representativas, narrativas y retóricas*.

<sup>306</sup> Cuestión bastante menos clara en las manifestaciones artísticas pictóricas que en las de tipo intencionalmente científico o judicial, es decir, con vocación de establecer una certeza, como veremos a partir del capítulo siguiente.

<sup>307</sup> Por Arhein y por Bazin fundamentalmente.

disponibilidad absoluta del ente que se aviene a posar en forma de mundo hecho imagen. Dicho en términos parafreudianos *la detención combinatoria se compensa con la capacidad, tendencialmente máxima, de fuerza condensatoria*.

Pero para salvaguardar al sujeto —destinatario último de este proceso, a la par que "paradójicamente" efecto del mismo— esta *condensación* ha de someterse a una instancia homogeneizadora. Requisito, pues, de la *condensación* es que ha de ser para el sujeto, pero objetivado, intercambiable, cualquiera. Por ello, la isotropía del universo postcopernicano debe ofrecérselle insertada en un contexto lógicamente asequible y estructuralmente organizado. Emerge, por primera vez en nuestro desarrollo, la necesidad del relato como elemento estabilizador del proceso de la representación visual:

"Desplazamiento y condensación. No cabe duda de que éstos son los rasgos determinantes por los que se constituye el discurso, los ejes de la metonimia y la metáfora, pero para que ellos funcionen en la lógica narrativa es necesario que se encuentren sujetos a la clausura narrativa y que, de acuerdo con esta última, haya sido reformulada su capacidad de maniobra. No siendo así, nos encontramos igualmente con el funcionamiento asociativo propio del sueño."<sup>308</sup>

Esto es, delirante e inquietante, sí, pero ante todo intransitiva, opaca, obstinadamente particular. Sánchez-Biosca habla desde la perspectiva del relato cinematográfico, pero sabemos que, histórica y lógicamente, se suma a ello otro elemento cohesivo de gran relevancia para la imagen: *la fuerza centrípeta* del encuadre, que garantiza la disponibilidad absoluta del ente. Al afirmar esta idea respecto al encuadre pictórico, Bazin añade que "el marco polariza el espacio hacia dentro, la pantalla hacia fuera" pues lo que se muestra en ésta ha de considerarse como indefinidamente prolongado en el Universo (Bazin, 213). Viendo lo que llevamos dicho hasta ahora, no tenemos más remedio que discrepar con él pues lo que postula para uno y para la otra, no son sino cualidades generales para toda imagen encuadrada organizada desde la perspectiva. El problema es que, como veremos, la pantalla desvela el carácter imaginario de esa fuerza centrípeta para el encuadre, pues éste se resiente en su capacidad de captación del universo, precisamente, por su afán de apresar el movimiento y de apresarlo aleatoriamente, es decir, en cuanto imagen procedente de un registro respecto a un referente, *realmente* indiferente a su representación. Bonitzer lo aclara:

<sup>308</sup> Sánchez-Biosca, 1990. p. 66.

"Así pues, este efecto no es posible sino sobre la base de la transformación de la función del encuadre, reinterpretada, vía la fotografía y el cine, como encuadre arbitrario y nómada (o desencuadre) sobre una realidad cualquiera."<sup>309</sup>

Hay que situar la cuestión en términos de la dialéctica sujeto/objeto, en clave de disponibilidad. Lo que el cinematógrafo revela es *lo real* en el mundo, esto es, su indiferencia por la percepción del sujeto. De ahí, que la pintura del Renacimiento buscara con tanto ahínco un espacio capaz de acomodar los cuerpos en cuanto subordinados a su percepción pues, precisamente, este *ser-para-el-subiectum* es una de las claves de su inconsistencia, el punto en el que el agujero de lo real se muestra demandando ser suturado:

"Es de la perspectiva de donde procede la necesidad de "un suelo firme donde todo repose", la puesta en marcha de la duda metódica, del *cogito* (...). Y esta reflexión, el efecto de la perspectiva, es que hay en el mundo un agujero, un agujero que es el sujeto o la conciencia."<sup>310</sup>

Ya lo hemos visto, el Mundo moderno no puede dejar de estar habitado por la paradoja desde el momento en que es el producto de un discurso dirigido, ofrecido, a uno de sus propios efectos. Y si ha de velar esta inconsistencia simbólica, no ha de ser sino estableciendo un marco ontológico para la experiencia de su conocimiento. Así hay que considerar, por tanto, al encuadre y no sólo como principio compositivo. Si el encuadre atrae al ente mundial, que se aviene a posar, crea, en consecuencia, un campo gravitatorio<sup>311</sup>, es decir, actúa en consonancia con la cosmología mecanicista a cuyo servicio está. La perspectiva construye perceptivamente la gravitación como matriz de la homogeneidad universal. La historia de su constitución como principio de representación basado en el imaginario de la fuerza centrípeta del encuadre, es la de la conquista de ese "suelo firme" que sustituya al *lugar natural* del que los cuerpos gozaban en la física aristotélica.

<sup>309</sup> "Or cet effet n'est possible que sur la base de la transformation de la fonction du cadre, réinterprétée, via la photographie et le cinéma, comme cadrage arbitraire et nomade (ou décadrage) sur une réalité quelconque." Bonitzer p. 68.

Se refiere, concretamente, a la pintura de Edward Hopper. En este caso concreto hemos preferido traducir encuadre y desencuadre en lugar de enfoque y desenfoque por un imperativo de uniformidad terminológica. Todas las traducciones de los textos no publicados en castellano son nuestras excepto las del capítulo 9, que son gentileza de Belén Quintás. Dejamos en nota el texto original.

<sup>310</sup> "C'est de la perspective que procède le besoin d'"un sol ferm où tout repose", la mise en oeuvre du doute méthodique, le *cogito* (...). Et cette réflexion, l'effet de la perspective, c'est qu'il y a dans le monde un trou, un trou que est le sujet ou la conscience". Bonitzer, p. 51.

<sup>311</sup> Arnheim, 1993 p. 64.

Conviene detenerse, siquiera unas líneas, en la contemplación de este proceso en la tematización de aquello que prepara el camino al Universo cartesiano, deshabitado por su Creador, esto es, en la representación de los efectos de la esencia divina en el mundo material, como pasajes ficcionales, retóricos, entre un ámbito y otro: el de la materia visible y el del espíritu invisible. Pensemos en dos primitivas representaciones de principios del siglo XIV: "Beato Agustín Novello" de Simone Martini (1284-1344) o "La visión del carro de fuego" de Giotto (1260-1337) (ilustración detrás). En ambas, en transición entre el espacio de agregados medieval y el sistemático espacio de la perspectiva, los cuerpos regresan al orbe terreno después de ser atraídos por el divino, con la indiferencia que provoca la total ausencia de dinamicidad: el suelo no es una fuerza de resistencia a esta asunción.

El proceso puede, también, observarse en el fenómeno inverso: la aparición en el mundo material de los emisarios divinos que proceden, por esencia y por sustancia, de allende sus dominios<sup>312</sup>. Lugar privilegiado para ello, es un tema canónico de la pintura sacra: las Anunciaciones. La evolución que se observa en este *topos* pictórico<sup>313</sup> es la de un trabajo de naturalización, vale decir, de expansión metonímica en un fuera de campo homogéneo que se refleja, antes que nada, en el progresivo peso del ángel, en su hacerse cuerpo —si no orgánico, al menos, sí físico y perceptivo— a la par de sus compañeros icónicos —del que la "grave" y "pregnante" futura madre de Dios es una buena piedra de toque— al mismo tiempo que la representación realiza una trabajosa conquista de un suelo donde asentarse. Gravidez, en fin, en estado líminal, que puede observarse en otros géneros pictóricos como los *Descendimientos*, en las *piedades*, donde la humanidad de Cristo se emblematisa tanto por su pesada corporalidad vacía de espíritu como por su filiación de María y, en última instancia, en las representaciones de la condenación (Miguel Ángel o Dieric Bouts).

Tras esto, podemos cifrar un período clásico de gravedad "normal" coincidente aproximadamente con el siglo XVI en el que el tema religioso más extendido son las representaciones estabilizadas de la *Sagrada Familia* plenamente constituida: *Adoraciones* y *Nacimientos* y otras escenas claves de historia sagrada en las que la Virgen aparece con el Niño nacido y vivo. Pero con el siglo XVII y la promulgación del correspondiente dogma, aparece un nuevo género instalado sobre todo entre los pintores españoles: *La Asunción*. Piénsese en Murillo o El Greco. Pero, sobre todo, piénsese en estas elevaciones<sup>314</sup> hacia el

<sup>312</sup> San Agustín, en *De Trinitate* lleva a cabo una exploración, de una perspicacia y lucidez muy propias del hiponense, sobre la sustancialidad de las Teofanías como irrupciones en el mundo material de una sustancia que no le pertenece, con el fin de hacerse visibles. Desgraciadamente —y el adverbio es enteramente sincero— no es éste el lugar para ocuparme de sus argumentaciones. Vid., fundamentalmente, el Libro II.

<sup>313</sup> Véanse las de Van Eyck, Dieric Bouts, o las varias versiones de Fra Angelico, todas del siglo XV.

<sup>314</sup> No solo marianas, sino de los santos, en el sentido del que ha muerto en Gracia de Dios. Pienso sobre todo en "El entierro del Conde Orgaz" como ejemplo emblemático.

Reino de los Cielos en relación a las anteriormente citadas del los siglos XIII y XIV. Ya no nos encontramos aquí con un "defecto" en el régimen de la **metonimia**, sino con una perfecta instalación, por acumulación condensadora, en el régimen de la **metáfora**. Estas elevaciones, lo son a otro mundo que atrae —como atrae éste— con una fuerza de succión que vence, no ignora, la atracción gravitatoria de la Tierra<sup>315</sup>. La conquista de un Modelo de representación estable en el eje de la combinación, matriz del *efecto de realidad*, esto es, de una imagen del mundo reconocible e inmediatamente asumible como reproducción icónicamente adecuada del mundo físico, trae como consecuencia su extensión a la porción más delicada de incorporar al dispositivo de ese *fuera de campo* del que el cuadro se postula como sección: el *contracampo*. Es lo que Jean-Pierre Oudart (1971) denominó el *efecto de real* y que se puede resumir, para nuestro propósito de la siguiente manera:

"Sobre la base de un efecto de realidad, supuestamente bastante fuerte, el espectador induce un "juicio de existencia" sobre las figuras de la representación, y les asigna un referente en lo real."<sup>316</sup>

Ello supone, claro, la reproductibilidad inscrita desde su origen en la perspectiva, que lo que se representa no es sino la réplica de un acto perceptivo. Ante la mirada que constituyó la imagen del encuadre, estuvo el referente corpóreo real de lo que vemos. Ante la superficie negada frente a la que estamos, estuvo otro sujeto que, con su representación, nos lega su posición en el mundo. De ahí, que esta posición haya sido tan infatuada como molesta. La posición subjetiva del artista ha sido siempre calificada de genial en la medida en que el componente aurático de su percepción se mostraba e imponía como máximamente revelador. Pero, precisamente, el aura es antinómica de la reproduc-tibilidad como Benjamin deja bien establecido. Por ello, también, la injerencia subjetiva, inevitable en la imagen pictórica, ha sido vivida, al menos desde el prisma de su superación, como un obstáculo al saber que, como veremos, se creyó poder salvar con el registro fotoquímico. La propia atribución de genialidad al artista puede también leerse desde este punto de vista como un imaginario suturante: el genio romántico con su grandeza individual borra toda huella de su particularidad, pues es genio para el Otro, por su impronta reveladora, es decir, por haber llegado con su valor a un lugar que no deja tras su paso de ser habitable por sus semejantes. El buen pintor es el que selecciona y es capaz de reproducir el mejor punto de vista para destituirse después de su lugar, para ofrecerlo como habitáculo a la ocupación de

cualquiera<sup>317</sup>. Su figura se yergue, pues, idealmente, ante un mundo escénicamente perfecto del que hace, para el espectador, de puente temporal. Por ello, respecto a su poder de condensación, no se puede olvidar la dimensión temporal de la imagen encuadrada moderna: buena parte de su relevancia proviene de haber sabido captar, en cuanto escena, el momento nuclear de un relato del que se postula como eslabón y al que evoca como totalidad. De hecho, como consecuencia del *efecto de real*, este relato se supone desde que la imagen existe<sup>318</sup>.

"[En la pintura renacentista] Se experimentó cada vez en mayor grado, el sentimiento de que el cuadro representaba, *deteniéndolo*, un momento de un acontecimiento que se había desarrollado realmente, aunque este acontecimiento, por su parte, no fuese más que la representación, según el modo teatral de un acontecimiento irrealista, sobrenatural. Se planteó entonces la cuestión de la relación entre ese momento y este acontecimiento."<sup>319</sup>

El dilema compositivo planteado estribaba en representar todo el acontecimiento —como, de hecho, intentaban los retablos medievales— o sólo un instante de la cadena que todo acontecimiento es.

"Hasta el siglo XVIII no se dio una respuesta teórica explícita a ese dilema; esta respuesta, notablemente astuta, consiste en considerar que no hay contradicción entre las dos exigencias de la pintura representativa, y que puede representarse válidamente todo un acontecimiento no representando sino un instante de él, a condición de elegir ese instante como el que expresa la esencia del acontecimiento: es lo que Gotthold-Ephraim Lessing, en su tratado Laoconte (1766) llama el *instante esencial*.

El instante esencial (o "instante más favorable") se define pues como un instante perteneciente a un suceso real que se fija en la representación."<sup>320</sup>

<sup>317</sup> Zafarse de esa posición —nos lo enseña la historia del arte contemporáneo— implica liberarse de todo afán reproductivo.

<sup>318</sup> Muchas de las instantáneas que la prensa difunde son ejemplo evidente de esta capacidad de la imagen encuadrada para generar un relato y postularse como uno de sus momentos. Pero el registro no es requisito imprescindible para ello, como la buena estrategia heráldica sabe desde siempre: un retrato puede dar cuenta por inducción de la existencia de toda una estirpe o de la realización de cualquier hazaña.

<sup>319</sup> Aumont, 1992, p. 244. El subrayado es mío. Pese a otras traducciones —"instante pregnante", por ejemplo— nosotros vamos a utilizar siempre el término *instante esencial*, en castellano.

<sup>320</sup> *Ibidem*, p. 245.

<sup>315</sup> Eugenio D'Ors veía en este bicentrismo de la pintura barroca una influencia de la implantación del movimiento elíptico en la astronomía de la época frente al dominio del movimiento circular en la física anterior.

<sup>316</sup> Aumont, 1992, p. 118.

La imagen pictórica en perspectiva es, siempre, un instante de un devenir, pero no un *instante cualquiera*. Condensación y desplazamiento convergen, así, por vía emblemática, en un instante que, homogéneo al resto de su serie narrativa, se erige como el más pregnantemente revelador del sentido que la habita. Y lo hace —más adelante podremos calibrar mejor el peso ontológico del procedimiento— por una fórmula que invierte una de las más vitales de la física mecanicista: la de la *velocidad*. En efecto, como Aumont señala, la fuerza imaginaria del *instante esencial* radica en que supone un detenimiento del relato por la fuerza cohesiva, condensadora, del encuadre. Responde pues a la fórmula, *Tiempo/Espacio*: el espacio encuadrado, con su fuerza gravitatoria, detiene el tiempo en una, la más emblemática, la más孕ante, y grávida de sus fracciones. Justo al revés que la fórmula que cifra toda la física de los móviles en la magnitud de la velocidad: *Espacio/Tiempo*. El Universo Mecanicista ha de ser, por tanto, traicionado en su esencia para poder ser re-presentado, puesto como ente a disposición del sujeto. De ahí que, desde el momento en que el registro fotoquímico hace su aparición, lo que queda seriamente dañado del *instante esencial* encuadrado pictóricamente es su pretensión de homogeneidad respecto a la serie efectiva de la que se postula como representante idóneo. Con otras palabras, se revela como afectado por una congelación escénica y gestual que denuncia su pre-codificación, su artificiosidad, su ficcionalidad en suma<sup>321</sup>:

“En primer lugar, ese “instante pregnante” postulado por Lessing no existe, no existe *en lo real*. Un acontecimiento real existe en el tiempo, sin que sea posible decir, salvo conjunción rarísima, y puramente accidental, que tal o cual de sus “momentos” —*a fortiori* si debe tratarse de un instante— lo representa y lo significa mejor que los demás. Lo significativo es el conjunto de los momentos.”

“(...) Únicamente haciendo trampa, pueden casarse la instantaneidad y la pregnancia, la autenticidad del acontecimiento y su carga significativa. Dicho de otro modo, sencillamente: el sentido no se da en lo real.”<sup>322</sup>

En efecto, el *sentido*, si tiene un lugar está, en la juntura de lo *simbólico* y lo *imaginario*. La pregnancia de la imagen encuadrada depende directamente de su textualización, de ser precedida por la verbalidad de un relato:

“La representación de un acontecimiento en pintura es siempre del orden de la síntesis temporal, y el operador de esta síntesis es precisamente el texto, que permite seleccionar los momentos significantes del acontecimiento con vistas a su montaje en el espacio de un solo cuadro.”<sup>323</sup>

Pese a la liberación del carácter *alegórico* de la imagen medieval, la moderna imagen *simbólica* no consigue, tampoco, la autonomía que confiere una denotación sin resto. Pero ello no es obstáculo para que haya quien defienda que sí hay sentido en lo real más allá de su representación, libre de todo sesgo interpretativo.

<sup>321</sup> Y por ello, queda problematizado, en principio, su uso como instrumento efectivo de juicio.

<sup>322</sup> Aumont, 1997, p. 59.

<sup>323</sup> *Ibidem*, p. 60. Esto vale también para el supuesto carácter represor Barthes, atribuye al pie de las fotos de prensa. 1990<sup>a</sup>.

## Capítulo 6

### El Panóptico

#### El panoptismo en esta genealogía

¿Puede, entonces, generarse esa idea y, por ende, la concepción de un sujeto capaz de sostenerla? ¿Puede pensarse que la "total extensión de lo real", se rige por las leyes del encuadre y que por lo tanto está constituida por fracciones de tiempo contiguas y homogéneas pero "claramente distintas para nuestra intuición", entre las cuales, algunas albergan de forma condensada la esencia de los actos y acaeceres que las transitan? ¿Es posible, pensar que el encuadre habita el mundo y que éste se compone de escenas perfectas a nuestra disposición en forma de una omnitud perceptiva? Es evidente que sí desde el momento en que la nueva pintura retrata el cosmos de la nueva ciencia con el auxilio de la matemática, el lenguaje en el que está escrito el libro de la Naturaleza. Para eso, traemos a colación la tan denostada como estudiada y citada invención de Bentham: para aclarar cómo los imaginarios que la ciencia produce no se circunscriben, en la práctica, a su ámbito, sino que reciben un impulso subjetivo más allá de los límites de su control. El Ideal utilitarista<sup>24</sup>, en su brutal ingenuidad, implica este borrado de la impotencia convirtiéndola en posibilidad quasi inminente.

Si puede sorprender su tratamiento en el contexto de este trabajo<sup>25</sup> es porque es el único caso de imagen no fijada en un soporte material textualizable. Pero, por ello mismo, es traído a colación, porque es el ejemplo más diáfano del "realismo" moderno por el hecho de dar a lo *real* estatuto de imagen inequívoca, y otorgar a la realidad material esa capacidad de prescindir de la representación, al conceder a ésta el calidad de vehículo puro. Se pretende excluir así cualquier espesor del discurso, cualquier prerrogativa significante, lo que implica

<sup>24</sup> El ideal de la *mayor felicidad del mayor número* (Vid. Miller, "La máquina panóptica de Jeremy Bentham" en 1987, pp. 24-59) como cifra de su fin universal implica la extrapolación máxima de los hallazgos del progreso sobre la estructura del *Discurso Universitario* en su acepción lacaniana, es decir, de la anegación en saber del objeto causa de deseo, entendido aquí, fundamentalmente, como *causa del malestar*.

<sup>25</sup> La influencia del "pensamiento panóptico" en la cultura occidental es grande y no hay que descubrirla aquí. Como prueba vid. Gandy, (*Op.Cit.*, pp. 1-13). El autor trae a colación, como autores influidos por él, a Marx, Weber, Ellul, Foucault, Giddens, etc. Es decir, que afecta a aspectos sociológicos, políticos filosóficos o tecnológicos.

En nuestro campo concreto el dispositivo del "Panorama" sirve para establecer esta conexión (Vid. Aumont, 1987 p. 48) y el propio Foucault, (1992a, p. 210) reseña el parecido diciendo que "los visitantes ocupaban exactamente el lugar de la mirada soberana." Vid. el cap. dedicado al cinematógrafo en este trabajo.

creer que el texto anida en la realidad y que el sujeto es lector incontaminado de un sentido que le pre-existe, que no necesita de él. Creer en una realidad independiente de su *fijación y acotación* es el requisito indispensable para llevar éstas a cabo por vías en las que el sujeto no intervenga. El invento de la fotografía y, tras ella, de todas las técnicas de registro icónico no puede ser entendido sin esta concepción previa.

Pero, desde la perspectiva de su aparición, hay que explicar el fracaso material del Panóptico pese a su solapado éxito pragmático<sup>26</sup>. ¿Por qué este fracaso? Pues, precisamente, por la *ausencia del encuadre como factor de anisotropía respecto al lugar del espectador, juez y vigilante, que impide que el espacio observado se comporte como perfectamente isótropo en sí mismo*. Con el Panóptico, el encuadre se revela como imprescindible recipiendario de la escena pues, en caso contrario, el espectador se ve constreñido por su corporalidad: si se habita el espacio que se ve no se puede actualizar la focalización "más favorable"<sup>27</sup>. El vigilante no puede sino ocupar una perspectiva y siempre la misma lo que dificulta su papel como sujeto de la enunciación de un juicio moral y penal. Ha de haber un lugar en el que la escena se concentre como lugar de sentido, pues así lo demanda la exigencia de publicidad de los procesos en la Modernidad. Y ésta pasa, precisamente, por la ocupabilidad universal del lugar desde el que se cifra la certeza. La certeza moderna es imaginaria, consensual, es la *certeza del otro*; algo es cierto si puede serlo para todos (para cualquiera) "más allá de la duda razonable": relato —relación— sin fisuras o imagen obvia. En ambos casos, denotación pura. Y, un paso genealógico más allá, lo que se ofrece a la mirada es:

"Por el efecto de contraluz, se pueden percibir desde la torre, recortándose perfectamente sobre la luz, las pequeñas siluetas cautivas de las celdas de la periferia."<sup>28</sup>

## El instrumento: una tecnología de la mirada perfecta

El *Panóptico* es un modelo de cárcel utilitarista, perfectamente aplicable a hospitales, escuelas, casas de caridad, etc. Es decir, extensible "a todos los establecimientos donde, en los límites de un espacio que no es demasiado amplio haya que mantener bajo vigilancia a cierto número de personas"<sup>29</sup>. En el proyecto de Bentham, aparecen ya dos notas clave del dispositivo que lo emparentan con un cierto ideal de científicidad: la necesidad de acotar el espacio y la posibilidad de generalizar el modelo inducido en esta porción más allá de sus límites. Pero todos los imaginarios que de él se derivan, en su dimensión tecnológica, están aquí particularmente exacerbados.

El *Panóptico* consiste esencialmente, en

"...un edificio circular, ó por mejor decir, dos edificios encajados el uno en el otro. Los cuartos de los presos formarían el edificio de la circunferencia con seis altos, y podemos figurarnos estos cuartos como celdillas abiertas por la parte interior, porque una reja de hierro bastante ancha los espone enteramente á la vista. Una galería en cada alto sirve para la comunicación, y cada celdilla tiene una puerta que se abre hacia ésta galería.

Una torre ocupa el centro, y esta es la habitación de los inspectores; pero la torre no está dividida más que en tres altos, porque están dispuestos de modo que cada uno domina de lleno sobre dos líneas de celdillas. La torre de inspección está también rodeada de una galería cubierta con una celosía transparente que permite á el inspector registrar todas las celdillas sin que le vean, de manera que con una mirada ve la tercera parte de sus presos, y moviéndose en un pequeño espacio puede verlos á todos en un minuto, pero aunque esté ausente, la opinión de su presencia es tan eficaz como su presencia misma.

(...) Entre la torre y las celdillas debe haber un espacio vacío, o un pozo circular, que quita a los presos todo medio de intentar algo contra los inspectores.

El todo de este edificio es como una colmena, cuyas celdillas todas pueden verse desde un punto central. Invisible el inspector reina como un espíritu; pero en caso de necesidad puede este espíritu dar inmediatamente la prueba de su presencia real. Esta

<sup>26</sup> Cf. la nota anterior. Es evidente, que la mayoría de las prisiones construidas o concebidas en el siglo pasado y buena parte de éste, tienen como modelo al Panóptico, pero también que el diseño estricto de Bentham es inviable en sí mismo.

<sup>27</sup> Es decir, no puede adoptar lo que Bettelini denomina prótesis simbólica. Vid. *Op. cit.* y el cap. 9 de este trabajo.

<sup>28</sup> Foucault, 1992<sup>a</sup> p. 203.

<sup>29</sup> Citado por Foucault, *Op. Cit.*, p. 209. La cursiva es mía.

casa de penitencia podría llamarse Panóptico para expresar con una sola palabra su utilidad esencial, que es *la facultad de ver con una mirada todo cuanto se hace en ella.*<sup>330</sup>

He aquí, pues, todos los elementos técnicos que nos interesan. De ellos, hay que reparar, en principio, en la vocación de encuadre que muestra el dispositivo benthamiano:

- Un espectador a salvo, tendencialmente, en un espacio anisótropo del que capta su atención.
- Un estado de las cosas que, siendo para su mirada, no necesita, para ser, de su asistencia efectiva.
- Y en última instancia, un dispositivo que anule, sobre la propia faz del mundo, cualquier fractura perceptiva, cualquier desencuentro entre el ente y la mirada.

El *Panóptico*, como su propio nombre indica, es una tecnología de la mirada, proyectada no tanto sobre el espacio, como las fentes "tele" o microscópicas, sino sobre el tiempo. El prefijo *pan* —en serie con los anteriores— incide sobre una dimensión perceptiva que la física no había aun abordado<sup>331</sup>: lo *real*, no de la distancia, sino de la fugacidad temporal, en cuanto que el sujeto no puede garantizar, en su precariedad corporal, una asistencia constante que certifique la compacidad del Ser.

"Pero ¿cómo un hombre solo puede ser bastante para velar perfectamente sobre un gran número de individuos? ¿y aun cómo un gran número de individuos podrían velar perfectamente sobre un hombre solo? porque si se admite como es preciso una sucesión de personas que se releven unas a otras ya no hay unidad en sus instrucciones ni consecuencia en sus métodos.

Sin dificultad pues se confesará que sería una idea tan útil como nueva la que diese á un hombre solo un poder de vigilancia que hasta ahora ha superado las fuerzas reunidas de un gran número."<sup>332</sup>

<sup>330</sup> Bentham, pp. 36-37. El subrayado es mío. Las peculiaridades ortográficas se deben a que cito por una edición facsímil de un texto de 1822. *Op. Cit.*

<sup>331</sup> Pero, como hemos visto, sí el arte.

<sup>332</sup> Bentham, p. 34.

El *Panóptico* responde, pues, a la fragmentación perceptiva en la que se origina el Universo moderno pero desde el punto de vista de la sucesión. El principio sobre el que se asienta es, consecuentemente, la *inspección*:

"La inspección: este es el principio único para establecer el orden y para conservarle; pero una inspección de nuevo género que obra más sobre la imaginación que sobre los sentidos, y que pone a centenares de hombres en la dependencia de uno solo, dando á este hombre solo una presencia universal en el recinto de su dominio."<sup>333</sup>

En definitiva, de los *Principios Generales del Panóptico*, nos interesa resaltar los dos primeros:

"1.º Presencia universal y constante del gobernador del establecimiento.

2.º Efecto inmediato de este principio en todos los miembros del establecimiento: la convicción de que viven y obran incesantemente bajo la inspección perfecta de un hombre interesado en toda su conducta."<sup>334</sup>

Entre las *orientaciones arquitectónicas* es destacable la 6<sup>a</sup>:

"Espacio vacío entre las celdas y la casa de inspección de alto á bajo, cubierto en lo alto por una vidriera, y hondo por bajo de modo que se impida toda comunicación."<sup>335</sup>

Disponibilidad absoluta del ente para un sujeto a salvo. ¿Pero qué ente entra, ahora, entre las imaginarias competencias de la ciencia? ¿Y para qué sujeto?

<sup>333</sup> Bentham, p. 35. El dispositivo es aplicable a *fábricas, hospitales, escuelas, cuarteles*, pues une a sus virtudes de control las gnoseológicas y las higiénicas. Sirve, por ejemplo, para separar a los enfermos y, de paso, para clasificarlos según su enfermedad (p. 74).

<sup>334</sup> Bentham, p. 75.

<sup>335</sup> Bentham, p. 76.

## Entre la producción y el efecto: el sujeto, la verdad y el goce

Con Bentham, hemos entrado, por primera vez en este trabajo, en el traspase de procedimiento del conocimiento científico a una praxis concreta que pretenda no sólo conocer una estructura universal, sino, partiendo de ese conocimiento, transformar un estado concreto del mundo, modificar la existencia del ente. Y la teleología del progreso que la ciencia dimana, no puede entender esta transformación sino es hacia el "bien", de la materia hacia el producto. ¿De qué producto hablamos si la tecnología es social? Lógicamente, del sujeto concebido como totalidad, integralmente: el hombre. Así se enuncian los objetivos de (los problemas a resolver por) el *Panóptico*.

"Si se hallara un medio de hacerse dueño de todo lo que puede suceder á un cierto número de hombres, de disponer todo lo que les rodea, de modo que hiciese en ellos la impresión que se quiere producir, de asegurarse sus acciones, de sus conexiones, y de todas las circunstancias de su vida, de manera que nada pudiera ignorarse, ni contrariar el efecto deseado, no se puede dudar que un instrumento de esta especie, sería un instrumento muy enérgico y muy útil que los gobiernos podrían aplicar a diferentes objetos de la mayor importancia.

La educación, por ejemplo, no es otra cosa que el resultado de todas las circunstancias en que un niño se ve. Velar sobre la educación de un hombre, es velar sobre todas sus acciones, es colocarle en una posición en que se pueda influir sobre él como se quiera, por la elección de los objetos que se le presentan y de las ideas que se hacen nacer de él."<sup>335</sup>

Desde un punto de vista político, el *Panóptico* es una tecnología del poder, sin duda, pero desde su vertiente programática, humanista e ilustrada, es una tecnología del Ser.

Como maquinaria social su producto es el ser humano<sup>337</sup>. El *Panóptico* pretende producir al sujeto para su integración en el cuerpo social. Ha de ser por ello, un *sujeto-todo*, sin particularidades de goce, que pueda subsumir su verdad en el saber universal de la razón. Pero si hay un sujeto *producto* de mecanismos discursivos, hay también, sin duda, un sujeto

efecto de los mismos. *El primero es el vigilado*<sup>338</sup>; *el segundo, el vigilante*. Y el Ideal, para Bentham, su identificación, al fin, en un sujeto virtuoso, cuyo bien cifre la satisfacción irrevocable de su deseo:

"Una cárcel edificada con arreglo al principio panóptico, es como transparente, y *llena el deseo* de aquel virtuoso romano que hubiera querido vivir en lo interior de su familia á la vista del público. El panóptico es un espectáculo patente á todo el mundo, y basta en cierto modo una mirada para verlo todo entero."<sup>339</sup>

Aquí, nos interesa precisamente el segundo, *el sujeto que mira*, en cuanto efecto del dispositivo que no se deja asimilar a su *producto*. El dispositivo hace aguas en su bondad programática si quien ha de sustentarlo con su mirada no tiene su deseo colmado, disuelto, es decir, *no agota su verdad en el saber*. Ésa es la clave de mis diferencias con el planteamiento general de Foucault —y con el postestructuralismo emancipatorio en general. Éstas consisten en la disyunción entre el hombre moderno y el *subjectum* de la Modernidad. El primero, el hombre calculable, sujeto de prácticas de poder o explotación es el preso del panóptico. El segundo es el vigilante, para el cual esas prácticas se realizan y que se identifica con el buen ciudadano de la democracia. Es la diferencia básica que implica el Discurso del Amo: el amo tiene por verdad su castración; el esclavo, por producción, un plus de goce. El objeto de las prácticas punitivas en la Modernidad es el delincuente —que de hecho, goza— pero su beneficiario es el sujeto estadístico que pretende producir, reducir a objeto, a *saber*, el goce transgresivo.

Y este saber, en el *Panóptico*, se cifra, como dispositivo óptico, en la evidencia, dentro de lo que es la estricta función judicial:

"La ventaja fundamental del panóptico es tan evidente, que quererla probar sería arriesgarse a oscurecerla. Estar incesantemente a la vista de un inspector, es perder en efecto el poder de hacer mal, y casi el pensamiento de intentarlo. (...)

La administración de la justicia interior es susceptible en este establecimiento de una perfección sin ejemplo. Los delitos serán conocidos en el momento mismo en que se cometan: el acusado, el acusador, los testigos, los jueces, *todos están presentes*; y el

<sup>335</sup> Bentham, p. 33.

<sup>337</sup> No sólo de humanismo, sino de humanitarismo, hace gala para Bentham su invento. Los propios presos se hallarán en él a salvo, por mor de esa mirada judicial incansable, de los destinos de sus custodios. (p. 35)

<sup>338</sup> Ésta es la interpretación foucaultiana del *Panóptico*, en consonancia con su idea de la construcción de la subjetividad moderna por los mecanismos punitivos y de vigilancia que utiliza el poder. Vid. Foucault, 1992<sup>4</sup>

<sup>339</sup> Bentham, p. 53. *El subrayado es mío*.

proceso, la sentencia y la ejecución de ella pueden verificarse sin precipitación y sin injusticia en el *intervalo de algunos minutos*. Las penas pueden ser tanto menos severas cuanto mayor es su *certidumbre*, y esa misma *certidumbre* hará muy raros los delitos.<sup>340</sup>

Sujeto, que se enfrenta a una *escena perfecta* sin hiato temporal alguno. Cuando las leyes de composición de la imagen encuadrada en perspectiva se proyectan al mundo, sucede algo que no estaba previsto. Es sencillo: la imagen pictórica establece su relación con un relato y lo hace ofreciendo su referente en tiempo pasado. La *escena es perfecta en un pretérito perfecto como quiere la narración realista*<sup>341</sup>. Pero un dispositivo punitivo como el *Panóptico* depende, en su pretendida científicidad —*certidumbre y exactitud* son su marchamo—, de su capacidad anticipatoria y predictiva (*mathemata*), pero sin contar para ello con la asistencia del *methodos*, de la capacidad reproductiva, pues la escena no se halla fijada, re-presentada, sino *presente*. En definitiva, que para el *Panóptico*, el *instante esencial*, clave para la evidencia judicativa, puede ser *cualquiera*. Por ello, necesita de una simultaneidad absoluta entre el acto y su observación, lo que obliga a vivir sin tiempos muertos:

"Bentham sueña hacer un sistema de dispositivos siempre y por doquier alerta, que recorrieran la sociedad sin laguna ni interrupción."<sup>342</sup>

Es decir, que lo que el *Panóptico* no puede tolerar, en su esencia asimbólica, estrictamente realista, es la existencia del *Fuera de Campo*. Verlo todo implica no dejar lugar para lo *imaginario* (lo que no se puede ver) pero tampoco para lo *simbólico*, pues la *renuncia a la percepción efectiva, en pro de la inducción trópica (metáforica y metonímica) de la verdad, implica la ausencia de certidumbre*.

"Este espacio cerrado, recortado, vigilado en todos sus puntos, en que los individuos están insertos en un lugar fijo, en el que todos los acontecimientos están registrados, en que un trabajo ininterrumpido de escritura une el centro y la periferia, en el que el poder se ejerce por entero, de acuerdo con una figura jerárquica continua, en el que cada individuo está constantemente localizado, examinado y distribuido entre los vivos, los enfermos y los muertos — todo esto constituye un modelo compacto del dispositivo disciplinario."<sup>343</sup>

<sup>340</sup> Bentham, p. 37.

<sup>341</sup> Vid. Barthes, 1981.

<sup>342</sup> Foucault, 1992<sup>a</sup> p. 212. Miller habla, también de "ausencia de escansiones", 1987, p. 29.

<sup>343</sup> Foucault, 1992<sup>a</sup> p. 201.

Para Bentham, se trata de esa denotación pura, libre de cualquier sesgo interpretativo, que Barthes (1986 pp. 23-27) calificaba de mítica en el caso de la fotografía. Pero, para la fe en la realidad de Bentham, cabe recordar que ese "tuvo que estar ahí" del fotógrafo, que Sontag llama "heroísmo de la visión", se postula como innecesario, pues la invisibilidad del vigilante hace superflua su presencia. *El Panóptico es una tecnología de la ausencia, un método de evitar el afloramiento de los instantes esenciales*:

"De ahí el mayor efecto del panóptico: inducir en el detenido un estado consciente y permanente de visibilidad que garantiza el funcionamiento automático del poder. Hacer que la vigilancia sea permanente en sus efectos, incluso si es discontinua en su acción. Que la perfección del poder tienda a volver inútil la actualidad de su ejercicio; que este aparato arquitectónico sea una máquina de crear y sostener una relación de poder independiente de aquel que lo ejerce; en suma, que los detenidos se hallen insertos en una situación de poder de la que ellos mismos son los portadores. (...) El Panóptico es una máquina de disociar la pareja ver ser visto."<sup>344</sup>

El *Panóptico* asimila la realidad al *Universo cartesiano* pues la hace, en su funcionamiento, independiente de cualquier asistencia subjetiva. Y, por ello, de lo que en última instancia pretende desembarazarse, es del sentido, de la capacidad de condensación, que induciría, como efecto de verdad, a un sujeto deseante: el *vigilante* ocuparía el lugar de ese *Amo* que demanda del preso/esclavo el *plus de goce* del que carece<sup>345</sup>. Y para un observador, para un agente de la mirada, ese *plus* no puede ser sino el *espectáculo de la realidad*<sup>346</sup>. Por ello Bentham se apresta a una elisión programática del componente espectacular<sup>347</sup>, a declarar al *Panóptico*, como el cosmos de la ciencia, *desierto de goce*. La fórmula, entonces, para desterrar cualquier tentación de espectacularidad es descarnar el espectáculo. El *Panóptico* habrá de ser visitado por los ciudadanos con fines moralizantes y ello implica establecer principios científicos de la acción moral.

"Partida la atención de los espectadores entre todos los presos, no se fija individualmente en alguno, y ellos encerrados en sus celdas á una cierta distancia pensarán más en el espectáculo que tendrán a la vista que en aquel de que ellos mismos serán los objetos; pero por otra parte nada hay más fácil que dárles una máscara y así

<sup>344</sup> Foucault, 1992<sup>a</sup>, pp. 204-205.

<sup>345</sup> Recuérdese el matema del *Discurso del Amo* en el que el éste oculta, precisamente su castración, su carácter deseante. Generalizar esta posición de agente es lo que lleva al *Discurso del Capitalista*. Vid. Cap. 10.

<sup>346</sup> Creo que no es necesario aclarar que estamos perfilando la genealogía del espectador del reality show.

<sup>347</sup> Vid. Miller, 1987, pp. 31 y ss.

el delito abstracto estará expuesto á la vergüenza y no se mortificará al delincuente: para éste la humillación no tendrá su punta dolorosa, y en los espectadores se fortificará más que debilitará la impresión del espectáculo.”<sup>348</sup>

Curioso: para evitar que el preso sea espectáculo, se convierte en él al visitante. La disociación que la máquina pretende no parece funcionar sin problemas, pues la reversibilidad es, en cierta manera, posible. La forma de evitarla es la “envidia y la transparencia” (Bentham, p. 51), a la que lleva la libre competencia entre los posibles administradores del establecimiento. Con otras palabras, la reversibilidad se obtura, desde el momento en que *el visitante puede convertirse en espectáculo para el preso pero el vigilante jamás*, pues el mecanismo construye una “disimetría brutal de la visibilidad”<sup>349</sup>. Ahora, el vigilante está sometido a la vigilancia de los poderes públicos en el imperativo de transparencia de la gestión y libre competencia, con lo cual, lo que evita la reversibilidad no es sino una *mise en abîme* circular, un vértigo de las miradas en espiral. De ahí, que en el circuito de la pulsión escópica, la posición del exhibicionista y del *voyeur* se muestre como ambiguamente reversible. Y la mejor prueba de ello es que la única plasmación actual y vigente del dispositivo tal y como lo definió efectiva y materialmente Bentham, sea algo tan presuntamente marginal en nuestra cultura como un *peep-show*, *Panóptico* en el que la estructura se mantiene pero la circulación de las miradas se ha invertido:

“Un peep-show (...) se trata de una forma particular de panoptismo en el que la periferia vigila al centro: un espectáculo pornográfico consistente en una sala rectangular rodeada de cabinas individuales con ventanas de acceso al interior de esta sala, que son en realidad espejos-espía. En el interior de la sala, de este modo, se desarrolla un espectáculo pornográfico en vivo sobre una plataforma giratoria; al estar en la sala fuertemente iluminada y a oscuras el interior de las cabinas que la rodean, las ventanas-espejo permiten al espectador contemplar el espectáculo a través del cristal, permaneciendo oculto: desde el interior de la sala, las paredes tienen la apariencia de estar cubiertas de espejos, que son en realidad las ventanas tras las que se ocultan los espectadores, y en ellos se multiplica la imagen del espectáculo.”<sup>350</sup>

Si el observado, objeto de goce escópico, ha tomado el centro, el *máximo* de esta saturación perversa es poblar la periferia de espejos, translúcidos en una sola dirección. Con ello, el

espectador no sólo queda a salvo de ser a su vez visto —como el preso del *Panóptico* los días festivos—, ni tampoco se agota su goce en ver el espectáculo reduplicado, sino que, además ve al objeto de éste, su goce, viéndose a sí misma, gozando —o teniendo a su alcance, al menos— el goce del *voyeur* en la forma suma del narcisismo. Con su actitud, el exhibicionista afirma: “Quiero ser sujeto pasivo de la mirada, quiero ser en el mundo de los objetos que veo, quiero ser con la certeza que los entes son, pues sé que son al estar en el campo de mi mirada”. Quiero ser, en fin, sujeto del enunciado: el fantasma del narrador omnisciente, una de las figuras claves del Ser moderno, es saberse, también, a sí mismo.

Volvemos, con ello, al punto en que dejamos el capítulo anterior: el sujeto que quiere ser allí de donde ha sido rechazado y olvidado, en el saber de la ciencia que es el ser cifrado del mundo. Advenir, entonces, al espacio de la representación. Pero ello, ya lo hemos visto, no puede ser sin que ese espacio esté desgajado, acotado de su entorno: el goce ilimitado implica la disgregación del YO imaginario. Por ello, el *Panóptico* se necesita, también, separado de una posible generalización ilimitada de sus propios efectos. De ahí, que se pueda establecer su relación con el dispositivo que la ciencia instituyó para cerciorarse de la gramática del mundo en el camino, no siempre controlado, que lleva a la exactitud:

“En cuanto al aspecto laboratorio, el *Panóptico* puede ser utilizado como máquina de hacer experiencias, de modificar el comportamiento, de encauzar o reeducar la conducta de los individuos.”<sup>351</sup>

De reintroducir, añadiríamos, al sujeto —confundido, aquí, con el “hombre”— en el discurso de la ciencia, de hacer de las ciencias humanas, ciencias brutalmente exactas. El problema es que se encuentra con el goce incalculable<sup>352</sup> en su camino. El hombre para acceder a ser sujeto de un enunciado exacto ha de serlo en la culpabilidad. La única exactitud que la Modernidad

<sup>348</sup> Foucault, 1992<sup>a</sup>, pp. 204-205.

<sup>349</sup> Estamos hablando desde la pedagogía burguesa e ilustrada, de la que el *Panóptico* es un ejemplo desaforadamente extremo. Es decir, desde el Discurso Universitario, que cifra sus objetivos en la razonabilidad del bien. Que el goce puede ser calculable —esto es, que *no todo es incalculable*— lo puede atestiguar cualquier enfoque sociológico sobre el consumo en las sociedades occidentales. Pero para dar cuenta de ello, ya hemos cambiado de Discurso, pues nos hemos pasado a la estructura del que Lacan formuló años después como Discurso del Capitalista. Vid. Jorge Alemán 1993 y el cap. 9 de este trabajo. Estas desavenencias entre lo propugnado por los poderes públicos como “bueno” o “conveniente” y lo que la lógica del mercado imprime en el cuerpo social, son el pan nuestro de cada día en la sociedad post-industrial y los Media son el lugar donde esta contradicción se patentiza con más evidencia. Piénsese en un *spot* de una campaña por la “seguridad vial” seguido en el flujo mediático por otro que resalta la velocidad de un automóvil, o el de una bebida alcohólica, o el de un alimento para niños o un refresco al que se le atribuyen efectos dignos de las más sofisticadas drogas de diseño. El terriblemente bienintencionado invento de Bentham, es magnífico ejemplo de este campo de contradicciones.

<sup>350</sup> Bentham, p. 42.

<sup>351</sup> Miller 1987, p. 25.

<sup>352</sup> Carmen Navarrete, pp. 40-41.

permite en relación con el ser humano es la judicial, el único saber absoluto sobre el sujeto se encierra en una frase del estilo de "ha sido hallado culpable". En la ambigüedad moral en la que el Capitalismo, por estructura, se agita, el prostíbulo y el laboratorio del investigador son químicos emblemas de un posible goce de la materia sin tener que temer por sus secuelas.

El *Panóptico*, en fin, es máquina utilitarista, al servicio de la rentabilidad, cifra del goce calculado para economía de libre mercado:

"El Panóptico no debe ser comprendido como un edificio onírico: es el diagrama de un mecanismo de poder referido a su forma ideal; su funcionamiento, abstracto de todo obstáculo, resistencia o rozamiento, puede muy bien ser representado como un puro sistema arquitectónico y óptico: es de hecho una figura de tecnología política que se puede y que se debe desprender de todo uso específico."<sup>33</sup>

Por ello, como modelo programático, persiste en los dispositivos que asisten, *vigilantes, al espectáculo de la realidad*, aunque en su base material se encuentre con un serio obstáculo al tener que prescindir de la imagen encuadrada que proporciona su isotropía al espacio vigilado. Hay, por ello, encuadres imposibles, pues falta la condición de ubicuidad del sujeto espectatorial. La tecnología carcelaria habrá de esperar a la llegada de los circuitos cerrados de televisión.



## B. La imagen registrada

<sup>33</sup> Foucault, 1992<sup>a</sup> p. 208-209.

## Capítulo 7

### Fotografía

#### La imagen registrada: un nuevo régimen referencial

**L**a genealogía que, con especial atención a su dimensión ontológica, estamos construyendo se desarrolla, ya lo he señalado, con un marcado sesgo programático. Partiendo de la premisa de que la Modernidad se estructura alrededor del ideal de progreso, consideramos básico el componente proyectual que la dirige. Ontología, si la ciencia media, sólo puede entenderse como la manera de *comprender* al ente para ponerlo a disposición del sujeto y ello engendra una dialéctica de bucles sucesivos:

Representación → Trasvase gnoseológico → Planificación → Transformación → Representación

Esta dialéctica se dirige a un horizonte, en principio, asintótico<sup>38</sup> pero que se define como su ideal: *la representación perfecta* —por supuesto, no necesariamente icónica— *con la que el mundo coincidiría sin resto*.

Es cierto que, al revisar su historia desde el presente —esto es, en *après coup*—, designamos y construimos formulaciones inéditas en el momento al que las aplicamos y de las que no podemos pretender su efectividad histórica, teniendo en cuenta que el aspecto que vamos a ver desarrollarse como dominante con posterioridad a un corte sincrónico puede, considerado éste aisladamente, no aparecer sino como un factor marginal o incluso irrelevante. En ese sentido, el paso por el *Panóptico* nos informa de elementos de relación ontológica y referencial que, creo, están inscritos desde su origen en el régimen significante de la representación moderna y que, sin embargo, no resultan explícitos en sus plasmaciones pictóricas. Me refiero, en el camino de apresamiento icónico del Ser, a la *forclusión del sujeto de la enunciación* en pro de la denotación pura que podemos considerar inscrita en el programa moderno desde su inicio. La fotografía añade al proceso la fijación química, dotándolo de una fiabilidad impensable si dependiese de la pericia, del interés o del deseo de un sujeto particular. El registro fotoquímico sustrae lo representado al flujo del tiempo y lo ofrece estable a la contemplación —esto es, a la capacidad de juicio— lo que la hace idónea

<sup>38</sup> Creo que esto no ofrece duda para Popper, por ejemplo, pero en Barrow la coincidencia final del saber en una teoría científica unificada no está descartada como un imposible.

para la pretensión panóptica, pues el gran enemigo del dispositivo ideado por Bentham es, sin duda, el tiempo con su plasmación espacial cifrada en la falta de ubicuidad, de asistencia constante e isotópica, del vigilante-juez.

La idea de *fijación* de la imagen captada depende, entonces, directamente de la estructuración que el espacio pictórico había realizado del Mundo, en cuanto icónicamente representable por medio de la reproducción de un acto perceptivo concreto y singular. El puente entre este modo de iconicidad y lo que la fotografía viene a suponer, en su régimen referencial, es la *camera obscura* a la que la fijación química le añade un *plus de realismo*<sup>35</sup>. Benjamin expone esta condición programática en el paso a su ejecución efectiva:

"La niebla que cubre los comienzos de la fotografía no es ni mucho menos tan espesa como la que se cierne sobre los de la imprenta; resultó más perceptible que había llegado la hora de inventar la primera y así lo presintieron varios hombres que, independientemente unos de otros, perseguían la misma finalidad: fijar en la "camera obscura" imágenes conocidas por lo menos desde Leonardo."<sup>36</sup>

Pero, según esta dialéctica sin síntesis entre *producción* (programática) y *efectos* (encontrados), que venimos siguiendo, la "mejora" en la fiabilidad de la representación implica una variación de cariz ontológico y semiótico en la relación signo-referente, al entrar en consideración el factor "huella" del que la pintura no había tenido, lógicamente, que preocuparse. Lo primero a destacar en la fotografía como elemento inédito en el régimen referencial de la imagen es, en palabras de Barthes (1986), que nos enfrentamos, en este caso, con una reducción del referente sin que se haya operado transformación, en sentido matemático. La foto es un *Analogon* de su referente, lo que la convierte presuntamente en un "mensaje continuo":

"¿Cuál es el contenido del mensaje fotográfico? ¿Qué es lo que transmite la fotografía? Por definición, la escena en sí misma, lo real literal. Hay, ciertamente, una reducción al

<sup>35</sup> Antonio Costa, p. 30. Evidentemente, la *cámara obscura* así como otros precedentes del cinematógrafo en la proyección y síntesis de la imagen pueden echarse de menos en el trazado genealógico que presento. Vid. en este sentido el magnífico estudio de Jonathan Crary. Ahora bien, en mi trayecto este lugar lo ha ocupado el Panóptico, en el que la fijación de las imágenes se reputa como innecesaria, precisamente porque este rasgo imaginario se concibe como una propiedad del mundo. Ésa es una diferencia de acento entre esta genealogía que proponemos y otras posibles. Por otro lado, la *camera obscura* se aparece como mucho más imprescindible de tematizar cuando el objetivo, la estación término del trazado, pretende ser el cine, en su capacidad sintética y por ello, hipnótica, fascinante, estética. No es el caso de nuestro trabajo, que pretende arribar un punto más acá en la genealogía de la imagen encuadrada.

<sup>36</sup> Benjamin, 1979<sup>a</sup> p. 63. El subrayado es mío.

pasar del objeto a su imagen: de proporción, de perspectiva y de color. Pero en ningún momento esa reducción llega a ser una *transformación* (en el sentido matemático del término); para pasar de lo real a su fotografía, no hace ninguna falta segmentar lo real en unidades y constituir estas unidades en signos sustancialmente diferentes al objeto que permiten leer: entre el objeto y su imagen no es en absoluto necesario disponer de un "relevo", es decir, de un código. Claro que la imagen no es real, pero, al menos, es el *analogon* perfecto de la realidad, y precisamente esta perfección analógica es lo que define la fotografía delante del sentido común. Y así queda revelado el particular estatuto de la imagen fotográfica: *es un mensaje sin código*. De esta proposición se hace imprescindible deducir de inmediato un corolario importante: el mensaje fotográfico es un mensaje continuo."<sup>37</sup>

Como vemos, Barthes define, en esta relación signo-referente, el ideal que comentábamos: la absoluta coincidencia de representación y (estado del) mundo. Y este carácter mítico de la denominación pura, de hallazgo de lo *real-literal* —del vertido sin resto de lo *real* en la *letra*, en el signo— pasa por el rechazo del código, del lenguaje en su vertiente sistemática. Es lógico, si pensamos que, al admitir la lingüística o semiotidad del mensaje, admitimos también inevitablemente la necesidad, para llegar a él, de efectuar las operaciones de *selección* y *combinación* en la transición del código al discurso y ello conlleva aceptar la *contingencia* del mensaje —si ha habido *selección* y *combinación*, podría haber sido dicho de otra manera —y, por extensión, la presencia en su interior de un sujeto efecto del propio significante — que tomó esas decisiones. Con otras palabras, *presencia, efecto*<sup>38</sup>, de sujeto implica una falla en la plenitud óntica de lo mostrado por el mensaje. El régimen referencial que la fotografía instaura habría, entonces, que entenderlo como dicotómico entre este sujeto desubicado<sup>39</sup>, tendencialmente forcluido, y la plenitud de la representación:

"¿Hay que afirmar que es imposible una denominación pura, un *más acá del lenguaje*? Si es que ésta existe, quizás no es en el nivel de lo que el lenguaje común llama lo insignificante, lo neutro, lo objetivo, sino por el contrario en el nivel de las imágenes precisamente traumáticas: es el propio trauma el que deja en suspenso al lenguaje y bloquea la significación. Es cierto que se pueden captar situaciones por lo general

<sup>37</sup> Barthes, 1986 p. 13.

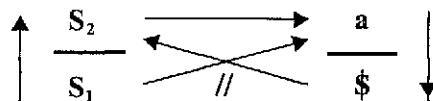
<sup>38</sup> El psicoanálisis llama "efectos de sujeto" a esas emergencias que demuestran que la continuidad del discurso consciente está siendo sostenida, suturada en sus lagunas, por el sujeto del inconsciente. Son los *lapses*, actos fallidos, etc. que muestran al sujeto descarnado buscando "un significante que lo represente para otro significante".

<sup>39</sup> Conviene que recordemos que este trabajo versa, fundamentalmente, sobre la desubicación subjetiva.

traumáticas dentro de un proceso de significación fotográfica; pero precisamente entonces estas imágenes aparecen señaladas a través de un código retórico que las distancia, las sublima, las apacigua. Las fotografías propiamente traumáticas son muy raras porque en fotografía, el trauma es totalmente tributario de la certeza de que la escena ha tenido lugar de forma efectiva: *el fotógrafo tuvo que estar allí* (definición mítica de la denotación); pero una vez establecido este punto (que, a decir verdad, constituye ya una connotación), la fotografía traumática (incendios, naufragios, catástrofes, muertes violentas, captadas "en vivo") es algo sobre lo que no hay nada que comentar: la foto-impacto es insignificante en su estructura: ningún valor, ningún saber, en último término, ninguna categorización verbal pueden hacer presa en el proceso institucional de la significación. Hasta podríamos imaginar una especie de ley: cuanto más directo es el trauma, más difícil resulta la connotación; más aún: el efecto "mitológico" de una fotografía es inversamente proporcional a su efecto traumático.

¿Y eso por qué? Porque, sin duda, al igual que toda significación bien estructurada, la connotación fotográfica es una actividad institucional; a escala de la totalidad de la sociedad, su función consiste en integrar al hombre, es decir, en tranquilizarlo.<sup>1300</sup>

Nos encontramos, así, de nuevo, cabalgando a lomos de la estructura de lo que Lacan definió como **Discurso Universitario**:



Un saber, la connotación, que tiene como fin una mitigación de la angustia. Pero —en la parte inferior del matema— también, un sujeto producido para sostener el proceso, y el **Significante Amo** que implica la imposibilidad de detenerse<sup>361</sup>. Este sujeto, como veremos,

<sup>360</sup> Barthes, 1986 p. 26.

<sup>36</sup> Recordemos que este **Discurso** representa el reverso del **histérico**, que precisamente, se estructuraba sobre la insuficiencia radical del saber, expresada en una sistemática e inagotable (en la estructura de ese discurso, hermano del de la razón científica) demanda al Arno/Maestro. Esto Si en el lugar de la verdad es precisamente el vestigio de su origen: el **Discurso Universitario** nace —estructuralmente— para responder preguntas que al Amo se dirigen y en las cuales anda el germen de todo racionalismo.

está cifrado como operador indispensable —fálico, diríamos— para que el mensaje pueda ser procesado como tal. Ese *tuvo-que-estar-allí*, a pie de catástrofe<sup>362</sup>, es homologable, en la estela de la fijación como premisa de la reproductibilidad, de la posición del científico respecto a "su" discurso que hemos visto emblematizado en el semblante mítico del Galileo del *Experimento de Pisa*.

Pero esta utópica<sup>363</sup> ausencia de connotación está directamente referida a la supuesta inocencia del mensaje fotográfico. La exclusión del sujeto y del código, en su cifrado, implica —recalquémoslo, míticamente— que *la fotografía es el vehículo idóneo de la verdad*, en el sentido aristotélico de la *adæquatio*, pues *no representa unido lo que no lo está en la cosa, ni viceversa*<sup>364</sup>. La fotografía, en sí misma, no puede mentir:

"En la fotografía —al menos al nivel del mensaje literal—, la relación entre significado y significante no es de "transformación", sino de registro", y la ausencia de código refuerza con toda evidencia el mito de lo "natural" en fotografía: la escena está ahí captada mecánica pero no humanamente."<sup>365</sup>

En efecto, añade Barthes, hay intervención humana (lentes, enfoque, etc.) que pertenece al nivel de la connotación pero ello no obsta para que permanezca la ilusión de la existencia de una *fotografía en bruto* a la que el código cultural, humano, se superpone.

"Parece que tan sólo la oposición entre código cultural y no-código natural es capaz de dar cuenta del carácter específico de la fotografía y también de permitir obtener la medida de la revolución antropológica que representa en la historia del hombre, pues el tipo de conciencia que implica carece realmente de precedente; en efecto, la fotografía instala no una conciencia del *estar ahí* de la cosa (cosa que toda copia podría provocar) sino la conciencia del *haber estado ahí*. Nos encontramos por tanto ante una nueva categoría del espacio-tiempo: localización inmediata y temporalidad anterior, en la fotografía se da una conjunción ilógica entre el *aquí* y el *entonces*. (...) entramos entonces en posesión, ¡oh inapreciable milagro! de una realidad respecto a la que

<sup>32</sup> La reflexión cinematográfica por excelencia de esta posición del "hombre de la cámara", en designación vertoviana, es sin duda la película *Rear Window* de Alfred Hitchcock, lúcida, irónica e inquietante consideración sobre la impunidad del sujeto que queda al borde del encuadre encarnada en ese fotógrafo del cuerpo roto que interpreta James Stewart. Véase el análisis de Vicente Sánchez-Biosca, 1985.

<sup>36</sup> Barthes, 1986, p. 39

<sup>354</sup> Para estas cuestiones vid. Sorlin, *Op. Cit.* Desde este punto de vista, el concepto de aristotélico de verdad podría denominarse la verdad como montaje. Vid. el capítulo siguiente.

<sup>365</sup> Barthes, 1986, p. 40.

estamos totalmente protegidos. (...) Estaríamos autorizados a ver más que una diferencia de grado entre cine y fotografía, una oposición radical: el cine no sería ya una fotografía animada; el *haber estado ahí* desaparecería en el cine en beneficio de un *estar ahí* de las cosas; esto explicaría que pueda existir una historia cinematográfica que no rompe verdaderamente con las anteriores artes de ficción, mientras que la fotografía de algún modo escaparía a la historia (...) y representaría un hecho antropológico "opaco" que sería, a la vez, absolutamente nuevo y definitivamente insuperable; por primera vez en la historia, la humanidad conocería *mensajes sin código*; la fotografía no sería ya el último escalón (para mejor) de la gran familia de las imágenes, sino que respondería a una mutación capital de la economía de la información."<sup>36</sup>

En las propias palabras de Barthes, encontramos buena parte de los puntos nodales de la cuestión. Concretamente, en el paso a la forma *perfecta* del infinitivo, nos da la clave, en el propio discurso barthesiano<sup>37</sup>, de esta transformación en la economía de la información: la fotografía informativa aspiraría a un *grado cero* de la escritura icónica<sup>38</sup> que privilegie la relación mimética (Sontag, p. 16) sobre cualquier otra. Es decir, que la relación referencial que la fotografía establece idealmente es la de una *referencia perfecta* —esto es, acabada, a la que nada falta— lo que le da, precisamente, carácter veritativo: establece una relación conjuntiva extraída inmaculadamente de la realidad.

"En realidad, las fotografías son experiencia capturada y la cámara es el arma ideal de la conciencia en su afán adquisitivo. (...) Las fotografías suministran evidencia. Algo que conocemos de oídas pero de lo cual dudamos parece irrefutable cuando nos lo muestran en una fotografía. En una versión de su utilidad, el registro de la cámara

<sup>36</sup> Barthes, 1986 p. 40-41.

<sup>37</sup> Vid. Barthes, 1981 y el capítulo anterior de este trabajo.

<sup>38</sup> Según la tesis de Barthes que acabo de citar, la TV en directo entraña más directamente con la Fotografía que con el cinematógrafo. Pero tengamos en cuenta que el "cine" del que habla Barthes, es el arte cinematográfico que no representa —o, al menos, no agota— la esencia del dispositivo de captación del movimiento para el que el cinematógrafo nació y que representó su función hegemónica durante los primeros años. Mi idea es que los tres comparten esta línea genealógica (su vocación de aprehender la realidad) y que lo que hay son productos pretendidos y efectos encontrados. Ni Daguerre, ni Lumière pretendieron haber "inventado" un arte, ni menos un método narrativo. Recordemos, además, qué el MRI y su más elaborado exponente, el cine clásico, aspiran, también, como dispositivos narrativos herederos de la novela decimonónica a la transparencia es decir al *grado cero de la escritura*. Precisamente, cuando se va en busca de las "esencias" del cinematógrafo, el componente fotográfico acaba siempre privilegiado, es decir, más allá de su carácter narrativo o significante, emerge su irreductible referencialidad en forma de huella. Cf. Bazin, Kracauer, González-Requena (1989, 1991) y el propio Barthes (1986).

incrimina. (...) En otra versión de su utilidad, el registro de la cámara justifica. Una fotografía se considera prueba incontrovertible de que algo determinado sucedió. La imagen puede distorsionar, pero siempre hay la impresión de que existe o existió algo semejante a lo que está en la imagen. (...) Una fotografía —cualquier fotografía— parece entablar una relación más ingenua, y por lo tanto más precisa con la realidad visible que otros objetos miméticos."<sup>39</sup>

El efecto de *real* como juicio de existencia sobre el referente, deja de ser una suposición, una apuesta subjetiva (estética), para convertirse en algo automático, simultáneo a la percepción. De hecho, como quisiera Bentham, es el propio juicio el que deviene, según el programa fotográfico, totalmente prescindible, pues no hay necesidad de él cuando asiste la certeza instantánea.

## Carácter documental: sin sujeto, para el sujeto

Así ¿cuál es el régimen semiótico del "mensaje fotográfico"? Dubois, quien mejor se ocupa del asunto, recoge los tres enfoques fundamentales que se ha vertido sobre la fotografía como práctica significante:

- a. La fotografía como espejo de lo real (el discurso de la mimesis).
- b. La fotografía como transformación de lo real (el discurso del código y la deconstrucción).
- c. La fotografía como huella de lo real (el discurso del índice y la referencia).

Dubois recoge la tríada peirceana: **Icono** (representación por *semejanza*), **símbolo** (por *convención*) e **índice** (por *contigüidad*)<sup>40</sup>. Así, remite la especificidad de la imagen fotográfica a la tercera categoría lo que le da un carácter absolutamente particular que hace prevalecer la **referencia** frente a la **mimesis**. La **presencia del objeto ante el objetivo** es lo que hace que la fotografía "no pueda mentir". Esta imposibilidad es —cabe añadir— la que

<sup>39</sup> Sontag, p. 16.

<sup>40</sup> Vid. pp 42 y ss.

forcluye del momento nuclear del acto fotográfico al sujeto de la enunciación y supone una trascendencia de la referencia más allá de los códigos. Pero esta pureza del mensaje continuo, del registro puro, de la que hablaba Barthes sólo pertenece a un instante del proceso:

"Por otra parte, se observará también que el principio de la huella, por esencial que sea, sólo marca un *momento* en el conjunto del proceso fotográfico. (...) Es, por tanto, sólo entre dos series de códigos, únicamente durante el instante de la exposición propiamente dicha, que la foto puede ser considerada como un puro acto-huella (un "mensaje sin código"), es ahí, *pero ahí solamente*, que el hombre no interviene y no puede intervenir so pena de cambiar el carácter fundamental de la fotografía. Hay ahí, una falla, un instante de olvido de los códigos, un índice casi puro."<sup>371</sup>

Por ello, el punto de partida es la naturaleza técnica del lenguaje fotográfico, su carácter *de depósito, de huella, de materia luminosa, signo indicial que impone su relación de "conexión física, singularidad, atestiguamiento, designación" con el referente*, de unión existencial con el objeto. De ahí, el carácter *pragmático, y no semántico*, de la fotografía. El sentido es exterior: "la foto certifica, ratifica, autentifica. Pero esto no implica, sin embargo, que ella signifique." (p. 67)

Queda, entonces, así, privilegiado el carácter documental de la fotografía, por encima de cualquier otro, con la constitución de un referente ónticamente perfecto y la exclusión del sujeto de la enunciación. De ahí, que al registro fotográfico se le otorgue un carácter de *revelación*.

"Con el advenimiento de los daguerrotipos, algunas personas perspicaces tomaron plena conciencia de lo que, a su juicio, eran las propiedades específicas del nuevo medio de expresión, a las que unánimemente identificaron con la singular capacidad de la cámara para registrar y a la vez revelar la realidad física visible, o potencialmente visible. Hubo acuerdo general en que la fotografía reproduce la naturaleza con una "fidelidad equiparable a la naturaleza misma". Al manifestar su apoyo al proyecto de ley para la adquisición por parte del gobierno francés del invento de Daguerre, Arago y Gay-Lussac se maravillaban de la "exactitud matemática" y la "inimaginable precisión" de cada uno de los detalles de expresión saldrían beneficiados tanto la ciencia como el arte. (...)

<sup>371</sup> Dubois, p. 49.

El reconocimiento de la facultad registradora de la cámara vino acompañado de la aguda conciencia de su capacidad de revelación. Gay-Lussac insistió en que ningún detalle, "ni siquiera los más imperceptibles", podía escapar "al ojo y pincel de este nuevo pintor". Ya en 1839 un cronista del *Star* neoyorquino observaba admirado que, vistas a través de una lente de aumento, las fotografías mostraban minucias que el ojo, por sí mismo, jamás habría descubierto.<sup>372</sup>

Pero *revelación*, lógicamente, para el *espectador* (Aumont, 1987, p. 83) como exige el programa Moderno, poniendo el ente a disposición del *subjectum*. Es decir, que nos encontramos con una especie de despotismo (*ilustrado*, claro) de la representación: **Todo (de la imagen perfecta registrada a la que nada falta) para el sujeto (espectador) pero sin el sujeto (de la enunciación)**. Como en su versión política —de la que vemos que no anda tan lejano—, este despotismo implica que no hay interés ni deseo del *Amo*, sino voluntad de bien (información) para el súbdito receptor y destinatario de sus actos. De ahí, se deriva, también, una especie de reverencia fotográfica por el *status quo* del mundo registrado:

"Fotografiar es esencialmente un acto de no intervención. (...) La persona que interviene no puede registrar; la persona que registra, no puede intervenir. (...) Como el voyeurismo sexual, es una manera de alentar, al menos tácitamente, con frecuencia explícitamente, la continuación del hecho observado. Tomar una fotografía es tener interés en las cosas tal como están, en un *status quo* inmutable (al menos por el tiempo que lleva conseguir una "buena" imagen), ser cómplice de cualquier cosa que vuelva algo interesante, digno de fotografiarse, incluyendo cuando ése es el interés, el dolor o el infierno del otro."<sup>373</sup>

Habla aquí Sontag de las fotografías de desgracias o de crímenes. Pero la cuestión de la *no-intervención* no deja de asaltar a la conciencia sea cual sea el formato, soporte o destino mediático de la imagen informativa. De ahí que la posición del "registrador" sea siempre ambigua en el discurso documental e informativo. Por una parte, en la estela de la figura del científico, que desentraña y muestra el saber del mundo, posee siempre una vertiente heroica.

<sup>372</sup> Kracauer, p. 22-23.

<sup>373</sup> Sontag, p. 22. De nuevo, nos encontramos en la órbita genealógica del *Panóptico* y el *peep-show*.

"Un heroísmo peculiar se propaga por el mundo desde la invención de la cámara: el heroísmo de la visión. La fotografía inauguró un nuevo modelo de actividad independiente permitiendo a cada cual desplegar una cierta sensibilidad, única y rapaz. Los fotógrafos emprendieron sus safaris culturales, sociales y científicos en busca de imágenes sorprendentes. Apresarían el mundo, sin reparar en la paciencia necesaria y las incomodidades, mediante esta modalidad de visión, activa, adquisitiva, valorativa y gratuita."<sup>374</sup>

Es el modelo romántico del fotógrafo-reportero del que, alguna vez, participó el científico cuando se podía, también, concebir su actividad como independiente y gratuita<sup>375</sup>. Pero también, por ello, por su independencia y su *contacto con las entrañas secretas de lo real*, el romanticismo creó otra imagen del científico auténticamente siniestra. Es el caso de aquellos que se extralimitan en sus funciones, introduciendo su particularidad y su deseo, con funestas consecuencias, en el discurso de su saber, en el que están vetados. Los doctores Frankenstein y Jekyll son sus más egregios representantes<sup>376</sup>. Su pecado, estrictamente adánico: pretender introducir su deseo en el saber de Dios, aunque se le llame Naturaleza y esté cifrado en el lenguaje matemático.

¿Qué tiene todo esto que ver con la fotografía? Kracauer nos lo explica:

"La fotografía tiene una franca afinidad con la realidad no escenificada. Las imágenes que nos impresionan como intrínsecamente fotográficas parecen perseguir el propósito de representar la naturaleza elemental, la naturaleza tal como existe con independencia de nosotros."<sup>377</sup>

<sup>374</sup> Sontag, p. 100.

<sup>375</sup> Ahora, la investigación científica es totalmente corporativa como indica Heidegger, 1995. Sobre la relación entre ciencia y fotografía dice Kracauer:

"La fotografía tiende a sugerir lo interminable. Esto deriva del énfasis que pone en conjuntos fortuitos que representan fragmentos más que totalidades. Una fotografía, ya sea un retrato o la imagen de una acción, tiene carácter de tal sólo si impide que tome forma la noción de acabado. Su marco establece un límite provisional; su contenido se refiere a otros contenidos que están fuera de ese marco; y su estructura designa algo inabarcable: la existencia física. (...) En este aspecto, hay una analogía entre el método fotográfico y la investigación científica; ambos sondean un universo irragotable cuya totalidad nos elude eternamente." (p. 41.)

Lo que no excluye que se pueda establecer un criterio de certeza sobre las partes que podamos abarcar. Pero a condición de que se nos ofrezcan de forma objetiva y aséptica.

<sup>376</sup> Precisamente, ese cambio en la producción del saber que Heidegger establece, lleva a que sean los políticos los actuales depositarios de esta responsabilidad por las extralimitaciones de la ciencia. Pensemos en las pruebas nucleares o en los experimentos y tecnología biogenéticos.

<sup>377</sup> Kracauer, p. 41.

De nuevo, el ideal cosmológico cartesiano. Y, de ahí, que el sumo pecado del registrador sea convertirse en *escenógrafo*, sea ceder a la tentación del trucaje o foto-montaje implícito, no declarado. Ya lo dijimos en su momento<sup>378</sup>: para los *Media*, en su vertiente informativa, todas las figuras malignas son, en última instancia, reductibles a la del *escenógrafo*, el que ha variado, por su interés o su goce, la faz registrable del mundo. Todas las maldades se denuncian por sus *efectos escenográficos* en ese mundo que se ofrece a la cámara como un inmenso espacio profilmico:

"Dos actitudes subyacen a esta presunción de que cualquier cosa en el mundo es material para la cámara. Para una, hay belleza o cuando menos interés en todo, si se ve con un ojo suficientemente agudo. (...) La otra trata a todo como objeto de un uso presente o futuro, como blanco de cálculos, decisiones y predicciones. De acuerdo con una mitad, no hay nada que no debiera ser visto; de acuerdo con la otra, no hay nada que no debiera ser registrado."<sup>379</sup>

## Registro, tiempo y sentido: la referencialidad indómita

Y aquí, nos encontramos con otra faceta del problema. *Todo para el sujeto, sin sujeto*. Todo para una mirada aséptica y virgen. *Todo*. Pero el dispositivo no deja de tener sus prerrogativas: su potencial de revelación lo hace, en buena medida, impredecible. El físico Arago así lo declara en su discurso a la Cámara de Diputados francesa del 3 de julio 1839, como Benjamin recoge:

"Cuando los inventores de un instrumento nuevo lo aplican a la observación de la naturaleza, lo que esperaron es siempre poca cosa en comparación con la serie de descubrimientos consecutivos cuyo origen ha sido dicho instrumento."<sup>380</sup>

Estos descubrimientos de la cámara fotográfica, de las prótesis ópticas en general, pueden ser leídos de distintas maneras. Una de ellas es, por supuesto, la esperanza positivista de una extensión del conocimiento hasta sumir el Todo en el saber homogéneo que conduzca al bien social, para todos. Otra, es la constatación de que el ojo humano, el *continuum* antropométrico

<sup>378</sup> Cap. 3.

<sup>379</sup> Sontag, p. 186.

<sup>380</sup> Benjamin, p. 43.

que llamamos "percepción natural", es un canon arbitrario que no procede de lo real. Y esta revelación queda más al descubierto en el acto de fijar y encuadrar la sección óptica del mundo que la cámara registra. El dispositivo muestra entonces sus prerrogativas como mediador con más evidencia que nunca.

"La naturaleza que habla a la cámara no es la misma que habla al ojo. Es sobre todo distinta porque en lugar de un espacio que trama el hombre con su conciencia presenta otro tramo inconscientemente. Es corriente que alguien pueda darse cuenta, aunque no sea más que a grandes rasgos, de la manera de andar de las gentes, pero desde luego que nada sabe de su actitud en esa fracción de segundo en que comienzan a alargar el paso."<sup>381</sup>

Que *el mundo no está hecho a la medida del ojo del hombre*, es lo que se pone de manifiesto cuando éste deviene prescindible para su captura icónica. De ahí, que Benjamin hable de un *Inconsciente óptico* (p. 67) que parangona al *Inconsciente pulsional*, pues, como éste, se presenta *Otro* para el sujeto, *Ello* respecto al *Yo* en la terminología freudiana. Que el sujeto está forzado del registro icónico es lo que aparece en la hipotética perplejidad de un fotógrafo, tras el "revelado" de su instantánea, preguntándose si aquello que ve ahora estuvo realmente alguna vez ante sus ojos.

Se demuestra, de alguna manera, que las leyes de la perspectiva, no son suficientes para estructurar, como quería Goethe, la "relación del mundo con el ojo del hombre" y la representación pictórica, la representación antropocéntrica en general, deja entrever su carácter de *manipulación*, de intervención subjetiva que somete, que humaniza la representación, enderezando la ventana albertiana al centro del universo doméstico. Mano diestra del pintor que *domestica (heimlich)* la mirada aplacando su posible carácter siniestro (*unheimlich*)<sup>382</sup>.

"Mago y cirujano se comportan uno respecto del otro como el pintor y la cámara. El primero observa en su trabajo una distancia natural para con su dato; el cámara por el contrario se adentra hondo en la textura de los datos. Las imágenes que consiguen ambos son enormemente diversas. La del pintor es total y la de la cámara, múltiple, troceada en partes que se juntan según una ley nueva."<sup>383</sup>

<sup>381</sup> Benjamin, p. 48

<sup>382</sup> Para esta relación entre las raíces germánica y latina y la referencia a la denominación de las manos en castellano, junto a la remisión última al campo de la mirada vid. Freud, "Lo siniestro" *Op. Cit.* pp. 2483-2507.

<sup>383</sup> Benjamin, p. 43.

He aquí, pues, un tema que será recurrente, a partir de ahora: la *fragmentación*. Lo que demuestra la fijación química es que la lente fotográfica tiene leyes propias que no se ajustan a la mirada antropocéntrica: en la figura humana —o a escala humana— no se cifra la supuesta fuerza centrípeta del encuadre. Como dice Bonitzer (p. 63), esta sustitución de la subjetividad clásica por otra inconsciente hace aparecer en la representación la dimensión del vacío. Y este vacío no es sino un desajuste básico entre referencia y sentido, la aparición de una forma indómita de la relación entre el encuadre, el ojo y el mundo, que se manifiesta como un agujero en el saber. Como dice Aumont (1997), desde el Quattrocento, sobre la representación de la naturaleza, hay un texto (cultural, científico, etc.), ésta siempre está organizada, siempre hay un carácter simbólico en la representación. Pero con la fotografía, con la llegada de la imagen-huella, esta biunivocidad icono-referente no se agota en su marco institucional. Benjamin nos lo hace notar:

"En la fotografía en cambio nos sale al encuentro algo nuevo y especial: en cada pescadora de New Haven que baja los ojos con un pudor tan seductor, tan indolente, queda algo que no se consume en el testimonio del arte del fotógrafo Hill, algo que no puede silenciarse que es indomable y reclama el nombre de la que vivió aquí y está aquí todavía realmente, sin querer jamás entrar en el *arte* del todo."<sup>384</sup>

Este desajuste, este exceso respecto al *arte* —o defecto, respecto al saber, al sentido— puede ser abordado según las dos vertientes en que la iconicidad moderna estipula sus modos de significación: en lo espacial, y en lo temporal. Esto es, respecto a lo capturado en el encuadre en referencia a su significación (*metafórica*) y a su pertinencia (*metonímica*).

En cuanto al primer aspecto —que es lo que hemos venido denominando genéricamente como factor huella en el registro fotoquímico de la imagen<sup>385</sup>—, para establecer su relación con el ámbito de la significación, Barthes<sup>386</sup> acuña la noción de *tercer sentido*. A través del análisis de una imagen de *Iván el terrible* de Eisenstein, Barthes halla varios niveles de interpretación. Primero, en el punto más llano y compartible, se halla el llamado Nivel de Comunicación: como toda imagen transmite un mensaje puramente referencial —narrativo o diegético, tratándose de un film. Sobre éste, se erige un Nivel de Significación, por el que la imagen, además de su primer sentido, alcanza también otro simbólico, metafórico o, en el caso de Eisenstein, ideológico. Pero,

<sup>384</sup> Benjamin, p. 66. *La negrita es mía*.

<sup>385</sup> Recuérdense las ideas de Bazin al respecto, la noción de *punctum* en Barthes, o la de lo *radical fotográfico* en González-Requena.

<sup>386</sup> 1986, pp. 49-51.

"¿Ahí se acaba todo? No, puesto que todo esto no basta para librarme de la imagen. Aún leo, aún recibo (y quizás, probablemente, antes que ningún otro) un tercer sentido, evidente, errático y tozudo."<sup>387</sup>

Rasgos físicos, accidentes, maquillaje y color del rostro, nariz "bestial" del personaje... transmiten algo que va más allá de la referencia (puro estar ahí) y del sentido. Este tercer nivel es el que llama "de la significancia", término que para Barthes tiene la ventaja de conectar con la semiótica del texto de Kristeva. Barthes reconoce que sólo le interesan la significación y la significancia en este artículo. Para el segundo nivel, simbólico, sujeto a *un sistema completo de destinación*, propone la denominación *sentido obvio* tomada de la teología: "que va por delante, que viene a mi encuentro".

"En cuanto al otro, al tercer sentido, al que se me da "por añadido", como un suplemento que mi intelección no consigue absorber por completo, testarudo y huidizo a la vez, liso y resbaladizo, propongo denominarlo *sentido obtuso*. (...) El sentido obtuso parece como si se manifestara fuera de la cultura, del saber, de la información; desde un punto de vista analítico tiene un aspecto algo irrisorio; en la medida en que se abre al infinito del lenguaje, resulta limitado para la razón analítica; es de la misma raza que los juegos de palabras, de las bromas, de los gastos inútiles; indiferente a las categorías morales o estéticas (lo trivial, lo fútil, lo postizo y el "pastiche"), pertenece a la esfera del carnaval."<sup>388</sup>

Dos aspectos interesa resaltar en este punto de este sentido obtuso, en su relación respecto al saber denotativo del relato:

- 1º. La "indiferencia o libertad de posición del significante suplementario respecto al relato"<sup>389</sup>; y
- 2º. "El tercer sentido, que es posible de situar de forma teórica, pero no de describir, aparece como el *paso* del lenguaje a la significancia y el acto fundador de lo filmico propiamente dicho"<sup>390</sup>

<sup>387</sup> Barthes, 1986. p. 50.

<sup>388</sup> Barthes, 1986 p. 51-52.

<sup>389</sup> Barthes, 1986 p. 63.

<sup>390</sup> Barthes, 1986 p. 64. En esta precisa época (*Seminario XX*, es decir, en 1972-73) Lacan está conceptualizando el *Goce femenino* como *goce suplementario* respecto del goce fálico y también acabando de conceptualizar la consistencia (exclusivamente) lógica del objeto "a" minúscula del que es lícito afirmar que se "puede situar, pero no describir". Creo, que es importante señalar esta (seguro que no casual) coincidencia. Cuando abordemos el cinematógrafo, veremos que su propensión a la voracidad narrativa, no es sino la apuesta del dispositivo por un saber, el del relato, asimilable al goce fálico o semiótico, "todo castración". Pude tratar en otro ámbito este asunto del goce femenino en relación a la trama narrativa Vid. Palao, 1994<sup>a</sup>.

Con esta *suplementariedad e indiferencia*, con la falta de garantía en la pertinencia semántica de lo encuadrado conectamos con la segunda vertiente del problema: la temporal, esto es, la relación que el encuadre fotográfico propicia y alberga, en cuanto portador de una huella del instante percibido por el *spectator*, en la simultaneidad de un espacio anisotrópico. Esta escena capturada es la que el espectador recibe. Así, cuando Barthes, algún tiempo después (1990<sup>b</sup>), se acerca a la imagen fotográfica vuelve a reparar en la tensión entre lo conocido y esperable, lo interpretable de la fotografía, el *studium* y aquello que viene a dividirlo. La *aventura* de la fotografía proviene de la presencia de elementos heterogéneos, discontinuos.

"El segundo elemento viene a dividir o escandir el *studium*. Esta vez no soy yo quien va a buscarlo (del mismo modo que invisto con mi conciencia soberana el campo del *studium*), es él quien sale a escena como una flecha y viene a punzarme. En latín existe una palabra para designar esta herida, este pinchazo, esta marca hecha por un elemento puntiagudo; esta palabra me iría tanto mejor cuanto que remite también a la idea de puntuación y que las fotos e hablo están, en efecto, como puntuadas, a veces incluso moteadas por esos puntos sensibles; precisamente esas marcas, esas heridas, son puntos. Ese segundo elemento que viene a perturbar el *studium* lo llamaré *punctum*; pues *punctum* es también: pinchazo, agujerito, pequeña mancha, pequeño corte, y también casualidad. El *punctum* de una foto es ese azar que en ella *me despunta* (pero que también me lastima, me punza)."<sup>391</sup>

Hemos visto en los dos capítulos anteriores cómo una de las claves de la capacidad de condensación del encuadre era su fórmula de dividir el tiempo en unidades que se plasmaban en la dimensión espacial, y cómo esta capacidad de captar las acciones en el "momento más favorable" inducía a la ilusión de la existencia de tales momentos en lo real, de lo cual, el *Panóptico* era el mejor exponente. Con este último descubriamos, sin embargo, que un claro obstáculo para la función judicial, en su seno, era la imposibilidad de *encuadrar* los momentos por medio de su *registro y fijación*. Está claro, ahora, que la instantánea, en la estela del programa panóptico, da la solución técnica a este problema. Pero, precisamente, su capacidad de captar *cualquier instante* y arrancarlo del flujo temporal lo que hace es producir la potencial *reversibilidad de la dialéctica Esencialidad/Aleatoriedad*: desde el nacimiento de la fotografía queda establecido en la tendencia a subsumir sin resto lo real en el saber, que el *instante esencial* puede ser *cualquiera*.

<sup>391</sup> p. 64.

Sigamos el proceso lógico. Según Aumont, la tradición de registrar únicamente instantes simbólicamente plenos, resulta invertida, ya por los pintores pre-impresionistas:

"Pero con esta tradición es con la que rompe, o pretende romper, el paisajismo de principios de siglo XIX y después la fotografía: en ambos se hace interesante la naturaleza aunque no diga nada."<sup>392</sup>

No tengo más remedio que disentir con Aumont en un punto: el carácter revelador de la imagen registrada impide que la naturaleza calle. Para la mentalidad positivista que transita el siglo XIX, la naturaleza siempre dice algo si se está convenientemente pertrechado para escucharla. Para la nueva mentalidad registradora, que acabará atestando el mundo de cámaras fotográficas, el sentido está inscrito en lo real, no preestablecido. Como dice Sontag:

"La omnipresencia de las cámaras sugiere persuasivamente que el tiempo consiste en acontecimientos interesantes, acontecimientos dignos de fotografiarse."<sup>393</sup>

Efectivamente, la cuestión se ha invertido: no se trata de que haya *instantes plenos* sino de que el *tiempo está pleno de instantes*. Esa fe en la capacidad reveladora de la cámara lleva a pensar en cuántas cosas nos habremos perdido por no haber estado técnicamente preparados para captarlas y registrarlas. Pero lo que sucede, es que la revelación es justo la contraria: los *instantes en sí* carecen de sentido propio. La posibilidad —a partir de 1860— de captar instantáneas conlleva la patentización de la divergencia entre instante y sentido, la *fotografía capta contenidos asémicos*. Para Aumont<sup>394</sup>, la cuestión suscitada es estética y toma la forma de una paradoja: mientras la pintura, en la estela del gusto por lo auténtico que se inicia a fines del XVIII, opta por representar el *instante cualquiera*, la fotografía artística (Cartier-Bresson, Doisneau, Robert Frank, Kerestz) busca el *instante expresivo*<sup>395</sup>.

<sup>392</sup> Aumont, 1997 p. 34.

<sup>393</sup> Sontag, p. 21.

<sup>394</sup> 1992, pp. 245-246.

<sup>395</sup> Para Aumont esto deja de suceder en el cine, que supone la negación del instante representativo. Como veremos, la TV, desmiente esta aseveración. Es más, la elipsis, en la economía narrativa del cine clásico y la búsqueda del plano pregnante y centrado, sometido al imperio de la diégesis y, por tanto, del objeto encuadrado, son muestras de la búsqueda de la expresividad "no segmentada" en el cine. El problema es que la imagen encuadrada se topa, como la astronomía del siglo XV, con lo real del movimiento que cuestiona la fuerza centrípeta y condensadora del encuadre. La insistencia de Aumont (y Mity y Deleuze, a los que no citó porque quería huir de cualquier debate sobre la esencia y naturaleza del cinematógrafo) se basa en distanciar la imagen captada por el cinematógrafo (24 por s.) y el resultado proyectado en la pantalla. Vid. Sánchez-Bosca y Benet, *Op. Cit.*

"La foto detiene lo insignificante, lo atmosférico, lo impalpable, y fija lo real "en su obstinación, [...] en la evidencia misma de su naturaleza obtusa" (Barthes). Al mismo tiempo, el fotógrafo labora para transformar ese instante cualquiera en instante único: es su estudio (studium), su interés por la maestría y, normalmente, su definición misma. (...) **Paradoja de la fotografía** y tanto más viva cuando más artística pretende ser: obtener el instante cualquiera y perseguir el instante pregnante; querer hacer del instante cualquiera un instante pregnante."<sup>396</sup>

Se inicia, pues, una auténtica cacería del *punctum*, de lo improbable. Esta dialéctica entrópica, paradójica, de la reversibilidad entre el *instante esencial* y el *instante cualquiera*, veremos, tiene una importancia capital para todos los medios de registro (audio)visual, y se hará evidente, sobre todo, en la captación del movimiento. La aparición del *montaje* en el cinematógrafo no puede entenderse, de hecho, sino como un intento de recuperar esa fuerza centrípeta del encuadre que la imagen registrada resquebraja radicalmente dándole, si no se pone el remedio, su justo estatuto imaginario, esto es, de velo de lo *real* del desencuentro entre el ojo y el sentido. La idea está presente de hecho en la vocación de registro propia de la pintura impresionista y es manifiestamente compartida y apropiada por la fotografía:

"El instante es precioso en cuanto que es irrepetible, y es inimitable en cuanto que encarna el misterio del tiempo. Fijar el instante es, forzosamente, y en un punto crucial, soñar con el aumento del propio dominio sobre lo real."<sup>397</sup>

En nuestra concepción genealógica, vemos esta idea presente, pese a sus transformaciones, en las manifestaciones mediáticas actuales, en las que la lucha contra el tiempo fugaz por medio de la fijación de la sintaxis de los cuerpos, conlleva un *raccordamiento* que, en absoluto, garantiza su simple exposición mundana. A partir de aquí, desde que se captan *objetos en acción*, se instala la tensión entre la *pregnancia del plano* y la *exigencia simbólica del montaje*. La búsqueda de plenitud de lo encuadrado es un combate a ganar contra el vacío simbólico. Si Barthes hablaba de la ausencia de sentido en las "fotos traumáticas", ésta puede ser encubierta, en el flujo de las modernas imágenes mediáticas, por una abrumadora presencia referencial. En la época de la instantaneidad inmediata y simultánea que vivimos, lo verdaderamente huidizo es la imagen en sí deglutiida por el propio flujo que nos la presenta. Por ello, la carencia simbólica se suple con la hipertrofia imaginaria.

<sup>396</sup> Aumont, 1997. p. 65. La negrita es mía.

<sup>397</sup> Ibídem, p. 68.

Como dice Bonitzer:

"Lo insignificante no excluye lo sensacional, al contrario, puesto que lo sensacional es su resultado. Es porque las imágenes se deslizan masivamente hacia la indiferencia, hacia la insignificancia, que se mantiene una exigencia de sensacional, el conflicto de las fotos a la vista del peso de las palabras. Y Barthes escribía de la fotografía traumática (...) que ella es justamente "aquelle de la que no hay nada que decir: la foto traumática es por estructura insignificante".

Lo insignificante no es la nada. Tiene sus exigencias, su lógica propia, con la que lo significante debe contar. (Y si no excluye lo sensacional, no excluye la commoción: prueba de ello, las reacciones primitivas a los efectos del cine, agrupadas bajo el nombre de " impresión de realidad".)<sup>398</sup>

Esta dialéctica, no es por tanto, sin pérdida. La continuidad visual que connota la plenitud óntica del mundo debe ser continuamente construida, elaborada, simulada, dando a lo registrado una relevancia, un *semblante de esencialidad*, que sostenga el registro con la mirada produciendo una sensación cognitiva, reveladora, a la que el sujeto se ofrece como pasión. Entre esta plenitud y su sostenimiento se erige epistemológicamente el *paradigma analítico*.

«Si la psicología cognitiva tropieza, es porque no concibe la mirada sino según dos regímenes temporales, opuestos pero perfectamente compatibles en cuanto basados en una misma *regularidad*, eventualmente cuantificable: un régimen continuo, pensado más o menos a la manera del flujo y la introyeción, y un régimen discontinuo, según el modo de la sacudida y el barrido, y de la proyección. Y que, en uno y otro caso, se centra exclusivamente en los momentos *plenos*, en los tiempos de plenitud significativa. Desde otro lado muy distinto y con otro vocabulario —el de la "Lógica lacaniana del significante"— es, a pesar de su descrédito actual, donde se encontrarían modelos de mirada basados, no en el pleno, sino en las intermitencias, en los azares del encuentro, en los efectos de anticipación y de posterioridad.»<sup>399</sup>

<sup>398</sup> "L'insignifiant n'exclut pas le sensationnel, au contraire, puisque le sensationnel en procède. C'est parce que les images glissent massivement à l'indifférence, à l'insignifiance, que se maintient un exigence de sensationnel, le choc des photos en regard du poids des mots. Et Barthes écrivait de la photographie traumatische (...), qu'elle es justement "celle d'ont il n'y a rien à dire: la photo-choc est par structure insignifiante".

L'insignifiant n'est pas rien. Il a ses exigences, sa logique propres, avec quoi le signifiant doit compter. (Et s'il n'exclut pas le sensationnel, il n'exclut pas le bouleversant: témoign les réaction primitives aux effets du cinéma, groupées sous le nom d'"impression de réalité")." Bonitzer, pp. 26-27.

<sup>399</sup> Aumont. 1997 p. 70.

## Resemantización, resentimiento, fetichización: iconografía familiar

Éste es el momento propicio para introducir en nuestra indagación un tema que parece externo completamente a nuestro planteamiento. Pensar en la *Familia* como un factor clave en la genealogía que estamos construyendo desde la perspectiva ontológica de la relación del sujeto con las representaciones icónicas del mundo puede parecer una traición al rigor del enfoque metodológico elegido o una claudicación epistemológica. Sin embargo, dos elementos claves y presentes en todo el desarrollo de este trabajo me avalan. Primero, la importancia que en el discurso mediático, informativo o de ficción, alcanza el núcleo familiar y que se halla presente en la representación occidental desde sus orígenes, como ya hemos visto. Segundo, el propio papel metodológico y epistemológico que el psicoanálisis juega en él. Hablar del "Edipo" o de la "novela familiar del neurótico"<sup>400</sup> es algo que no necesita mayor justificación si el psicoanálisis se ha constituido en recurso esencial en este discurso<sup>401</sup>. Es decir, que desde el punto de vista que aquí adoptamos es imprescindible no soslayar el trazo edípico en la genealogía del sujeto moderno. No podemos detenernos en el *subjectum* filosófico, fundamento (*Grund*) aséptico del conocimiento: buscamos al sujeto en su particularidad que no excluye el conflicto entre libido y ley.

Por ello, la idea de familia que aquí vamos a desglosar asume un carácter imaginario que la hace estructuralmente consustancial a la fundamentación de la subjetividad moderna y a su modo de enfrentarse al mundo como otredad y a sus representaciones como vehículos de conocimiento. La familia como agregación es functor clave en la fuerza centrípeta del encuadre que remite a un mundo homogéneo y dócil a la mirada. Por ello, he decidido integrarla como elemento teórico en esta etapa concreta del bosquejo genealógico de la imagen informativa que estoy pergeñando. La fotografía, como primer eslabón diacrónico en la cadena tecnológica de la imagen registrada, al suponer la presunta (imaginaria) eliminación de toda particularidad subjetiva en la construcción de la imagen, incentiva el ideal de *democratización de la mirada*, de intercambiabilidad y ocupabilidad generalizada de cualquier focalización elegida, al posibilitar la suposición de que todos podemos elaborar una imagen idónea. Sontag lo expone así:

"Desde sus inicios, la fotografía implicó la captura del mayor número posible de temas. La pintura jamás había tenido ambiciones tan imperiales. La posterior industrialización

<sup>400</sup> Vid. Freud, pp. 1361-1365.

<sup>401</sup> Trato esta cuestión de forma más pormenorizada en el cap. 9.

de la tecnología de la cámara sólo cumplió con una promesa inherente a la fotografía desde su origen mismo: democratizar todas las experiencias traduciéndolas a imágenes."<sup>402</sup>

Alianza, por tanto, del capitalismo productivo con la técnica, cómo no, en el campo ontológico. *Democratizar*, dice Sontag, todas las experiencias. Lo que implica, no sólo que se puede ocupar el lugar del productor/registrador, sino también el del lugar del objeto reproducido. Es una consecuencia más del proceso de *pérdida de aura* del que habla Benjamin. El ente representado en una foto no ha de ser objeto de veneración, temor, admiración o fascinación como en el retrato pictórico. Entre las potencias referenciales de la fotografía se halla también el amor, los lazos puramente afectivos. El representado, incluso en el ámbito del hogar, ya no encarna sólo el peso de un legado que mantener, puede ser objeto de amor puro. Benjamin desvela esta inédita relación del espectador con la representación, en lo que respecta a la obra de arte:

"Resumiendo todas estas deficiencias en el concepto de aura, podremos decir: en la época de la reproducción técnica de la obra de arte lo que se atrofia es el aura de ésta. El proceso es sintomático; su significación señala por encima del ámbito artístico. Conforme a una formulación general: la técnica reproductiva desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición. Al multiplicar las reproducciones pone su presencia masiva en el lugar de una presencia irrepetible."

Benjamin habla de la obra de arte<sup>403</sup> pero pienso que esta definición puede generalizarse en la Modernidad. *Objeto único, para una presencia irrepetible* es la pintura. La fotografía trastoca totalmente este régimen referencial. Observemos esta transformación en sus componentes. Primero, es evidente, que la "reproductibilidad técnica" implica una merma en la autenticidad del *objeto-representación*. Partimos de una pérdida, por tanto. Pero la evacuación subjetiva que supone el registro, añade como contrapartida, una ganancia que la sutura.

"La fotografía se beneficia con una transfusión de realidad de la cosa a su reproducción. (...) La imagen puede ser borrosa, estar deformada, descolorida, no tener valor documental; sin embargo, procede siempre por su génesis de la ontología del modelo.

<sup>402</sup> Sontag, p. 17.

<sup>403</sup> Benjamin, p. 22.

De ahí el encanto de las fotografías de los álbumes familiares. Esas sombras grises o de color sepia, fantasmagóricas, casi ilegibles, no son ya los tradicionales retratos de familia, sino la presencia turbadora de vidas detenidas en su duración, liberadas de su destino, no por el prestigio del arte, sino en virtud de una mecánica impasible; porque la fotografía no crea —como el arte— la eternidad, sino que embalsama el tiempo; se limita a sustraerlo a su propia corrupción."<sup>404</sup>

He aquí, la rentabilización referencial por encima de la merma sínica de la imagen: el *efecto huella* con su carácter impregnador. El objeto foto conserva adherencias de su referente que lo revalorizan en el afecto del espectador. No es objeto valioso *por sí mismo* (como el cuadro pictórico) sino en sí mismo como un mechón del cabello o una prenda íntima, que ha estado en contacto con la piel del ser amado. Susan Sontag recoge este testimonio Elizabeth Barret fechado en 1843:

"Anhelo poseer un recordatorio así de todos los seres que me son queridos en el mundo. No es sólo la semejanza lo precioso en tales casos, sino la asociación y la sensación de proximidad [...] ¡el hecho de que *la sombra misma de la persona* esté allí fijada para siempre! Me parece la santificación misma de los retratos, y no me parece de ninguna manera monstruoso, pese a las protestas vehementes de mis hermanos, pensar que preferiría tener un recordatorio así de alguien a quien amé entrañablemente antes que la obra de arte más noble jamás producida."<sup>405</sup>

La reproductibilidad implica proximidad, "acercar las cosas a las masas" dice Benjamin (p. 75). Lo que ha cambiado radicalmente es el estatuto objetual de la imagen, del ícono. Ha pasado de prevalecer su singularidad, a valorarse, por encima de cualquier otra consideración, su estricta materialidad. Dice Sontag (p. 89) que la fotografía mejora con el envejecimiento que la revaloriza como *patencia de la huella*, de su proximidad al referente. Contrariamente a la pintura,

"Las fotografías, cuando se ajan, ensucian, manchan, resquebrajan y amarillean, conservan un buen aspecto; con frecuencia mejoran."<sup>406</sup>

<sup>404</sup> Bazin, p. 27.

<sup>405</sup> Sontag, p. 193.

<sup>406</sup> *Ibidem*. Sontag señala, en este sentido, su semejanza con la arquitectura. En efecto, en ambos casos, la propia perduración material da una pátina de revalorización al objeto.

En definitiva, las propias heridas y fisuras de la superficie fotográfica, refuerzan la impresión del *punctum*, del impacto *real* del referente sobre la superficie que lo muestra. Es una economía libidinal completamente distinta a la del objeto pictórico. La foto no es valiosa como objeto, sino por proporcionarnos el goce del objeto, por hacer de frontera última a su ausencia y a su falta, por hacernos creer en un *como-sí* de su presencia. *La foto entra de lleno en la economía libidinal del fetichismo*. Es así, como llega a tener un auténtico valor cultural cercano al animismo: imaginariamente, no representa, sino que conecta con el objeto. Ahí es donde podemos valorar su relación con la concepción moderna de la familia, en este bordear y permitir el *goce de la nada* por su valor cohesivo, conectivo:

"La conmemoración de los hechos de los individuos en tanto miembros de familias (así como de otros grupos) es el primer uso popular de la fotografía. Durante no menos de un siglo, la fotografía de bodas ha formado parte de la ceremonia tanto como las fórmulas verbales prescritas. Las cámaras se integran a la vida familiar. (...) No fotografiar a los hijos, especialmente cuando son pequeños, es un signo de indiferencia parental, así como no posar para la foto del bachillerato es un gesto de rebelión adolescente.

Mediante las fotografías cada familia construye una crónica de sí misma, un conjunto de imágenes portátiles que atestigua la solidez de sus lazos. (...) A medida que esa unidad claustrofóbica, el núcleo familiar, se distanciaba de un grupo familiar mucho más vasto, la fotografía acudía para conmemorar y restablecer simbólicamente la continuidad amenazada y la borrosa extensión de la vida familiar. (...) El álbum fotográfico familiar se compone generalmente de la familia en su sentido más amplio, y con frecuencia es lo único que ha quedado de ella."<sup>407</sup>

La foto, a diferencia de la pintura, del cuadro, implica que habrá otras, dice Sontag (p. 176). Serialidad, fetichismo y fuerza metonímica que son otras tantas "ventajas" de la pérdida de aura.

La representación de la familia humana —por distinguirla de la sagrada— muestra en la Moderna cultura occidental una extraña convergencia con la *mise en abîme* pictórica. Desde sus orígenes en los primeros retratos de burgueses en el siglo xv, la anisotropía del encuadre viene subrayada junto a la bendición del goce autorizada por sus frutos. Pienso en el *Retrato de los esposos Arnolfini* de Van Eyck, donde la unión y el embarazo están acompañados de

ese espejo convexo al fondo que produce un efecto de extrañamiento. Pensemos, también en *Las Meninas*, donde la pareja origen del grupo no se halla presente en el encuadre, si no es en modo especular: *espejo huella de la huella y matriz de toda anisotropía como germe del conocimiento y del Ser (de la identificación) para el sujeto*. De alguna forma, es como si el aún no prescindible sujeto ejecutor de la representación dejara allí la muestra de su anhelo, de su constitución escindida, dando testimonio de vocación de acceder, él también, al espacio de la representación. Velázquez lo formula, y el autorretrato se convierte en un género para la pintura moderna. En este querer acceder al enclave del ser prodigiosamente adecuado en su cuerpo a las formulaciones matemáticas, en este querer ser, sin poder, todo-saber, es donde toma su lugar la familia moderna en su vocación burguesa y democrática. No deja de ser sorprendente, si llevamos razón en las hipótesis básicas que articulan este trabajo, que sea la ciencia la que haya instaurado este imaginario tan doméstico. Pero la familia Moderna —excluyendo al *filius* que es su origen etimológico— es biológica. Es decir, fundada sobre el criterio de una ciencia que, como todas, no se resigna a mantener con su objeto una relación distinta de la exactitud. La *huella visual* está en directa relación con la *huella genética* y ambas pretenden servir de puente hacia una relación con el objeto presidida por la certeza. Donde hubo un árbol genealógico hizo su aparición la fotografía, y esta empieza a ser substituida cuando la unión y el vínculo no se presentan a la sanción ocular, por la prueba de ADN<sup>408</sup>. Exactitud, tal vez, proporciona el *methodos*, pero Autenticidad..

"El ámbito entero de la autenticidad se sustrae a la reproductibilidad técnica —y desde luego que no sólo la técnica."<sup>409</sup>

Y con todo, este uso familiar de la fotografía es perfectamente coetáneo del comienzo de su uso policial. Sekula establece esta relación entre el uso familiar y el policial de la fotografía. Comienza recalando cómo la fotografía propicia el afecto de linaje en una nación de emigrantes. Pero, enseguida, relaciona esta presencia del ausente por medio de su retrato fotográfico con algo que va a ser la piedra de toque de la iconosfera contemporánea<sup>410</sup>: la inclusión en el hogar de una gran cantidad imágenes registradas en su exterior. Sekula nos refiere el testimonio del fotógrafo norteamericano Marcus Aurelius Root y señala su beneplácito por la adopción de la fotografía por parte de la policía: "no sería fácil para los delincuentes reanudar sus carreras criminales, mientras sus rostros y

<sup>407</sup> Sontag, p. 19.

<sup>408</sup> O de forma mucho más generalizada, los álbumes foto o videográficos actuales, comienzan con la primera ecografía del *nascituras*. Aquí se ve el privilegio del componente huella en su origen tecno-científico, sobre cualquier determinación antropomórfica.

<sup>409</sup> Benjamin, p. 21.

<sup>410</sup> Vid. Gubern, 1987.

fisonomías fueran familiares a tanta gente y en especial a los perspicaces agentes de policía.<sup>411</sup> Sekula resalta, desde esta primera proliferación de imágenes registradas y reproductibles, un efecto que a este trabajo le ha de resultar absolutamente familiar

"Las dos palabras "tanta gente" son muy significativas en este fragmento, ya que implícitamente hacen que una amplia ciudadanía se sumen a la vigilante labor de identificación."<sup>412</sup>

Desde ahí va desgranando diversos proyectos institucionales orientados hacia construcción de archivos de ciudadanos con el fin de establecer un control sobre los delincuentes que van demostrando cómo la noción de identidad personal está estrechamente relacionada con la de responsabilidad criminal. Así Tardé (director de la Oficina de Estadística del Departamento de Justicia de París 1894) llega a decir que:

"La identidad es la permanencia de la persona, es la personalidad considerada desde el punto de vista de su duración."<sup>413</sup>

Lo que lleva a concluir a Sekula que hay una creencia en la "coherencia narrativa interna del yo esencial". Así los proyectos de Adolphe Bertillon o de Francis Galton<sup>414</sup> el siglo XIX implican por igual, el afán clasificatorio e identificativo. Algo así como el sometimiento de lo empírico al conocimiento a priori por medio de establecimiento de regularidades. En definitiva, la huella dactilar, la genética y la lumínica se integra en la misma estirpe en este proceso que hace del criminal el prototipo del sujeto adherido a su identidad. Ahora bien, en lo que a nuestro enfoque respecta, esta cuestión de la identidad en el control social, garantizada por un Otro del poder —*id est*, consistente y existente— tiene una importancia indudable pero secundaria. Hemos insistido ya en muchas ocasiones en que aquí no pretendemos una genealogía del sujeto a la *foucaultiana*, que hemos optado por reconocer que la filiación del sujeto moderno procede antes del *vigilante* que del *preso* del Panóptico. La identidad (propia y ajena, si es que esta distinción no es en sí pleonástica) convoca así, en todo caso, el concurso de la opción subjetiva, no es sólo una imposición del poder. De este manera, el conflicto proviene cuando esta identidad, civil e icónica, adviene a la categoría de Información, de saber adherido a un sujeto por la que éste no se siente necesariamente concernido.

<sup>411</sup> p. 142

<sup>412</sup> *Ibidem*. Sumemos a ello la referencia de Tagg al uso de la fotografía para la identificación y control de los niños en las instituciones desde época bien temprana. pp. 83 y ss.

<sup>413</sup> *Ibidem*.

<sup>414</sup> Vid. pp. 158 y ss.

En la dirección que nos interesa, Gunning (1995) explora la relación entre el uso policial de la fotografía y el cine de los primeros tiempos. En esta dirección, analiza algunos films de la *Biograph* entre los que destacan aquellos en los que se captan las escenas de presos que se resisten a ser fotografiados que, frente al sueño de Bentham de apacibilidad del ente a la mirada, pretenden huir de su apresamiento icónico, constituirse en entes en fuga. En esta dialéctica entre la mirada vigilante y el ente que no quiere ser apresado, reducido a una identidad con su culpa, radica la fuerza que empuja a desarrollos subsiguientes del dispositivo.

## La apertura de la falta: los precedentes del cinematógrafo

La exactitud es una ideal adecuación sin fisuras entre lo simbólico y lo *real*. En el ámbito de la imagen registrada hemos visto una emergencia de lo indecidible en la definición aristotélica de la verdad. *La fotografía no miente, pero, no por ello, es verdadera*. Simplemente, por sí misma, no entra en el registro simbólico, aunque no sea necesariamente refractaria a él. Lo "radical fotográfico", es una muestra evidente de inexactitud pues es resistencia insistente al juicio, a que la huella se convierta en prueba, en evidencia. De ahí, que su reducción pase por un trabajo de (re)codificación constante<sup>415</sup>. Pero los ejes en los que se desenvuelve lo simbólico son dos. El paradigmático, sí, pero también el sintagmático. Codificar implica ficcionalizar<sup>416</sup>, pero el impulso científico que anima las técnicas de registro icónico, en su fe naturalista, tiene como sostén la cosmología del *Universo infinito y homogéneo*. Es decir, que, frente al trabajo simbólico, se puede establecer una voraz labor de ampliación en la captación de lo *real*; se puede, en el eje metonímico, ir a la captura de lo que se escapa, de lo que, siendo visible, no se deja ver. La fotografía, en su relación no mediada, no manipulada, con el referente pone —por primera vez, gravemente— en cuestión la tradicionalmente atribuida fuerza centrípeta del encuadre. Y, con ello, apunta a otro descubrimiento: el ojo, no sólo la mano, también es mediador en el registro icónico, está asido, asimismo, a lo *real* de su lastre orgánico. La esperanza que la fotografía alimenta, en su carácter revelador, de proveernos de "copias de la naturaleza" (Kracauer, p. 26), de acercarnos imágenes, hasta ese momento, incognoscibles en su lejanía, desde "los astros hasta los jeroglíficos egipcios" (Benjamin, p. 65), va dando paso a lo imaginario de su origen. Pronto, se abre paso una idea: "*Lo bello es lo que el ojo no ve*" (Sontag, p. 101). Se refiere, Sontag, concretamente a las escalas muy cercanas de los objetos que proponen una

<sup>415</sup> Vid. González-Requena, 1991.

<sup>416</sup> Vid. Vera, 1994.

saturación del encuadre y que ofrecen figuras "abstractas", extraídas por fragmentación<sup>417</sup>. En estos casos, *lo encuadrado es lo imposible para el ojo*. Con lo cual, se ha realizado un imaginario y muy contemporáneo tránsito de la *imposibilidad* hacia la *impotencia*. De nuevo, el sujeto cualquiera necesita de prótesis, de mediaciones, de una producción, para poder ser recipiendario del ente convertido en objeto.

Los inventos de Muybridge y Marey<sup>418</sup>, sus dispositivos fotográficos capaces de captar series continuas de instantáneas, entran en esta de lleno en esta tendencia protésica y científica. Pero, *en consonancia con el programa panóptico, su vocación de captura es más de orden temporal*. Las acrobacias escalares añaden, a lo conseguido por el microscopio y el telescopio, la fijación, la fascinación totalizadora del encuadre como "cárcel del goce". Pero, precisamente en esa dirección, la vocación de la instantánea es temporal, ofrecer al ojo lo que fluye ante él sin poder ser detenido para su observación. *El movimiento, origen del conocimiento científico es su máximo obstáculo, el mayor aliado del ente-imagen en su rebeldía frente al subjectum*. Por ello, la vocación de Muybridge y Marey al ser científica es analítica<sup>419</sup>, fotográfica, se trata de captar "esa fracción de segundo en que comienzan a alargar el paso" las gentes<sup>420</sup>. La cuestión es reducir la causa a saber, de descifrar el "inconsciente óptico" del que hablaba Benjamin hasta que de él no quede resto.

Domeñar, pues, también, el cuerpo humano, *todos los cuerpos humanos*, tornándolos visibles hasta en sus actos más inconscientes. Pero el saber que así se persigue es estrictamente denotativo: saber *cómo*, no *por qué*. No hay lugar, pues, para la interpretación tras la revelación fotográfica, sino para la acción (pedagógica, médica o punitiva)<sup>421</sup>. En su exploración de los mecanismos de control del cuerpo en la cultura moderna, Foucault recoge las preceptos dados por la *Ordonnance du 1er janvier 1766 pour régler l'exercice de l'infanterie*. (1992<sup>A</sup> pp. 155 y ss.) para la elaboración temporal de cada acto en la instrucción castrense. Es un ejercicio muy revelador compararlas con las series de Muybridge en las que se registran estos mismos actos con un modelo desnudo, con su anatomía ofrecida al conocimiento, pero perfectamente armado y pertrechado para el combate.

<sup>417</sup> Pone como ejemplo la serie de "Diseños abstractos compuestos por cuencos" de Paul Strand, 1915.

<sup>418</sup> No hay estudio sobre los orígenes del cinematógrafo, ni historia general del mismo que no cite como precedentes, al menos, a estos dos investigadores, y de todas sus series de imágenes "El galope del caballo" de Muybridge es la de mayor fortuna historiográfica. Entre los recogidos en la bibliografía de este trabajo, vid. Aumont (1982, 1987, 1992), Barnow, Barsam, Bazin, Burch (1982, 1987), Gubem (1982), Kracauer, etc. En el siguiente capítulo, son tratados de forma algo más pormenorizada.

<sup>419</sup> Cf. capítulo siguiente de este trabajo. Si son precedentes del cinematógrafo, es a su pesar.

<sup>420</sup> Benjamin, p. 48

<sup>421</sup> En la misma atmósfera pero con claves epistemológicas muy distintas, se produce la *Psicopatología de la vida cotidiana de Freud*. Op. Cit.

Burch (1987 p. 27) nos informa que estas representaciones verdaderas de Muybridge parecían "feas" a sus primeros contempladores, comparadas con las imágenes, ya reputadas de falsas, de que los había abastecido la pintura naturalista:

"Desde un cierto punto de vista puede decirse que todo el trabajo de los Grandes Pioneros del cine va a consistir en devolverle a la fotografía animada la "belleza"—la de la pintura, pero también la del teatro y la de la novela burguesa— de la que la inocente andadura de Muybridge la había despojado."<sup>422</sup>

El descubrimiento a suturar es que la naturaleza "verdadera" que habla a la cámara no es antropométrica, no está hecha a imagen y semejanza del hombre que, para investir (encarnar) al sujeto moderno, habían pergeñado el humanismo y el mecanicismo.

## Capítulo 8

### El cinematógrafo

#### El impulso

Venimos viendo a lo largo de este trabajo, la consolidación de una paradoja: *Aquello que origina la ciencia moderna se constituye en el mayor obstáculo del conocimiento: el movimiento, para dar cuenta del cual se erigió el discurso científico, es el enemigo primero de sus estabilizaciones imaginarias.* Con el fin de poder comprender el movimiento terrestre, la cosmología occidental concibió un Universo sin lugar para el vacío, entendiendo éste como lo heterogéneo respecto a este mismo universo. Con Descartes vimos, sin embargo, una coincidencia fundamental: la necesidad epistemológica de extraer a la *res cogitans* de un Universo que nace para poner el ente, *res extensa*, a su disposición, refuerza ese *horror vacui*. Y una tarea esencial de la fundamentación cartesiana consiste tanto en constituir el sujeto de la certeza, como en suturar al vacío. *Podríamos afirmar que extraer al sujeto de la res extensa es un trabajo paralelo a la eliminación del vacío.* La fórmula consiste en negar, para el sujeto, la extensión<sup>423</sup>.

El vacío moderno proviene, no lo olvidemos, de la fragmentación perceptiva: es *lo que no se ve de lo que debería ver*, ese punto de desajuste entre el Ser supuesto al Universo y su percepción. Este vacío es *para* alguien. Descartes pretende desalojar el problema distinguiendo el concepto filosófico del concepto vulgar de vacío<sup>424</sup>. Cuando, en el segundo sentido, se dice que un recipiente está vacío, no lo está de todo, sino de lo que se esperaba encontrar en él. Es decir, es un vacío para la esperanza, para las expectativas de quien lo afirma, del sujeto que enuncia. *Vacio de algo, para alguien.* Ahora bien, si contamos con la universalidad del sujeto, lo desparticularizamos. El sujeto de la ciencia no puede permitirse el deseo. Sin embargo, si el vacío emerge como posibilidad a suturar es para él, aunque se le conciba sólo como punto focal. *El sujeto es la sede del vacío*, no hay vacío en el universo, si éste no es para ese sujeto y el sujeto de la ciencia adviene para suturar ese vacío que a su vez sin él no emerge.

<sup>423</sup> Y de paso, recordemos, la responsabilidad. El sujeto moderno puede sentirse culpable de cualquier cosa responsable de prácticamente nada, porque contempla un mundo en el que no habita su deseo del que se cree con derecho a ser ignorante. *El vacío del mundo es un vacío a suturar en el ideal de un mundo sin causa.*

<sup>424</sup> 1995, II.16 p. 82.

A esa carencia de la percepción, que torna a revelarse con la nueva vuelta de tuerca en la forclusión subjetiva que es el registro fotográfico, hemos visto que Benjamín lo llamaba *inconsciente óptico*. Y lo asimilaba, cómo no, a lo que, a causa del movimiento, escapa a la percepción "de las gentes". Esto es, a la percepción intersubjetiva. Con el *Panóptico*, empezaba a quedar claro que lo que le falta a la imagen para ser base de un juicio con pretensión de certeza es la reproductibilidad que permita su publicidad, ser mostrada por su descubridor a otros. Para la **reproductibilidad de un hecho**, no de una secuencia experimental, es imprescindible la fijación. Con la fotografía, queda demostrado que la fijación sin movimiento de un *instante cualquiera* sólo propicia la repetición más allá del acceso al sentido. Con lo cual, el siglo XIX, siglo de la expansión científica, se propone acometer un imposible, una paradoja, asumido con toda naturalidad: *fijar el movimiento*, requisito indispensable para construir una *realidad* consistente. La condición de lo "real", para el discurso científico, es la fijación, el apresamiento del mundo en una imagen totalizante. La llamada "Fièvre de Réalité" del s. XIX, es un impulso de *realismo integral* que hay que entender, aunque su enunciación parezca banal, en un doble sentido: *no sólo hacer del Todo una imagen, sino, también, hacer de esa imagen el Todo*. Esto es, conseguir despejar del Ser, lo nouménico:

"¿"Fiebre de la realidad", como dice Galassi? Puede ser. Pero, sobre todo, febrilidad de la mirada, sed de apariencias visibles, de puros fenómenos."<sup>425</sup>

Sed de "apariencias visibles" que implica, no sólo que *todo* es visible, sino que lo que vemos es *todo lo que hay* (que ver).

En el constreñimiento de esta aparente tautología naturalista, en la que se hermanan el impulso científico y el "artístico", es donde hay que situar el nacimiento del cinematógrafo. Como dice Barsam:

"El nacimiento del cine documental —y por consiguiente, el nacimiento del cine mismo— está también estrechamente relacionado con las diversas representaciones de la realidad en el arte decimonónico; el trabajo de los Lumière fue otra manifestación del arte dirigiéndose hacia el mundo objetivo de las cosas en busca de la "cercanía a la naturaleza"."<sup>426</sup>

Esta cuestión del "acercamiento a la naturaleza", que es el realismo, tiene tintes de redención, de salvación del Ser, que conectan precisamente con ideal de progreso en el que la fotografía le precede. La relación queda establecida, entonces, entre el ideal científico y el Bien general, medido a escala humana. Burch, por ejemplo, habla de "*el gran sueño frankensteiniano del siglo XIX, la recreación de la vida, el triunfo simbólico sobre la muerte*"<sup>427</sup>. Es decir, se trata, al unificar de nuevo el conocimiento científico y la representación, de las perturbaciones que el deseo al que el sujeto responde causa al propio ámbito del discurso. Es este impulso genealógico, que se puede concebir como *efecto de sujeto*, el que constituye el cinematógrafo reforzando y ampliando el imaginario Moderno:

"Gracias a esa posibilidad de captar el movimiento, prácticamente desde el momento de su invención, el cine reforzó la idea de una "ventana abierta al mundo"."<sup>428</sup>

Bazin dice, por ello, que el cine es fenómeno idealista. Porque responde a un impulso imaginante, muy anterior a su nacimiento: el "mito del realismo integral". Pero tuvo que esperar a que los progresos de la óptica y de la química proveyeran las condiciones materiales para su invención.

"El mito que dirige la invención del cine viene a ser la realización de la idea que domina confusamente todas las técnicas de reproducción de la realidad que vieron la luz en el siglo XIX, desde la fotografía al fonógrafo. Es el mito del realismo integral, de una recreación del mundo a su imagen, una imagen sobre la que no pesaría la hipoteca de la libertad de interpretación del artista ni la irreversibilidad del tiempo. Si el cine al nacer no tuvo todos los atributos del cine total del mañana fue en contra de su propia voluntad y solamente porque sus hadas madrinas eran técnicamente incapaces de dárselos a pesar de sus deseos."<sup>429</sup>

Con su lucidez habitual, Bazin trae a colación todos los elementos: ciencia, técnica, mito y deseo. En la indestructibilidad de este último, radica el problema, pues este afán totalizador, paradójicamente, acaba revelando una pérdida. Precisamente, aquélla para cuyo remedio nació: la captación de lo que escapa a la fotografía en cuanto instrumento cognoscitivo. Ya lo hemos visto: la ciencia, a consecuencia de cuyo empuje nació el

<sup>425</sup> Aumont, 1997, p. 36.

<sup>426</sup> "The birth of non-fiction film —indeed, the birth of cinema itself— is also closely related to the diversified representations of reality in nineteenth-century art; the work of the Lumière was another manifestation of art being directed towards the objective world of things to seek a "closeness to nature". Op. Cit. p. 13.

<sup>427</sup> 1987, pp. 27-28.

<sup>428</sup> Ortiz/Piqueras, p. 23.

<sup>429</sup> Bazin, p. 37.

cinematógrafo, no tarda en despreciarlo como instrumento, precisamente porque capta el movimiento, que es un estorbo para su función gnoseológica. Deleuze hace un certero diagnóstico de la cuestión:

"El instante cualquiera es el instante que equidista de otro. Así pues, definimos el cine como un sistema que reproduce el movimiento refiriéndolo al instante cualquiera. Pero aquí reaparece la dificultad. ¿Qué interés puede presentar un sistema de estas características? Desde el punto de vista de la ciencia casi ninguno. Porque la revolución científica era una revolución de análisis. Y si para efectuar un análisis de ese sistema había que referir el movimiento al instante cualquiera, se hacía difícil distinguir el interés de una síntesis o de una reconstrucción basada en el mismo principio, salvo un vago interés de confirmación. Por eso ni Marey ni Lumière depositaban mayor confianza en la invención del cine."<sup>430</sup>

De alguna manera, el cinematógrafo, presunto continuador del proceso fotográfico, mantiene una divergencia notable con respecto a éste. Tal vez, esta diferencia, esta falta de utilidad para la ciencia, es la que impulsó al cine con más rapidez y de forma pronto indiscutible, a convertirse en un instrumento narrativo —y por ende, artístico— quedando estas manifestaciones en posición de hegemonía en el medio. Como ya hemos visto (cap. 3), la ciencia es, por definición, antinarrativa; la transmisión de su saber no se aviene al relato, pues no admite el deseo. De ahí, que —como veremos en el capítulo siguiente— la imagen electrónica herede, para su estabilización como marco ontológico, rasgos de la imagen fotográfica que apenas tienen desarrollo cinematográfico. Esto mismo se deja entrever en esta aseveración de Bonitzer:

"La fotografía posee un poder documental, analítico, que la convierte en un auxiliar natural indispensable de las observaciones científicas, mientras que el cine, si se exceptúan las bioscopias médicas, sirve a menudo de útil entretenido para la ciencia."<sup>431</sup>

<sup>430</sup> Deleuze, pp. 19-20.

<sup>431</sup> "C'est qu'il y a un pouvoir documentaire, analytique, de la photographie, qui en fait un auxiliaire naturel indispensable des observations scientifiques, tandis que le cinéma, si l'on excepte les bioscopies médicales, sert souvent de repoussoir amusant à la science" Bonitzer, p. 18.

De hecho, si el cine se aviene a una función reveladora —y el diagnóstico médico es una "revelación"— no es en el sentido científico, sino más bien en el poético. Desde el punto de vista de la ciencia, el cine ha podido servir en todo caso como herramienta divulgativa<sup>432</sup>. Lo cual no quita que, mientras la ciencia, *sensu stricto*, desprecie el invento que se ha generado en la estela de su imaginario, este invento refuerce, precisamente, ese imaginario. Este divorcio entre la ciencia como método de control cognoscitivo<sup>433</sup> y el imaginario moderno, que escapa a sus restricciones metodológicas, es algo que hemos podido ver en Bruno, pero que se acentúa mucho más en los modernos audiovisuales.

Aumont coloca en esta estela un curioso dispositivo llamado *Panorama* que conecta fotografía y cine con los dispositivos de omnivisión de los que el *Panóptico* es el mejor ejemplo<sup>434</sup>. El Panorama es un dispositivo, puesto de moda a finales de siglo, que engloba al espectador en un espacio de gigantescas fotografías tomadas en serie panorámica que le provocan la impresión de hallarse en el interior de lo fotografiado, es decir, del encuadre. Es la tentación de advenir "en persona" al espacio de la representación que atañe al sujeto rechazado de ella. Con el cine, la tentación imaginaria se refuerza pues, al no tener que renunciar prestamente a un *Fuera de Campo* para garantizar cuya reversibilidad ha nacido, produce la ilusión (esto es, para lo que fue inventado) de poder abordar un Universo *no metafórico*, un Universo de realidad estable a pesar de la fugacidad de los cuerpos que lo habitan. Se trata de la fórmula adecuada para captar el momento y el azar, que la pintura impresionista ya perseguía<sup>435</sup>, en el decimonónico ímpetu de "buscar la cercanía de la naturaleza". Ello, de nuevo, no será sin pérdida:

"Definiremos esta última [el aura] como la manifestación **irrepetible** de una lejanía (por cercana que pueda estar). (...) De la mano de esta descripción es fácil hacer una cala en los condicionamientos del actual desmoronamiento del aura. Estriba éste en dos circunstancias que, a su vez, dependen de la importancia creciente de las masas en la vida de hoy. A saber: *acercar* espacial y humanamente las cosas es una aspiración de las masas actuales tan apasionada como su tendencia a superar la singularidad de cada dato acogiendo su reproducción. Cada día cobra una vigencia más irrecusable la necesidad de adueñarse de los objetos en la más próxima de las cercanías, en la imagen, más bien en la copia, en la reproducción. Y la reproducción, tal y como la aprestan los

<sup>432</sup> Preponderantemente, claro. No estoy pretendiendo establecer una "esencia diferencial", ni una poética normativa, de ninguno de los formatos de la imagen registrada, en todo caso, busco explicar algunos fenómenos. Vid. Bonitzer, p. 18 y ss.

<sup>433</sup> Vid. Popper. Op. Cit.

<sup>434</sup> Vid. Aumont. 1997, p. 37 y ss.

<sup>435</sup> Vid. Ortiz/Piquerias pp. 31-33 y también Aumont, 1997 pp. 13-30.

periódicos ilustrados y los noticiarios, se distingue inequívocamente de la imagen. En ésta, la singularidad y la perduración están imbricadas una en otra de manera tan estrecha como lo están en aquélla la fugacidad y la repetición. Quitarle su envoltura a cada objeto, triturar su aura, es la signatura de una percepción cuyo *sentido para lo igual en el mundo* ha crecido tanto que incluso, por medio de la reproducción, le gana terreno a lo irrepetible. Se denota así en el ámbito plástico lo que en el ámbito de la teoría advertimos como un aumento de la importancia de la estadística. La orientación de la realidad a las masas y de éstas a la realidad es un proceso de alcance ilimitado tanto para el pensamiento como para la contemplación.<sup>436</sup>

## Precursores

El proceder de la ciencia moderna es hipotético-deductivo. Al sujeto de la ciencia, excluido del discurso que sostiene, se le exige sin embargo algo que, de nuevo, no podemos expresar sino es por medio de una antinomia: *una conducta deseante*<sup>437</sup>. Lanza una hipótesis y espera una confirmación, por vía experimental, de que el saber que ha cifrado traduce el de la Naturaleza. El *subjectum* espera, aunque se le exige que lo haga desesperanzadamente, sin expectativa de ver en el producto cifra alguna de su deseo, pues el saber que resulte de su hacer ha de ser objetivo, traducción sin interpretación del Ser nomológico del Universo. Este imperativo es el del progreso *ad infinitum* pues, en su estructura *cuasi-histérica*<sup>438</sup>, el *Discurso Científico* es incoado por un sujeto al que no podrá nunca absorber, es decir, del que nunca podrá saciar completamente las expectativas. De ahí, que el sucedáneo de la certeza para el sujeto de la ciencia sea la exactitud. La primera, es una proporción del sujeto al objeto, una comprensión (fantasmática) del goce; la segunda, entre el saber y el ente. Y, de ahí, que la exactitud, desde un punto de vista hipotético-deductivo, en el que lo formulado precede a su comprobación, implique una adecuación del ente al saber. Esta adecuación es, por supuesto, bienívoca, pero en uno de sus trayectos se consuma en una exigencia de que en *lo real* haya sentido, que la prueba colme, imaginariamente, las expectativas del sujeto que la promueve.

La fotografía se halla —como instrumento científico que es— en esta tesitura y el cinematógrafo es la prolongación de su dominio ante la inexactitud que denuncia, achacada ésta al *movimiento* de los cuerpos. El cinematógrafo es el intento de apresar un *plus de goce*

<sup>436</sup> Benjamin<sup>a</sup>, p. 24-25.

<sup>437</sup> Deseo sin verdad. Es la postura cuasi-histérica del Discurso Científico. Vid. Naveau, *Op. Cit.*

bajo la forma de un *plus de saber* que el objeto parece haberse llevado en su *des-plazamiento*. Es una apuesta metonímica, por tanto, según la cual ese saber está en el *fuera* del campo encuadrado. Un fuera que es, por semblante, encuadrable si se supone que su Ser se agota en un saber que supuestamente lo habita y estructura. Esta fuga del ente es reparable, por tanto, si se pone en la cuenta del sujeto su desproporción respecto a ese saber. Esto es, si la fragmentación perceptiva se computa como una deficiencia de la mirada, no de la cualidad ontológica de visible del Universo.

Por ello, los intentos de ampliar el campo que, desde la fotografía, desembocaron en el cinematógrafo tienen un carácter secuencializador de la mirada. Todos ellos parten de un imperativo documental: conciben el registro icónico como una aportación de pruebas. Vemos, así, que el carácter "científico" de la imagen registrada es genealógico, sólo se puede cernir en el paso de un estadio a otro. La fotografía tiene usos y aplicaciones afectivas en los que el sustrato científico no se explicita, no se revela. Sin embargo, en su trayecto hacia el cinematógrafo —que tendrá, también "usos artísticos", por ejemplo— es donde se ve que el *élan* evolutivo procede de la ciencia en sus derivaciones imaginarias, esto es, de la mistificación entre la *certeza* y la *exactitud*.

Conviene empezar, entonces, este breve repaso por una figura que conecta directamente con el origen cosmológico que le he dado a esta genealogía. El astrónomo francés Pierre Jules Cesar Janssen<sup>439</sup> idea, en 1874, un *"revolver photographique"* con el fin de registrar el paso de Venus ante el sol. Se trataba de un cilindro con una placa fotográfica giratoria que recogía una secuencia de imágenes en breves intervalos. La idea en sí misma tiene su relevancia pues implica la necesidad de "documentar", esto es, de *ver fijadas* imágenes que el puro cálculo mecánico realiza sin dificultad. Y ello, en la hégira moderna de la resolución de la paradoja de Zenón: convertir el movimiento en velocidad mensurable<sup>440</sup>, dividiendo el transcurso en fragmentos espaciales que se corresponden a unidades temporales. Es un precedente claro del cinematógrafo al que "sólo" le falta la proyección sintética.

Pero, lógicamente, la inagotable curiosidad científica no se contenta con los cuerpos astrales. A escala antropométrica —y, por ello, técnica y económica—, los cuerpos que interesan son los organismos biológicos. El ya citado y más conocido de los precursores, Eadweard Muybridge, trabajaba para el criador de caballos californiano Leland Stanford. Su misión era técnica: proveer datos precisos sobre la forma en que corre un caballo para que los

<sup>438</sup> Vid. Lacan, 1993. y Naveau, *Op. Cit.*

<sup>439</sup> Para todos estos precedentes vid. Barnouw, p. 11 y ss.

<sup>440</sup> Vid. Cap. 4. de este trabajo.

entrenadores pudieran mejorar su rendimiento. Ya sabemos la fortuna que sus hallazgos tuvieron, debido sobre todo al talante ilustrado que se les atribuyó. La serie de Muybridge deshacían prejuicios y revelaban verdades por medio de la razón instrumental<sup>441</sup>. Pero Barnouw define su valor de forma esencial:

"El estudio de los movimientos de los animales llegó a ser una obsesión de Muybridge. Alrededor de 1880 logró proyectar secuencias de sus fotografías con una adaptación de la linterna mágica y exhibir así caballos al galope en una pantalla y a varias velocidades posibles. Los resultados abrieron los ojos de muchos que vieron esas imágenes. Muybridge había anticipado un aspecto decisivo de la película documental, *la capacidad que ésta tenía de mostrarnos mundos accesibles, pero por una razón u otra, no percibidos*."<sup>442</sup>

En la misma línea están el *Fusil photographique* (1887) de Etienne Jules Marey con el que consigue analizar el vuelo de las aves. O los trabajos de Georges Demeney para hacer lo propio, por medio de una adaptación del invento de Marey, con el movimiento de los labios para los sordos. Burch (1987) al describir este proceso, incorporando a Edison, habla de "búsqueda de lo absoluto", de "simulación de la vida", de intentar la construcción de un "equivalente de la Naturaleza", en consonancia con el sueño wagneriano, que añade a la representación una "dimensión cósmica".

## El invento

Sólo faltaba un pequeño artilugio, la "grifa de la excéntrica"<sup>443</sup>, capaz de dar un ritmo a esas series de imágenes, para que la proyección, la restitución sintética del movimiento, fuera posible, "remitiéndolo al instante cualquiera" como decía Deleuze. Ésta es la aportación técnica esencial de los Lumière, que da la posibilidad de que su invento pueda ser llamado con propiedad *cinemató-grafo*. Como dice Burch (1987, p. 35), los Lumière "siempre se consideraron investigadores". Para ellos, su trabajo era científico, en contra de la tendencia espiritualista, de la ideología frankensteiniana (Burch, 1987, p. 38) a la que fue adscrita su invención —junto a otras, como el *Diorama* o el *Estereoscopio*— en contra de su voluntad.

<sup>441</sup> Vid. Gubern, 1982, pp. 21 y ss.

<sup>442</sup> Barnow, p. 12. El subrayado es mío.

<sup>443</sup> Vid. Gubern, 1982 p. 24.

Introducir el cine en esta genealogía pasa por abordarlo desde los presupuestos que lo hace Burch y que se han convertido en el tratamiento prácticamente canónico. Recordemos que, como hemos visto en el capítulo 3, la formulación del **Modo de Representación Institucional** implicaba, para Burch, —en palabras de Sánchez-Biosca— definir su "aún no y su ya no". De hecho, la pregunta que formula en su libro acerca de la existencia de un supuesto **Modo de Representación Primitivo** estructura todos los enfoques que posteriormente se han hecho de la emergencia del cinematógrafo y, sobre todo, acerca de sus diferencias de representación y recepción respecto a la subsiguiente estabilización de un molde clásico. *Planificación, montaje y relato* son, por ese orden, los paradigmas a los que se enfrentan las primeras tomas cinematográficas para su análisis. La comparación con el teatro, espectáculo público hegemónico en el momento en que el cine ve la luz, es también inevitable. Todo, para concluir que las claves narrativas y compositivas del **Cine Clásico** no estructuran en absoluto a los films realizados antes de su implantación, antes del gran trabajo codificador de David Wark Griffith<sup>444</sup>.

Lo que voy a intentar, por mi parte, es ser fiel al planteamiento que estructura este trabajo. Desde este punto de vista, hay que concebir el cine como un paso más en la construcción del imaginario moderno que se instaura con la emergencia del discurso científico. La primera premisa es, por tanto, que en su origen, *el cine, que nace de la estela de la fotografía, no tiene nada que ver con un sistema narrativo*. La ciencia y la cosmología que en ella se originan, ya lo hemos visto, son, en sus modos de producción discursiva, refractarias al relato<sup>445</sup>: en un universo ónticamente pleno, la historización es innecesaria, pues como quería Giordano Bruno, en él, potencia y acto se igualan sin trayecto. Consecuentemente, el cine nace como dispositivo de mostración, de registro con pretensión de transmisibilidad perceptiva:

"El cine primitivo despliega los hechos y las acciones, más que narrarlos; se dirige a los espectadores directamente, como una colectividad física; tiene diferentes modos de clausura, no todas ellas textuales; su unidad es la toma o la escena autónoma, en la cual, las acciones y acontecimientos son continuos en virtud de algunas categorías conceptuales o narrativas a las cuales la el plano viene a subordinarse."<sup>446</sup>

<sup>444</sup> Vid. Marzal.

<sup>445</sup> Cf. Gómez-Ferri (1995) y cap. 3 de este trabajo.

<sup>446</sup> "Early cinema displays events and actions rather than narrates them; it addresses spectators directly, and as a physical collectivity; it has different kinds of closure, not all of which are textual; its unit is the autonomous shot or scene, where actions and events are continuous by virtue of some conceptual or narrational category, to which the autonomy of the shot becomes subordinated." Elsaesser, p. 13.

Esta categoría narrativa o conceptual es, en todo caso, aquél "texto" al que, según Aumont (1997 y 1992), la imagen pictórica se somete constituyéndose en *instante esencial* que condensa un relato. El descubrimiento fotográfico es que ese *instante esencial* escapa a la "instantánea". Es fácil, no obstante, atribuir esa fugacidad al movimiento de los cuerpos, en ese momento, aún inaprehensible. El descubrimiento que el cinematógrafo propicia es mucho más radical: ese relato no existe y hay que construirlo. **El régimen icónico universal en Occidente es parasitario de un relato que falta.** No es que el cinematógrafo origine esta discontinuidad del Ser sino que la desvela —es el poder de la "objetividad"— para aplicarse a volver a velar su descubrimiento.

¿Cómo se desarrolla este proceso? La deflación del Ser que el cine apunta es, como en todos sus precedentes genealógicos, en principio, de orden espacial. La constitución del universo infinito, promueve su concepción como espacio profilmico. Como dice Kracauer:

"El "coto de caza" de la cámara cinematográfica es en principio ilimitado: la totalidad del mundo externo expandiéndose en todas direcciones."<sup>447</sup>

Por eso, la forma de ser del dispositivo cinematográfico hay que empezar indagándola en esa dialéctica, previa a cualquier elaboración significante del material, previa al montaje, que no será sino una respuesta a esa *emergencia de la nada*. Como dice Elsaesser:

"No obstante, el así llamado film "no editado" ha sido objeto de extensas discusiones en los últimos años, especialmente tendentes a clarificar uno de los aspectos más básicos del problema: la relación de lo pro-filmico con lo filmico, a menudo abordada bajo el epígrafe del realismo. Sorprendentemente, ello no ha conducido una revisión de la obra de los Lumière ni en aspecto de su organización formal, ni en términos de los contextos social e ideológico subyacentes."<sup>448</sup>

Y esta relación con el mundo, con lo profilmico infinito, es, en los Lumière, característicamente fotográfica. Desde sus primeras tomas, muestran su interés por la realidad exterior con una determinación documental que proviene de la vocación de captura

<sup>447</sup> p. 66

<sup>448</sup> "Yet so-called "non-edited" film has been discussed extensively in recent years, specially when trying to clarify one of the most basic aspects of cinema: the relation of the pro-filmic to the filmic, often discussed under the heading of realism. It has not surprisingly, led to a thorough re-examination of the work of the Lumière, both for their films' formal organization, and in terms of the underlying ideological and social contexts" Op. Cit. p. 15.

de la instantánea: *La sortie des usines Lumière*, *L'Arrive d'un Train en Gare* o *Le Repas de Bébé* son, de una manera o de otra, temas de fotografía al aire libre, materia de instantánea familiar y pintoresca a la que se ha incorporado el movimiento. La ligera cámara concebida por Louise Lumière —sólo cinco kilos— así lo posibilitaba<sup>449</sup>. Pero el cine nace en sintonía con la ciencia, dispuesto a ofrecer algo que la fotografía no podía: un plus a la fijación en forma de *reproductibilidad*. Y el *sancta sanctorum* de la reproductibilidad científica es el lugar donde la experiencia puede ser acotada para su control: el *laboratorio*. Con más razones aún que la fotografía, la reproducción de la imagen en movimiento adviene en lo que, después, va a ser el templo de la producción cinematográfica: el *estudio*. Edison había construido su "Black Maria" en West Orange, Nueva Jersey, para ubicar su pesado primer prototipo de cámara, que necesitaba de varios hombres para hacerla funcionar. Como dice Barnouw (p. 14):

"Esa cámara [la de Edison] no salía al exterior para examinar el mundo, sino que, por el contrario, se llevaban ante ella los hechos del mundo exterior."

Esto es, se reforzaba la ilusión de fuerza centrípeta del espacio encuadrado.

La determinación —"ideología" la llama Burch— documental de los Lumière implica, según esto, una elección y una fe en la disposición de la realidad a ser captada. Esta actitud de los Lumière hizo que el invento se propagara pronto. Tras la sesión del *Salon Indien*, acogida con verdadero entusiasmo y en algunos casos con irreflexivo pánico —*L'Arrive d'un Train en Gare*, por ejemplo— impulsa a los operadores Lumière a recorrer el mundo y testificar de cuantos hechos notables acaecían en él, y de paso, divulgar por doquier el invento<sup>450</sup>. Sin embargo, el cinematógrafo como aparato de registro, en su modo preponderantemente documental, de "tomavistas", no tarda en demostrar cierto cansancio. En poco tiempo los Lumière abandonan la producción cinematográfica, y en 1907 (Barnow, p. 25), la producción de ficción comienza a superar en cantidad y audiencia a la documental. En cuanto al valor del cinematógrafo como instrumento científico, la conocida respuesta de Antoine Lumière a Méliès cuando éste intenta comprarle una cámara, diciendo que aquello no pasaba de ser una "curiosidad científica" con poco futuro<sup>451</sup>, da sobrada prueba de que el puro dispositivo técnico no estaba, sin más a la altura de las expectativas que había despertado como la última versión de la "ventana abierta al mundo". ¿Por qué? Sin duda, porque las expectativas eran "semióticas" y el artificio en sí no era constitutivo de discurso alguno. El sentido no afloraba, había que construirlo.

<sup>449</sup> Vid. Barnow, p. 14.

<sup>450</sup> Vid. Barnow, pp. 14 y ss.

<sup>451</sup> Vid. Gubern, 1982 pp. 47 y ss.

## La puesta en escena

"La imagen de los Lumière (...) incluso cuando sólo muestra los rasgos de un bebé "como en el microscopio", incluso cuando no esboza la clausura narrativa como en *L'Arroseur arrosé*, vive a su modo. Ciertamente es no-lineal, no-centrada, inasimilable a primera vista como *totalidad*".<sup>452</sup>

Es decir, desde el proyecto científico y totalizante cuya genealogía estamos construyendo, decepcionante. El cine no supera a la fotografía en su impulso fundamental: la captación del Todo. Como señala Aumont (1997), el cine prolonga la foto pero no es un arte de la instantánea, ni, cabe añadir, de la condensación. El cine carece del poder de síntesis de la foto y de la pintura y, como veremos, se deberá afanar en fingir (construir) una esencialidad de lo encuadrado que ha dejado de tener garantizada su *ex-istencia*:

"Estas imágenes "documentales", por un lado y el *cuadro narrativo* de *L'Arroseur arrosé*, por otro, iban a fundar un tipo de vista *panorámica* —una imagen acéntrica, no "dirigista", que deja a la mirada más o menos "libre" para vagar en el total encuadrado como desee (como pueda); una imagen donde, además la silueta de los personajes no predomina jamás sobre su entorno sino que, por el contrario, *se inscribe en el mismo* en todo momento. Y es esa *visión* la que dominará el cine mundial durante más de una década; es la que se encontrará de nuevo igualmente tanto en las películas de Méliès como en las que Edwin S. Porter rodará para la Edison Company."<sup>453</sup>

Decir "acéntrica" y no "dirigista" implica admitir que revela la *fuerza centrífuga* de la pantalla como receptáculo de la imagen en movimiento. Burch habla de un placer analógico, muy distinto del *institucional*<sup>454</sup>, en este cine de los primeros tiempos. Es aquí, donde radica el pronto cansancio que la *ideología documental* provoca en la audiencia.

¿Qué sucede entonces? Dos de los films que los Lumière ruedan nos dan la pauta de un primer y no *previsto* problema. Una escena, de carácter claramente jocoso, *El regador regado*, nos muestra cómo, para infligir el castigo al pillo que ha realizado la broma, el jardinero debe atraparlo y devolverlo al encuadre, del que había desaparecido en su huida: el recentramiento en el encuadre debe hacer inevitablemente violencia a cualquier tipo de movimiento del sujeto diegético. Otra, también rodada y elegida para presentar socialmente su invento, *La llegada del tren a la estación*, provoca el pánico al dar la impresión de que la locomotora iba, efectivamente, a invadir la sala de proyección. ¿Cuál es la inocente revelación de estas dos tomas? Primero, que la *fuerza centrípeta del encuadre, dada por supuesta en la tradición occidental, tenía un puro carácter imaginario*. La pantalla, a diferencia del marco pictórico, muestra estar habitada por la fuerza centrífuga propia del movimiento de los entes que pretende atrapar. El *Fuera de Campo* se revela con una fuerza inusitada en la tradición occidental. Pero esta revelación, a diferencia de lo que dice Bazin<sup>455</sup>, obra para el encuadre en general, pues denuncia la ficcionalidad, la artificialidad, del centrado de la imagen pictórica<sup>456</sup>.

"El marco es, como corolario, lo que instituye un fuera de campo: otra reserva ficcional de la que el filme, ocasionalmente, va a beber ciertos efectos necesarios para su resurgimiento. Si el campo es la dimensión y la medida espaciales del encuadre, el fuera de campo es su medida temporal y no solamente en sentido figurado: es en el tiempo donde se despliegan los efectos del fuera de campo. El fuera de campo como lugar de lo potencial, de lo virtual, pero también de la desaparición y del desvanecimiento: lugar del futuro y del pasado mucho antes de ser el del presente."<sup>457</sup>

El *Fuera de Campo*, lugar de la radical y absoluta ausencia, lejos de mostrar únicamente su efectiva *ex-istencia* pasa a hacer patente su *in-sistencia*. En efecto, si en la acepción heideggeriana, *ex-sistir es descolgar, sostenerse, desde la nada*<sup>458</sup>, el *Fuera de Campo* de la pantalla, habitada por un movimiento que no garantiza la fijación de los cuerpos, es la *nada* propiamente dicha, dispuesta amenazadoramente a engullirlos. En todo caso, las inmediaciones del espacio encuadrado muestran su heterogeneidad respecto a éste, poniendo

<sup>452</sup> Burch, 1987, p. 51. La negrita es mía.

<sup>453</sup> Burch, 1982, p. 7.

<sup>454</sup> Efectivamente, el *MRI* optó por la ficción, esto es por construir, desde el *efecto de realidad*, el *efecto de real*, la suposición ficcional de la existencia del referente, que, a semejanza de la pintura, elimina *lo real de la huella*. El discurso que alcanza la hegemonía en el cinematógrafo y se aplica a construir un *modelo de representación transparente, narrativo e institucional* es el que opta por la inversión de su relación analógica con el mundo escogiendo, como paradigma de la representación icónica, la solución de la pintura naturalista, el *efecto de real*, frente a la propuesta ficcional directamente alternativa a la documentalidad que es la de Méliès. Esta tensión y ambigüedad es importante, es la diferencia entre *ser huella de un referente* y *ser referente de una huella*.

<sup>455</sup> pp. 182-186.

<sup>456</sup> En el siglo XX la posibilidad de que la experiencia escape del recinto al que ha sido confinada, se convierte en un temor generalizado. Si llevamos razón, y la experimentación científica responde, igual que la representación icónica, a las leyes del encuadre, vemos que la energía atómica o la ingeniería genética, demuestran esta fuerza centrífuga, esta indocilidad del ente también en las prácticas científicas.

<sup>457</sup> Aumont, 1997, p. 25.

<sup>458</sup> Heidegger, 1987.

en cuestión la compacidad del mundo y la estructura metonímica de la denotación. Pero, además, con el suplemento del movimiento, la parte más delicada del *Fuera de Campo*, aquella que da cobijo a la mirada del espectador, el *Contracampo*, resulta, por primera vez, interpelada en su heterogeneidad. El espectador ha de concluir que la anisotopía del encuadre no sólo pone el ente a su disposición, sino que le resguarda de éste. Por ello, evacuado el *temor* del primer momento a la agresión de la locomotora, con la inminencia salvífica de la nada, adviene la *angustia*, que es un estado de ánimo estrictamente moderno. Si la forma de apropiarse el mundo como objeto era convertirlo en imagen, y la más fiel imagen de ese mundo se revela *inconsistente*, la conclusión de este precario silogismo es de una insistencia inexorable: *la disponibilidad del mundo para el subjectum es absolutamente contingente, no está inscrita en naturaleza alguna*.

El cine se encuentra, pues, arrastrado en la estela programática del panoptismo y la instantánea —pretendiendo ser, como ésta, experiencia capturada (Sontag)—, con lo que la *Totalidad* a la que aspira no le es concedida fácilmente. El lugar del sujeto queda denunciado, una vez más, por su anclaje orgánico, por su corporalidad grave frente a los objetos que pretende capturar. El cine, que aspira a ser en principio el espectáculo del TODO, se encuentra con que el *total encuadrado*, sin centro "comprendido" y coherente, resulta inconsistente, sin el sentido propio de la reciprocidad. El espectador resulta complemento imprescindible para darle una organización, un *ensamblaje textual*, "como deseé (como pude)" Es, así, *sujeto/sutura*, sujeto repelido; en su solipsismo espectatorial, se halla, de nuevo, en la temida imposibilidad del consenso perceptivo.

Dado este desencuentro, el cine, como industria espectacular, deberá empezar a afanarse en la recodificación, en la búsqueda de la exactitud mostrativa con un criterio de pertinencia, que demuestre una reciprocidad entre lo relevante y lo captado. Como hemos visto, en la constitución de un Todo con un semblante de consistencia ontológica, es decir, que la mostración del ente no sea indicio de la incompletud del Ser, que lo mostrado pase por ser lo mostrable, en el ámbito universal de lo visible. La primera toma de conciencia, pasa, pues, por hacerse cargo del *Fuera de Campo*. Como dicen, Gaudreault y Jost, (p. 92-93). *L'Arroseur arrosé* muestra que "el espacio no representado iba a tener una importancia casi tan grande como el espacio representado". Este film, en su ingenuidad, es piedra de toque para diversos aspectos que habrá de tomar en consideración el nuevo medio. Ante todo, demuestra que el cuerpo humano no garantiza, por su mera presencia, la centralidad perceptiva. Si se pone como primer ejemplo de conato narrativo en el cine<sup>49</sup>, es porque es el primer caso de emergencia de una falta como germen del relato.

<sup>49</sup> Kracauer, p. 53.

Todos estos efectos provienen de una *desestructuración fundamental del espacio de la representación occidental por causa de la recepción del movimiento en el encuadre*. Decordova hace un magnífico estudio de la descomposición del espacio de la *perspectiva artificialis* en los más conocidos cortos de los Lumière. *La sortie des usines Lumière* pone en cuestión la función del marco desde el Renacimiento, precisamente, por un proceso de descentramiento.

"Los trabajadores no sólo se mueven: se mueven en *perspectiva*. Ello debe contemplarse como una violenta descomposición del sistema de la perspectiva que ha sido dominante desde el siglo XVI en la pintura (el sistema sobre el cual la propia fotografía había sido modelada). Previamente al cinematógrafo, este sistema había asentado los elementos de la representación en un estable (aunque ciertamente no estático) conjunto de relaciones. Los films de Lumière caen sólidamente sobre las reglas de la representación en perspectiva, pero los elementos están —en flujo constante— en un movimiento mecánico."<sup>50</sup>

Lo cual muestra que ese prodigo de la "sumisión de los cuerpos figurados a las idealizaciones matemáticas" (Bonitzer) no garantiza su estabilidad óntica, pues la fuerza centrípeta del encuadre queda denunciada como meramente imaginaria, ligada a la quietud de la representación pictórica. Decordova, trae a colación el ejemplo de los ciclistas: no sólo se cruzan, en el desfile, en perspectiva, rompiendo la estabilidad de las relaciones de cercanía y lejanía, sino que, en el momento de mayor acercamiento, —y, por ello distorsión y "abstracción"— desaparecen.

"Aquí, volvemos al problema del fuera de marco, el "lugar" de esta desaparición. Es principalmente a través de los problemas de representación del movimiento en perspectiva que el encuadre se convierte en un problema activo de representación en estos films. (...) El encuadre marca la propia posibilidad de ambas cosas, la perspectiva del Renacimiento y el movimiento en su interior. (...)

<sup>50</sup> "The workers do not just move: they move in perspective. This must be seen as a violent discomposition of the perspectival system that had been dominant since the 16th century in painting (the system upon which photography itself had been modelled). Prior to the cinematograph, this system had placed the elements of the representation in a stable (though certainly not static) set of relationships. The Lumière films fall solidly within the rules of perspectival representation, but the elements are in constant flux -in a mechanical movement." Decordova, p. 78.

De esta manera, el encuadre es un "reflejo" del espacio compuesto y centrado de la perspectiva renacentista. La representación filmica del movimiento operaba a la vez en el interior de este espacio centrado (requerido por la base fotográfica del dispositivo) y contra él, descomponiendo la composición fija de los objetos en la fijeza del encuadre.<sup>461</sup>

Esta contradicción estructural es un aspecto de la especificidad del cine como forma de representación. Su solución en los films de Lumière pasa por minimizar el efecto del movimiento subordinándolo a la perspectiva, conteniéndolo en el centro de la representación (*Querelle enfantine*, o *Barque sortant d'un port*). Una segunda solución consiste en enfatizar el movimiento como movimiento de disolución.

"Como hemos visto, el encuadre es el nexo de la contradicción a través de la cual esta descomposición procede, permitiendo tanto un espacio centrado, como la posibilidad de movimiento "contra" ese espacio. (...) Los problemas de composición y descomposición se combinan con el problema del encuadre como posibilidad y como límite de la representación."<sup>462</sup>

Se trata, en última instancia, de dotar de coherencia a la imagen en movimiento, pese a la dispersión que éste origina:

"El trabajo que podemos ver en ellas estaba destinado a representar una coherencia imaginaria sobre este despliegue imaginario."<sup>463</sup>

Coherencia necesaria si se quiere evitar el vértigo o el desinterés.

<sup>461</sup> "Here, we return to the problem of off-frame, the "place" of this disappearance. It is principally through the problems of representing movement in perspective that the frame becomes an active problem of representation in these films. (...) Frame marks the very possibility of both Renaissance perspective and movement within. (...)

Thus, the frame is a "reflex" of the centred, composed space of Renaissance perspective. The filmic representation of movement worked both within this centred space (necessitated by the photographic base of the apparatus) and against it, discomposing the fixed composition of objects within the fixity of the frame." Decordova, p. 79.

<sup>462</sup> "As we have seen, the frame is the nexus of the contradiction through which this discomposition proceeds, permitting both a centred space and the possibility of movement "against" that space. (...) The problems of composition and discomposition are shifted on to the problem of the frame as both possibility and limit of representation" *Ibidem*.

<sup>463</sup> "The work we can see in them was one destined to represent a symbolic coherence upon this imaginary play". Decordova, p. 84

## La posición del sujeto

El siglo XIX es un siglo de desencanto. El imaginario científico ocupa en él la posición que ha abandonado el ideal histórico que, a principios de siglo, con las campañas napoleónicas y las derivaciones de la Revolución, mantenía la atención de las masas. Es el siglo de la expansión del conocimiento generado por la ciencia, del comienzo de la generalización, por la vía de su aplicación práctica, de los logros gnoseológicos de la razón instrumental. El paso de la observación de los astros —necesariamente teórica— al combate y manipulación de los microorganismos cifra, en cierta medida, esta transformación escalar en la mirada sobre el mundo. La fotografía y el cinematógrafo se insertan plenamente en esta transformación imaginaria que pone el acento en la *revelación escópica del entorno cotidiano*, más acá de las evoluciones astrales.

Pero, si hablamos de imaginario, hablamos de una suplencia. Y hablamos de lo que "no se ve". Esto es, hablamos de una posibilidad inducida metónimicamente<sup>464</sup>, a la que se otorga la cualidad de la certeza pese a su *aún* inexistente efectividad. Ésta es la posición del sujeto que va convertirse en público mediático, la confrontación a lo que Steiner (P. 30) define como un "vertiginoso sentido de posibilidad total". De ahí, el estado de ánimo que identifica con los términos "*spleen*" o "*ennui*", el tedio que recorre Europa en el siglo XIX y que define la posición del particular, en su cotidianidad poco estimulante, respecto a la Historia.

Pues bien, el cinematógrafo desde su origen en la ideología documental, fue un vehículo, como hemos visto, de inserción del devenir histórico en lo cotidiano, de reducción del mundo a la mirada del particular. Y, en esta dialéctica entre la posición del sujeto y la representación, el descubrimiento primero es esa emergencia de la *nada*, que un *Fuera de Campo* amenazante sugiere. En los documentales Lumière, el relato del que la escena encuadrada se pre-veía condensación metafórica se revela inconsistente. Cuando hablamos de ausencia de sentido de esta mirada "acéntrica y no dirigista", lo hacemos en función de un sujeto espectador al que la imagen proyectada interpela pero no alude, se ofrece pero no incumbe, se despliega ante su mirada pero no significa. Es lo real al margen de la verdad, pues ésta, en cuanto compete al sujeto, *tiene estructura de ficción*. Con otras palabras, *no hay verdad en la pura mostración del ente*; no, al margen del juicio que el sujeto arriesga.

En un texto de 1929<sup>465</sup>, Heidegger analiza los dos desasosegantes estados de ánimo que, según hemos apuntado, llevan al pronto fracaso del cinematógrafo como puro dispositivo

<sup>464</sup> Al decir metonimia, me refiero a un silogismo basado en una contingencia velada, disfrazada de necesidad.

<sup>465</sup> *Op. Cit.*, 1987.

testimonial y que acabarán exigiendo un andamiaje significante para encauzar el goce de la mostración. Son el *aburrimiento* (tedio, *spleen*, *ennui*) y la *angustia*. Si, precisamente, hemos dicho que la carencia de cohesión y de centro implica la emergencia angustiante de la nada, Heidegger define la nada del siguiente modo: "*La nada es la negación pura y simple de la omnisitudo del ente*". Pero añade, y esto hace relevante su reflexión para nosotros:

"(...) Es preciso que, previamente, *la omnisitudo del ente* nos sea dada para que *como tal* sucumba sencillamente a la negación, en la cual la nada misma habrá de hacerse patente."<sup>46</sup>

Aquí nos encontramos en la médula misma de la cuestión, ese ofrecimiento total del ente necesario para que la *nada* se haga patente en un segundo momento lógico.

"Ciento que nunca podremos captar absolutamente el todo del ente, no menos cierto es, sin embargo, que nos hallamos colocados en medio del ente, que, de una u otra manera, nos es descubierto en su totalidad. En última instancia, hay una diferencia esencial entre captar el todo del ente en sí y encontrarse en medio del ente en total. Aquello es radicalmente imposible. Esto acontece constantemente en nuestra existencia. Parece, sin duda, que en nuestro afán cotidiano nos hallamos vinculados unas veces a éste, otras a aquél ente, como si estuviéramos perdidos en éste o aquél distrito del ente. Pero, por muy disgregado que nos parezca lo cotidiano, abarca, siempre, aunque sea como en sombra, el ente en total. Aun cuando no estemos en verdad ocupados con las cosas y con nosotros mismos —y precisamente entonces—, nos sobrecoge este "todo", por ejemplo en el verdadero aburrimiento. Éste no es el que sobreviene cuando sólo nos aburre este libro o aquél espectáculo, esta ocupación o aquél ocio. Brota cuando "se está aburrido". El aburrimiento profundo va rodando por las simas de la existencia como una silenciosa niebla y nivela todas las cosas, a los hombres, y a uno mismo en una extraña indiferencia. Este aburrimiento nos revela el ente en total."<sup>47</sup>

Esta niebla es la que el cinematógrafo, si lo abordamos en su proyección genealógica, quiso convertir en luz y presencia efectiva. Por eso, hizo patente la nada, pues ésta no emerge sino en la proyección hacia el Todo, que indica, para la posición del sujeto, el agujero de lo real:

"¿Hay en la existencia del hombre un temple de ánimo tal que le coloque inmediatamente ante la nada misma?

Se trata de un acontecimiento posible y, si bien raramente, real, por algunos momentos, en ese temple de ánimo radical que es *la angustia*".<sup>48</sup>

La *angustia* no es el *miedo*, pues no se relaciona con amenaza concreta ninguna. Difíamos que es "sin ente", pero no sin causa, no sin objeto. Su causa, su objeto, es *la falta de referencia, la ausencia del ente*<sup>49</sup>. Cuando el espectador del *Salon Indien*, tras breve reflexión, pudo determinar que aquel tren no le amenazaba simplemente porque no se dirigía hacia él sino —literalmente— hacia ninguna parte, si bien de forma inconsciente —esto es, lógica—, sólo una opción anímica le quedaba:

"Es verdad que la angustia es siempre angustia *de...*, pero no de tal o cual cosa. La angustia *de...* es siempre angustia *por...*, pero no por esto o por lo otro. Sin embargo, esta *indeterminación* de aquello de qué y por qué nos angustiamos no es una mera ausencia de determinación, sino la imposibilidad esencial de ser determinado. (...) *La angustia hace patente la nada*".<sup>50</sup>

Éste es el motivo de que, alrededor de la invención del cinematógrafo, surjan dispositivos espectoriales que intenten obviar la heterogeneidad del espacio de la representación respecto a su exterior. Unos intentan la creación de un espacio "real" envolvente; otros, buscan la saturación del encuadre por lo mostrado. En el primer caso, tenemos los ya citados *Panoramas*<sup>51</sup> que son un intento de *Imagen total*, de imagen como *equivalente exacto de la visibilidad de lo real*. Se finge, por tanto, la copresencia en el espacio del espectador y de lo registrado. Son imágenes circulares y planas, panorámicas enormes que implican la corporalidad del espectador. Dubois, les atribuye características *paradójicas*:

<sup>46</sup> Heidegger, 1987 p. 46.

<sup>47</sup> Por supuesto, estoy haciendo referencia a la noción lacaniana de objeto "a" mayúscula y a la angustia como índice crítico de su posición para el sujeto.

<sup>48</sup> Heidegger, 1987 p. 46-47.

<sup>49</sup> Cf. Dubois, 1997 p. 24.

<sup>50</sup> Heidegger, 1987 p. 44.

<sup>51</sup> Heidegger, 1987 p. 45.

"una ausencia de fuera de campo, pero la presencia de un encuadre; una imagen plana, pero con un rendimiento modular de la profundidad; una toma única pero con una multiplicación de las perspectivas; una toma única pero con una inscripción continua de la duración."<sup>472</sup>

Burch<sup>473</sup> cita también los *Hales Tours*, atracción de la Exposición Universal de St. Louis en 1904. Se trata de proyecciones en un túnel circular de tomas realizadas desde un tren, acompañadas de un fuelle de aire. Se finge, así, la movilidad corporal al compás del mundo proyectado.

Pero hay una segunda opción que, sin salir del modo de fruición cinematográfico, ha de resultar muy familiar a los actuales espectadores mediáticos. Se trata de procurar la **saturación óntica del encuadre**, de hacer de la imagen una auténtica "cárcel del goce" escópico, plenitud del acto. Edison fue un auténtico precursor de este procedimiento al registrar el primer beso de la historia del cine. Pero, en la estela de las soluciones perversas, uno de sus objetivos era registrar el "estornudo de una joven bella"<sup>474</sup>. Lo que es evidente es que se puso de moda la filmación y proyección de momentos especialmente pregnantes como "llegadas" o catástrofes<sup>475</sup>. Esto es, el *espectáculo de la realidad*. Los operadores Lumière desarrollaron un especial olfato para las hecatombes<sup>476</sup>. Cuando esto no era posible, se recurrió a las reconstituciones o, sin más, a las imposturas de hechos históricos o notables, desde terremotos o erupciones volcánicas hasta episodios bélicos<sup>477</sup>. En última instancia, la figura de Méliès proponiendo escenas imposibles a través de la elipsis solapada —no otra cosa es el *paso de manivela*—, de la sustracción del tiempo al espacio de la mirada, es el último ejemplo de estos procedimientos, pese a contravenir la idea canónica que expresa Bazin:

"El cine se nos muestra como la realización en el tiempo de la objetividad fotográfica. (...) Por vez primera, la imagen de las cosas es la de su duración: algo así como la momificación del cambio."<sup>478</sup>

<sup>472</sup> "une absence de hors-champ mais la présence d'un cadre; une image plane mais avec un rendu modulable de la profondeur; une prise unique mais avec une multiplication des perspectives; une prise unique mais avec une inscription continue de la durée" *Ibidem*, p. 34.

<sup>473</sup> 1987, p. 55.

<sup>474</sup> Burch, 1982 p. 6.

<sup>475</sup> Barnow, p. 16 y 20.

<sup>476</sup> Cf. el relato de los tumultos acaecidos durante la coronación del Zar Nicolás II y su relato por Doublier. Barnow, p. 20.

<sup>477</sup> Barnow, p. 28.

<sup>478</sup> *Op. Cit.* p. 29.

Con Méliès la "ideología documental" se subvierte, al demostrar que el *efecto de real* es independiente del *efecto de realidad*, aun en el ámbito de la imagen registrada, y que puede, incluso, ser su causa. Su versión del *Viaje a la Luna* de Verne se nos antoja la risueña substanciación de las esperanzas cosmológicas de Giordano Bruno.

## El montaje

Falta, claro, el principal de todos los procedimientos que responden a esa emergencia de la *nada* que el cinematógrafo propicia, aquella que lo convierte en el "cine", que le da, como tal, su especificidad<sup>479</sup> y le hace ser reconocido institucionalmente como la séptima de las artes: el **montaje**. Se trata del descubrimiento de que los trozos de película filmados pueden cortarse y pegarse proporcionando una impresión de correspondencia interna entre ellos en el sentido de alguno de los dos ejes del lenguaje. Esto es, el principio de montaje es causado por la *nada* en cuanto patente en la angustia y, como defensa contra el vértigo de laacentralidad del encuadre, convierte la *nada* en *falta*; y la *nada* convertida en *falta* es *causa del deseo*; y el *deseo*, como barrera al *goce*, a la *nada*, es índice de una *subjetividad*. El **Montaje, causado por la falta**, es un dispositivo de enunciación, esto es, el *andamiaje sobre el que una subjetividad se sostiene, como su efecto*.

Por ello, propongo tratar el montaje, en cualquiera de sus poéticas, como el responsable de un cometido fundamental: *suturar la heterogeneidad del Fuerza de Campo*, creando, por un lado, una relación de homogeneidad (reversibilidad) entre lo encuadrado y su exterioridad y, por otro, una reciprocidad entre las tomas aparecidas en sucesión, esto es, el raccord entre los planos. En última instancia, el montaje es siempre un *intento de captura frente a la entropía del encuadre*, de construcción de un *receptáculo continuo* para los cuerpos en movimiento.

No dejo de ser consciente del riesgo que comporta meter en el mismo saco todos los posibles *Modelos de Representación*<sup>480</sup> y el uso y concepción del montaje que se pueda actualizar en cada uno de ellos. La cuestión es que la conversión del cinematógrafo en un medio "artístico", esto es, expresivo, narrativo, exige introducir en él un principio de ficcionalidad que supone el tratamiento del material filmado como una serie de unidades *discretas*. Con ello, se instalan los ejes de la *selección* y la *combinación*, y es competencia del Modelo

<sup>479</sup> Vid. Sánchez-Biosca, 1991. p. 27.

<sup>480</sup> Piénsese por ejemplo en la apuesta metodológica de Sánchez-Biosca (1990) con la formulación de tre modelos con una absoluta paridad teórica, más allá de la hegemonía histórica que pueda disfrutar uno de ellos.

privilegiar uno u otro. El *Montaje de Atracciones* eisensteniano utiliza las unidades con el fin de producir un efecto de significación básicamente *metafórico*; el *Cine Clásico Hollywoodense*, de naturalización, es decir, *metonímico*. Pero, en ambos casos, se privilegie el componente simbólico o imaginario, el velamiento de lo *real* por el *semblante* es función fundamental del montaje, por más que sus huellas se inscriban en el discurso. El tratamiento que aquí persigo no es poético ni ideológico —al menos, en primera instancia— sino *ontológico*.

De hecho, la aparición e implantación del montaje como procedimiento de ofrecimiento al público —no en vano, el término utilizado en inglés para designar estas operaciones es *editing*— del material filmado, envuelve la dicotomía **documentalidad/ficcionalidad**. Barnow (p. 25) establece como una de las causas del decaimiento del documental el desarrollo mayor del montaje en los films de ficción<sup>481</sup>. El cine de ficción nace y comienza a disfrutar su hegemonía cuando la gente empieza a cansarse de la pura mostración de las tomas, lo cual lleva a una complejidad creciente del sistema significante.

Ahora, toca justificar que, entre todos los *Modelos de Representación* hay uno que vamos a considerar *hegemónico* y no sólo por causa de los avatares históricos y económico-productivos, sino de forma estructural, esto es, pensando que los demás son reconocidos por el espectador por relación a esa norma, es decir, como sus desviaciones, por más que éstas instauren a su vez sus propios patrones modélicos, supratextuales. Este modelo es, por supuesto, el **MRI** (Burch) con su máxima expresión en el **Cine Clásico de Hollywood**, que es su norma códica más estabilizada.

Desde el punto de vista que ahora lo tratamos, el principio del montaje, la denominación **Modelo Narrativo-Transparente**, es también muy apropiada. El riesgo de otorgarle una centralidad tal es incurrir en una falacia lingüística que parece definitivamente superada por la teoría cinematográfica<sup>482</sup>. Sin embargo, desde la perspectiva genealógica adoptada por este trabajo, parece claro que la *plenitud óntica* de la representación propiciada por el **MRI** lo hace su más legítimo heredero. El **MRI** *narra dando la impresión de mostrar*, esto es, borrando las huellas de la enunciación, que son los exponentes más peligrosos de inminencia de lo *real* pues, como hemos visto, son índices del *vacio*, de la *heterogeneidad ontológica* en la que el *sujeto* se aloja. Explicitar al sujeto de la enunciación implica reconocer su necesidad para otorgar consistencia óntica a lo mostrado, es decir, de alguna manera, negársela al

mundo como objeto de mostración. El **MRI** cumple, entonces, una paradoja: implica el desvío del cinematógrafo como puro dispositivo de mostración, pero refuerza su imaginario de corte científico al producir un sujeto que, como el cartesiano, sostiene el discurso desde una posición exterior. Éste es el ideal, la tendencia programática y modélica lógicamente insostenible en cada film, pues, como unidad textual, éste propone el *encuentro del modelo con el sujeto*, es un espacio de confrontación donde el deseo encuentra un lugar para prenderse<sup>483</sup>. Por eso, el **MRI** es un Otro agujereado: *invoca un ideal pero convoca a un sujeto*. Es susceptible de descripción pero no de definición comprensiva<sup>484</sup>. En realidad, como fábrica de sueños, propone un imposible fantasmático a un sujeto moderno que oscila entre la angustia y el aburrimiento: acogerlo en la plenitud óntica que convoca el espacio de un discurso elaborado con los patrones imaginarios que destila la ciencia. Como dice Vicente Benet:

"El relato (...) clásico elaboró un sistema de reduplicación del mundo por el que la experiencia, su carácter azaroso, pasó a ser parte de la ensofiación, de la inmersión en un (pseudo)mundo de ficciones sostenidas cada vez más por un deseo que no está gestionado únicamente por el deseo de saber, sino también por la pulsión de la mirada."<sup>485</sup>

Éstas son, por tanto, las dos dimensiones donde el montaje prende en el dispositivo cinematográfico desde sus primeros pasos. Por un lado, el *montaje alternado* supone el primer intento de secuencialidad narrativa al articular "instantes identificables como pertenecientes a una misma acción" y mostrarlos sucesivamente y entrelazados bosquejando un prototipo de clímax narrativo que intenta culminar en un momento pregnante al estilo de los *instantes esenciales* pictóricos<sup>486</sup>. Por otro, la asignificación de la mirada acérrica se resuelve a favor de la pulsión escópica que induce a la fragmentación espacial, a reducir la escala de la mirada en busca de un centro del que prenderse. Nacen, así, el *primer plano* y

<sup>481</sup> Vid. Sánchez-Biosca, 1990.

<sup>482</sup> Es como una "lengua", en este sentido.

<sup>483</sup> Benet, 1992, p. 46. Hay, de todas formas, otros motivos de más hondo calado o, al menos, más generales, más para concebir el **MRI** como patrón *hegemónico* y que tienen que ver con el olvido de la enunciación como acto que sostiene el discurso. Lacan (1984) dice en una de sus sentencias más enigmáticas: "Que se diga queda olvidado tras lo que se dice en lo que se escucha", dando una idea de ese sepultamiento de las huellas de la enunciación tras el enunciado. Pero también Heidegger (1994) habla del nihilismo, del olvido del Ser por causa de la patencia y presencia del ente en el pensamiento. En ambos casos vemos que lo enunciado oculta el acto de la enunciación, que lo pensado oculta el pensar como actividad fundada.

<sup>484</sup> Vid. Aumont, 1997. Vid. también para los orígenes del análisis de la acción en el cine de los primeros tiempos. Brunetta *Op. Cit.* y Company, 1987.

<sup>485</sup> Vid. También Vaughan, p. 66.

<sup>486</sup> De todas maneras, esta superación es de sesgo científico —superar para olvidar— y yo propondría más bien una escucha sintomática de la cuestión del "lenguaje cinematográfico".

plano de detalle como forma de analizar el espacio pero, también, no lo olvidemos, de saturar el encuadre. Se trata de ver más y más de cerca. Pero, con ello, se produce un abundamiento en la discontinuidad perceptiva que luego habrá que borrar promoviendo un engarce metonímico<sup>487</sup> que reconstruya la continuidad como semblante del Ser y que connote la disponibilidad del ente:

"¿Qué se plantea desde el punto de vista de la representación cuando se fragmenta una escena? (...) En todo ello, es decir, en el despedazamiento, se juega la diferenciación y variedad de los puntos de vista, la pluralidad de las miradas, imposibles para el ojo humano y para el espectador teatral. Y es que en la fragmentación el cine ha comenzado a conquistar una forma —hay otras, sin duda— de componer el espacio, el tiempo y la acción en cuanto elementos significantes, es decir, con una considerable dosis de arbitrariedad que los separa de sus referentes y los hace aptos para construir un discurso, en cuyo interior reaparecen los patrones narrativos y verosímiles de la novela decimonónica. Es esto lo que decidió a la tendencia dominante del cine, (...) en detrimento de otros sistemas de tratamiento del espacio, el tiempo y la acción. Fragmentando, despedazando analíticamente el espacio, se componía algo que no existía en la realidad del rodaje y, al propio tiempo, se establecía la posibilidad de regular la relación temporal entre los distintos pedazos, ora laborando con la continuidad, ora con la sucesión."<sup>488</sup>

Es decir, que un descubrimiento consustancial al montaje era la posibilidad en la imagen registrada de la mani-pulación, que estructuralmente significa la posibilidad de crear un efecto de realidad (ideo-lógico, modelizador del mundo) a partir del efecto de real (óntico). *Crear un mundo verosímil sin existencia más allá de la pantalla, esto es, acceder a la posibilidad de mentir y, por tanto, de construir la verdad.* Sólo, que esta verdad no es consistente en sí pues ha trascendido el ámbito de la huella, del puro registro, y necesita de un sujeto que la sostenga. Por ello, la cuestión tras el análisis era:

"Cómo fragmentar, dado que hemos admitido la funcionalidad de hacerlo, y cómo ofrecer, a continuación, los pedazos para que no resulten tales, es decir, caóticos, desorganizados."<sup>489</sup>

La opción institucional, según Sánchez-Biosca, es el "dirigismo" y la "naturalización", conducir la mirada del espectador con el borrado de las operaciones de montaje por su sometimiento a la acción. Se connota así una plenitud óntica, una esencialidad, que se traduce en una pertinencia narrativa de lo mirado. El espectador sabe que, si la mirada, la cámara como esquema cognitivo (Bordwell), se fija en un objeto o personaje, éste será relevante para el desarrollo de la acción. Aunque su significación no resulte automáticamente evidente, sabe que debe guardarlo en la memoria, porque volverá a aparecer una segunda vez con efecto de sentido. No hay en el Cine Clásico, por tanto, lugar para la singularidad del acontecimiento<sup>490</sup>, pues éste aspira a un totalitarismo diegético. En este proceso, entra, pues, una demanda del espectador que tiene al menos dos vertientes. Una, pulsional: verlo todo, ver más y más. Pero, también, otra fantasmática y, por lo tanto, antinómica con la anterior: que sea todo, eso que ve. Demanda de plenitud óntica, por partida doble: de sí como sujeto y del Otro<sup>491</sup>. La clave del éxito del MRI, del Cine Clásico, consiste en su capacidad de persuadir al espectador de que lo que se ofrece a su mirada es todo. No sólo todo lo que hay sino que lo que hay es todo, que no queda resto tras su mirada<sup>492</sup>. O, con otras palabras, que el mundo narrativo al que asiste está firmemente sostenido por el Principio de Razón Suficiente. Pero esta convicción está fundada sobre un imaginario, es decir, carece de verdadera consistencia pues está habitada, cómo no, por una velada paradoja y su solución es puramente nomológica, luego condenada, en su dimensión temporal, al fracaso<sup>493</sup>:

"Se impone una restricción, una ley, a dicho deseo —de verlo todo— de acuerdo con un régimen de implicación entre los planos, de motivación interna. El deseo de ubicuidad existe, entonces, como apoyatura de la imperceptibilidad: contemplar la escena desde todos los lugares posibles. La satisfacción de este deseo, en cambio, se consuma sólo en parte y mediante su subordinación a las leyes causales que rigen el progreso de la acción, amarrada, por tanto, al avance del relato. Esto significa que el deseo de ver se formula dentro de los cauces de la diégesis y que ésta domina y encubre o, mejor, regula la fragmentación. Se trata, por consiguiente, no sólo de una fragmentación secuencial, sino de su correspondencia con la depuración de la acción misma, la supeditación al régimen del relato."<sup>494</sup>

<sup>487</sup> Vid. Foucault, 1987.

<sup>488</sup> Esta cuestión es clave en la teoría psicoanalítica —el sujeto busca en la satisfacción de su deseo la satisfacción del deseo del Otro— no ha sido, normalmente, desarrollada en el ámbito de la teoría cinematográfica, que suele detenerse en los comentarios freudianos de la trama de la identificación.

<sup>489</sup> En el fondo, estoy pensando, también, en algunas corrientes psicoterapéuticas empeñadas en que existe un "buen objeto" para el sujeto. Fundamentalmente, claro, Melanie Klein.

<sup>490</sup> Esto es, al progreso, a la imposibilidad de detenerse en una estabilización.

<sup>491</sup> Sánchez-Biosca, 1991, p. 117.

<sup>492</sup> Vid. Kracauer, p. 73.

<sup>493</sup> Sánchez-Biosca, 1991, p. 116.

<sup>494</sup> Ibidem.

Este carácter nomológico del encuadre es el de *límite y condición de posibilidad*. Ya estaba antes del deseo y éste es su efecto como barrera de contención del goce. De ahí, esa labor centrado en el cine primitivo que Burch<sup>495</sup> observa ya en algunos films de Porter. La ilusión del *Todo visible*, al margen de la escala o de la proporcionalidad del ojo humano, pone a la cámara cinematográfica en la estela del telescopio y del microscopio, prótesis que palian sus limitaciones<sup>496</sup>. Deseo de ubicuidad que condena al espectador a las condiciones estructurales del sujeto cartesiano, esto es, a negarse su extensión, a forcluir su cuerpo como sostén de su subjetividad. A aceptar la isotropía del encuadre y la utilización de esa nueva prótesis, que Bettetini denomina *simbólica*, a la que identifica su mirada.

Pero el **montaje** también reconstruye el espacio como receptáculo de los cuerpos en movimiento. Gaudreault y Jost (p. 96.), de hecho, achacan el comienzo del montaje a la falta de espacio para el desenvolvimiento de los cuerpos móviles. El montaje es, por tanto, la forma de contrarrestar la fuerza centrífuga que emerge en el encuadre por la inscripción del movimiento. Supone prolongar el espacio y, en su versión institucional, esta prolongación se realiza en el decurso de un relato. Los cuerpos se mueven, por tanto, hacia un lugar, con un fin, en lo que podríamos llamar una *sintaxis*<sup>497</sup> *topográfica*. De alguna manera, es la realización del paradigma newtoniano, con un espacio siempre dispuesto a recibir los cuerpos en su seno como garantía de su continuidad, pero con el suplemento de la inscripción del deseo subjetivo por mor del relato.

Esta función conlleva, pues, una naturalización del *Fuera de Campo*. Cabe entender por *Fuera de Campo*, en el sentido que aquí nos interesa, "todo" lo que no aparece en el encuadre. Esto merece al menos una aclaración. Por una parte, existe la concepción del *Fuera de Campo* como elemento significante en relación con lo encuadrado, en tensión dialéctica con ello<sup>498</sup>. Ello conlleva la posible distinción entre *Fuera de Campo* diegético y no diegético<sup>499</sup>, esto es, entre el que es pertinente para la historia narrada y el que no. Esto está en directa relación con el **Cine Clásico** en sentido estricto y con la unidad básica de su articulación que ya no es el plano, la "toma", sino la *secuencia*, como veremos. De ahí, que haya que pensar en aquella parte del espacio que, siendo aludida, no es mostrada aunque se connote su "mostrabilidad". No hemos de olvidar, sin embargo, que el de este trabajo toma como su campo en buena medida la *imagen informativa*, captada, por tanto, en muchas ocasiones al margen del relato

que se podrá construir a partir de ella<sup>500</sup>. La articulación de los planos es, por tanto, más cercana a la del primitivo cinematógrafo, en cuanto no está concebida hacia la construcción de una secuencia. Sí, pero sin la ingenuidad de las primeras tomas. Con conciencia, por tanto, de su relieve ontológico. Esto es, tomada la cuestión genealógicamente, la *imagen informativa mediática* prosigue el programa ontológico del cinematógrafo y de la fotografía y de su espacio profilmico, ergo, su *Fuera de Campo* aludido es el Universo pero aprovecha e incorpora el semblante de plenitud óntica que el **Cine Clásico** pergeñó, en la estela del encuadre como dispositivo de captura. Podríamos decir, que el espacio *en campo* cinematográfico, connota un espacio *Fuera de Campo* diegético que, en segundo grado, connota la totalidad de lo existente (en cualquier tiempo) como encuadrable.

En este encadenamiento de espacios entre planos la noción clave es la de *raccord*. El cine hollywoodense comienza a ser "clásico", sin duda, cuando empieza a elaborar toda una preceptiva sobre cómo relacionar lo filmado con el contracampo (la prohibición al actor de mirar a la cámara es la más temprana y expresiva de estas normas) y de cómo elaborar los tiempos y angulaciones de las tomas para poder, después, proceder a su articulación. Son los síntomas claros de una toma de conciencia del espesor del discurso, de que la mostración de lo filmado acarrea *efectos* directamente vinculados a la especificidad del medio y de sus condiciones de recepción y no a la voluntad del emisor o a la presunta naturaleza de lo captado. Y, entre todos los preceptos de "raccordamiento" entre planos, hay uno básico sobre el que se estructuran todos los demás: "la ley sacrosanta del eje".

"Podría enunciarse del siguiente modo: una vez escogido un emplazamiento de cámara ante una escena, queda definitivamente determinado el abanico de posibles nuevos emplazamientos, así como aquellos prohibidos. Las posibilidades permanecen, en un principio, limitadas al arco de los 180°".

(...) Más que una simple norma en ella se juega algo importante: la configuración de un *espacio de conjunto* teniendo en cuenta la frontalidad desde la cual contempla el espectador la proyección cinematográfica, el carácter bidimensional de la imagen y el respeto por la orientación en el espacio narrativo más que icónico o plástico.<sup>501</sup>

Esta norma de ubicación general, constituyendo un todo perceptivo, supone la base sobre la que se sostiene un artificio que, en realidad, constituye una manifiesta violencia del montaje

<sup>495</sup> 1982 p. 11.

<sup>496</sup> Bazin, p. 79.

<sup>497</sup> Vid. Sánchez-Biosca, 1991, p. 105.

<sup>498</sup> Vid. Burch, 1985.

<sup>499</sup> Bordwell, 1996, p. 119.

<sup>500</sup> Simplemente, sin el corsé estricto de un guión previo.

<sup>501</sup> Sánchez-Biosca, 1991, pp. 118-119 El subrayado es mío.

a la percepción natural<sup>502</sup>. Pensemos en el *Primer Plano* o en el *plano de detalle*, si no fuera por esa ubicación "en el eje", que permite integrar escalas tan cercanas en un espacio manifiestamente más amplio, darían una evidente impresión de fragmentación y gigantismo sobre nuestra visión cotidiana.

La diferencia con el microscopio y el telescopio es la dimensión de la pantalla, esto es, el encuadre que posibilita la *simultaneidad intersubjetiva* de la percepción y, sobre todo, la conciencia de la *anisotopía*. De ahí, que sea necesario un referente sobre el que basar el efecto articulación, desde la fragmentación a la recomposición<sup>503</sup>. Este efecto del poder del montaje para homogeneizar y articular espacios mostrados en planos contiguos tiene en la historia del cine un nombre preciso: *el Efecto Kuleshov*. Se trata de un experimento que resultó fundante en la historia de la teoría cinematográfica. Fue realizado por el cineasta soviético, probablemente, entre 1917 y 1923:

"Se trataba de una serie de tres breves secuencias, donde el mismo plano del actor Mozzuchin era unido, respectivamente, a los planos de un plato de sopa, una mujer muerta y un niño que juega. El efecto producido en el espectador era el de una alteración en la expresión del actor, en realidad idéntica a sí misma; hambre, dolor, ternura eran reconocidos en aquel rostro impasible, según el contexto."<sup>504</sup>

Con Kuleshov, se produce, por lo tanto, la primera teorización del sujeto como sutura del discurso en el ámbito del cinematógrafo<sup>505</sup>. Es decir, que Kuleshov teoriza la puesta en marcha del cinematógrafo como dispositivo de discurso, en el que cada unidad significante lo es por relación a otra. Allí, en el tramo entre una unidad y otra, debe advenir el sujeto con su función suturante, con su intromisión, siempre repelida, a sostener los efectos de significación. Y, para verificar su efecto, Kuleshov recurre a la encuesta espectatorial como garante, en la medida en que en ella reposa el sentido. El espectador cree ver planos diferentes, alucina con el fin de no asomarse al abismo entre plano y plano, a la *inminencia de la nada*, segregada por el dispositivo simbólico. Es el montaje, el que convierte el rostro de Mozzukhin en un signo<sup>506</sup>.

<sup>502</sup> Aumont, 1997.

<sup>503</sup> Sánchez-Biosca, 1991, p. 87.

<sup>504</sup> Silvestra Mariniello, p. 90. Aquí nos situamos al margen de la polémica en torno a si este experimento demuestra la capacidad del cine para manipular la realidad, o si, como sostuvo la crítica occidental, suponía el nacimiento del cine como arte, al poner en manos de un posible autor un potente medio de expresión.

<sup>505</sup> Vid. el apartado dedicado al *espectador* en este capítulo.

<sup>506</sup> Sánchez-Biosca, 1991, p. 88-90.

En última instancia, se tratará, para el **MRI**, de la construcción de un *espacio habitable* que el espectador debe sostener con su aquiescencia, pero creyéndose en todo momento prescindible:

"Se trata de tornar un espacio habitable por el espectador como si una sola entidad espacial estuviera implicada, mientras que para su consecución, para dirigir la mirada y reforzar los aspectos escogidos de la acción, se ha recurrido a una variedad de unidades técnicas y lingüísticas. Si la heterogeneidad de las superficies plásticas, de los planos es el punto de partida, lo que se reconstruye en la mente del espectador es una unidad ficcional, la del espacio narrativo."<sup>507</sup>

## El cine clásico como concreción de las virtualidades del espacio de la representación en occidente

Hay dos conceptos que hemos utilizado de forma prácticamente equivalente hasta este momento: **Modo de Representación Institucional** y **Cine Clásico**. Aunque su objeto empírico coincide en buena medida proceden de ópticas teóricas distintas. El primero, acuñado por Burch (1987) desde una terminología de origen marxista —*modo de representación*, en el molde terminológico del *modo de producción*— y el segundo, de estirpe más bien estética, perteneciente a la historiografía del cine. A ellos, se añade con un mayor rigor semiótico la idea de **Modelo de Representación Narrativo-Transparente**, que introduce Sánchez-Biosca, o la de *cine de integración narrativa* (Gunning)<sup>508</sup>. Si, en general, he preferido el término **MRI**, es porque la propia indeterminación que le achaca Sánchez-Biosca me parecía hacerlo más apto para situarlo en una línea genealógica que atraviesa las divisiones históricas y las cesuras epocales, sirviendo, además, como alternativa relativizadora al término "lenguaje" pero otorgándole una centralidad y hegemonía fáctica que no por menos "natural" es menos efectiva. Por otro lado, de alguna manera, la idea de un *Mod(el)o Institucional*, nos permite su aplicación al medio electrónico, evitando el encorsetamiento de una definición, a la vez exhaustiva y exclusivamente formal.

La noción de *Estilo Clásico* para el cine hollywoodense, sin embargo, sí está dotada de estos atributos. Bordwell (1997) realiza una descripción minuciosa del modelo, acotándolo clara y estrictamente en el tiempo: 1930-1960. Esto es, desde la incorporación del sonido, hasta la

<sup>507</sup> Sánchez-Biosca, 1991, p. 121

<sup>508</sup> Vid. También Marzal. A ellos se puede además añadir el de *estilo internacional*. Para un análisis concienzudo de todos estos problemas, vid. Sánchez-Biosca, 1998.

disolución del modelo por la aparición de las escrituras asociadas a los "nuevos cines"<sup>509</sup>. Ello demuestra, por tanto, que la aplicabilidad del **MRI** es más amplia que el **Cine Clásico**, pero sin dejar de reconocerle a éste su centralidad respecto a aquél. De hecho, en este último confluyen dos líneas constructivas: una **espacial** y otra **narrativa**. Ambas han sufrido transformaciones en los medios audiovisuales, pero la primera ha resultado canónica en todos ellos probablemente porque su impulso está sólidamente asentado en la cultura occidental. De ahí, que la descripción que Sánchez-Biosca hace del **Modelo Narrativo-Transparente** haya pasado por matriz normativa del "lenguaje universal" del cine:

"La tendencia a la invisibilidad de la voz enunciadora y la economía general del raccord, así como la construcción de un espacio habitable por el espectador en la ficción son rasgos irrenunciables del modelo."<sup>510</sup>

Se trata, por tanto, de la exclusión del sujeto del ámbito del discurso para presentar una realidad que se cuenta sola mientras un "esquema cognitivo", —como Bordwell llama a la cámara— la muestra. Es decir, que en la *representación* *filmica* *clásica* *tenemos todos los atributos ontológicos del cosmos postcopernicano y de la experimentación científica*. Se trata de construir lo homogéneo con fragmentos perceptivos (planos, tomas) heterogéneos y discontinuos. Trabajo lingüístico de este universo paralelo, tan similar estructuralmente al que requirió aquél del que se postula como fiel imagen. De ahí que, más allá de que semióticamente pueda ser aberrante hablar de *lenguaje cinematográfico*, podamos comprender que esta idea se extendiera con la misma facilidad que la galileana de que "el libro de la naturaleza estaba escrito en lenguaje matemático". Para los primeros historiadores y teóricos<sup>511</sup> del cine, una idea estaba implícitamente recogida en la otra: *el lenguaje del cine era la forma cabal de traducir a un nuevo medio de registro el lenguaje que habita la realidad*.

Pero, en esta escucha sintomática, más allá de su contenido ideológico, se agota la utilidad del término "lenguaje". Fundamentalmente, porque hablar de **Modelo** o **Modo** nos permite hacemos cargo críticamente de su descripción sin afán superador o preceptivo. Bordwell define la noción de **Modo Narrativo** como un "*conjunto de normas de construcción y comprensión históricamente distintivas [con las que] todo filme intenta satisfacer o no satisfacer un estándar coherente establecido por vía práctica previa*"<sup>512</sup>. Esto es, haciendo un

símil lingüístico, un **Modo Narrativo** ejerce un papel entre la lengua y la norma: fundamenta una estabilidad códica, a la vez que genera unas expectativas que se habrán de satisfacer<sup>513</sup>.

Así, digamos que la estabilidad sobre la que fundamentar el "mensaje", el acto de competencia discursiva que —frente a un estándar o canon clásico— es cada film, pasa por la construcción de ese espacio habitable y autónomo sobre el que desarrollar, en una segunda fase, la peripécia narrativa. El *Montaje* articula este espacio para la *secuencia*:

"El montaje fue definido por nosotros más arriba por su toma de consideración de la discontinuidad y heterogeneidad del material compositivo, el trabajo fundamental emprendido por este modelo radica en el borrado de tal discontinuidad y, en consecuencia, en el borrado de las limitaciones del encuadre (imperceptibilidad de sus bordes, continuidad del campo más allá de lo figurado, reversibilidad de lo visible...). Dos rasgos complementarios se nos presentan entonces: desplazamiento de la percepción del espacio desde el plano a la intersección de los mismos, es decir, declaración de la insuficiencia figurativa del plano y, por otra parte, imperceptibilidad de tal operación o, mejor, borrado de las aristas que podía dejar abiertas tal discontinuidad. Esto ha llevado aparejado una primera depuración significante del plano, definido por una transparencia figurativa. (...) Significa esto que las acciones representadas poseen una segunda transparencia, de acuerdo con la cual no se evocan hechos de discurso, sino que se revela la existencia de una continuidad y homogeneidad aparentemente anteriores a la propia figuración."<sup>514</sup>

La especificidad del *Estilo Clásico* consiste no tanto en articular las unidades de registro mediante el montaje convirtiéndolas, así, en unidades significantes y reabsorbiendo, por ello, lo que se les escapa —esto valdría para cualquier principio de montaje—, sino en que ese procedimiento va encaminado a recalcar la plenitud óntica de lo mostrado, la saturación del Ser en la propia mostración del ente, por la vía de convertirlo en material significante: *para el relato clásico no hay real (registrado) sin valor simbólico*. Por ello, el registro se resuelve en la proyección (*edición*, en el sentido etimológico), en una sintaxis de los cuerpos concebidos como unidades icónicas. La sintaxis clásica, por tanto, (pretende) establece(r) una *biunivocidad* sin resto entre objeto y saber:

"Pues si la materialidad del plano no es percibida como tal es porque esta unidad ha quedado borrada, disuelta, por el montaje. Ello se debe a que la transparencia anterior

<sup>509</sup> Vid. Casetti, 1994 pp.

<sup>510</sup> 1990, p. 74.

<sup>511</sup> Vid. Sánchez-Biosca, 1994.

<sup>512</sup> Bordwell, 1996, p. 150

<sup>513</sup> *Ibidem*. p. 153.

<sup>514</sup> Sánchez-Biosca, 1990, pp. 74-75.

no se agota en la apariencia de neutralidad de la representación de cada plano, sino que apela a una continuidad, en su proyección, mejor, hacia los planos contiguos. Es en esta vocación sintáctica en donde se resuelve la relación metonímica de los planos: cada uno demanda una continuidad, ya sea por exigencia de la figuración, por la promesa de mejor contemplar la escena o por cualquier otra razón. (...)

Esta caracterización de la transparencia figurativa y de la transparencia sintagmática al nivel de la relación entre los planos (...) es profundamente coherente, pues responde a un desplazamiento que se produce desde la densidad del plano (...) presente en las formas primitivas del cinematógrafo hasta la percepción narrativa de la unidad de acción secuencial.<sup>515</sup>

Tenemos, en el **Modelo Narrativo-Transparente**, una concepción nítida del plano, depurado de todo exceso y haciendo gravitar la mirada sobre un centro diegéticamente relevante. Esto es, *se sobredetermina la selección por la combinación dando lugar a un método compositivo de tendencia "prosaica", denotativa y referencial*. Por ello, cualquier desviación de esta *norma de armonización metonímica* vuelve a caer en las redes de lo simbólico —estableciendo una habilísima gestión de lo real, de lo *radical fotográfico*, conteniendo su emergencia— por la vía opuesta, es decir, la poética que implica la *proyección del eje de la selección sobre el de la combinación*. Con otras palabras, para el plano queda la densidad discursiva<sup>516</sup>, la **condensación metafórica**. Un plano pregnante, que reclame atención sobre sí por su densidad plástica, al margen del contenido narrativo de la secuencia, queda, extraído del régimen sintagmático remitido al régimen paradigmático, códico, de la metáfora, como las violaciones a la ley de la gravedad en la pintura barroca<sup>517</sup>. Un autor perfectamente imbuido de la idea de que el canon clásico es la naturaleza del cinematógrafo explica, en sus términos específicos, esta relación entre el Modelo, las expectativas expectoriales como sostén del discurso y el rendimiento sémico de la desviación de la norma:

<sup>515</sup> Sánchez-Biosca, 1990, p. 75. La cuestión es que estamos describiendo el canon cinematográfico clásico como la parte superior del matemáta lacaniano del Discurso Universitario

<sup>516</sup> S<sub>2</sub> → a. Si esto es así, la parte inferior implica la necesidad de producir un sujeto que sostenga con su deseo de saber (narrativo, claro) el relato. Víd. el punto siguiente.

<sup>517</sup> Para la oposición entre lo diegético y lo discursivo Cf. Chatman *Op. Cit.*

<sup>517</sup> Vid. Cap. 5. Conviene recordar que, según nuestra tesis, el cine(matógrafo) recurre al montaje a su pesar, pues en la estela panóptica su vocación es la de poder ofrecer condensaciones de sentido en un sólo plano. No estamos despreciando el relato ni recusando ninguna esencia: el viviente también se inserta en el orden simbólico, en el campo del Otro, a su pesar. La deflación postmoderna de lo simbólico como límite al goce, hace esto muy patente en la imagen informativa electrónica y en buena parte del cine comercial.

"El énfasis depende del establecimiento de una norma. En el film de ficción la norma viene dada por la naturaleza de la relación que el espectador mantiene con la narración. Nuestra relación con las historias contadas es la de un observador interesado —la satisfacción que nos ofrecen depende del grado en que despiertan nuestro interés. (...) Así pues, lo que primero captamos, y con más facilidad, es la información estructural, los hechos que indican posibilidades de desarrollo y resolución.

(...) En tanto que "observadores interesados" esperamos que la imagen nos ofrezca la reproducción ideal; liberada de las contingencias humanas, su atención se dedica a aquello que es más importante para nosotros."<sup>518</sup>

Este *compromiso de relevancia*, que es un principio de economía narrativa, adquiere, así, el rango de norma para cada film.

"El grado de desviación de la norma indica la escala que el director concede al énfasis. Cuanto menos totalmente se encarga la imagen de ofrecernos información sobre el desarrollo del universo fílmico, tanto más afirma su propia significación, ya como una perspectiva particularmente reveladora de dicho universo, ya como presentación de un aspecto particularmente significativo."<sup>519</sup>

**Particular pero revelador, particular pero significativo.** Estamos, entonces, de nuevo, en la lucha del "cine" contra su componente fotográfico, contra la inscripción asémica de la huella, por medio de un imperialismo del régimen significante que implica los tres elementos aludidos: *espacio, relato y colaboración espectatorial*. Se trata, desde el punto de vista de lo *imaginario*, de acoger la mirada del espectador, de ofrecerle un lugar en el que depositarse, sin opción al vértigo o al desinterés:

"De este modo, a la narración le será asignada una función en la manera de definir el texto fílmico; hacer acogedor a la mirada del espectador un universo diegético a partir del control, mediante un aparato retórico férreo, de este componente fotográfico."<sup>520</sup>

<sup>518</sup> Perkins pp. 156-157.

<sup>519</sup> *Ibidem.* p. 157.

<sup>520</sup> Benet, 1992 p. 53.

Dirigir la mirada, ofrecer al encuadre un centro gravitatorio, componer un espacio, de nuevo, del que pueda postularse como sección pertinente, esto es, obtenida desde la perspectiva más favorable. Negociar, negar, la huella implica, necesariamente, una gestión del *Fuera de Campo* considerándolo homogéneo a lo encuadrado. No hay centro del encuadre sin un exterior homogéneo y viceversa:

"Cabría afirmar que, en este afán por la diegetización de todo corte y de todo plano, nada puede ser ontológicamente invisible, en términos espaciales, para el espectador ideal del modelo.

(...) Como consecuencia de lo anterior, el *Fuera de Campo*, es decir todo aquello que no se halla icónicamente representado en el plano, no debe permanecer como algo esencialmente irrepresentable. Ya sea gracias al plano de situación, ya por medio de composiciones de *raccord* más sutiles (...) el espectador inscribe la representación plástica de cada plano en la totalidad de una espacio que bien podría jamás haber aparecido en su conjunto. Así pues, desde el punto de vista de su figuración narrativa puede afirmarse esta aparente paradoja: no hay *Fuera de Campo* estable pero abundan los coyunturales y momentáneos. Todo puede hallarse *Fuera de Campo* en un momento determinado (incluso diríamos más: es inevitable que así sea); sin embargo, su existencia narrativa tiende a recubrir y agotar todo su valor. El elemento *off* actúa narrativamente, puesto que no hay *Fuera de Campo* narrativo reconocido en el modelo. Es esta reversibilidad del *Fuera de Campo* (siempre en contacto con el campo y presto a ocupar su lugar) lo que justifica, en último análisis y entre otras figuras, el comportamiento del plano/contraplano, en el cual todo cambia rigurosamente de lugar para regresar al original. Corrigiendo, pues, la afirmación precedente, puede afirmarse que el *Fuera de Campo* se presenta como parte de un espacio global cuyo valor narrativo y dramático pesa sobre el film; pero nunca será, en cambio, un agujero marcado por la ausencia. En esta labor de simbolización del *Fuera de Campo* se consuma la reversibilidad de la que hablamos. (...) Esta labor de corporeizar el *Fuera de Campo* mediante todos los recursos posibles incluido el sonido es la tendencia verdaderamente relevante del sistema."<sup>521</sup>

El *fuera de campo* es el lugar del TODO *imaginario*, nunca visto pero siempre visible, corporeizado, cartesianamente extenso sin necesidad de nuestra asistencia. De hecho, la negación de su visión, remitiendo retóricamente a la metonimia, es según el sistema uno de

los más manifiestos índices, no sólo de su visibilidad, sino, incluso, de su excesiva pregnancia. Por ello, el código Hays como norma censora tiene no poca relevancia en la conformación retórica del Cine Clásico y en su estabilidad a lo largo de 30 años<sup>522</sup>. No por casualidad, el período establecido por Bordwell coincide con su máximo apogeo. Todos sabemos que el beso por el coito, el rostro del asesino por su acto, o el del amante o familiar por el cadáver que contempla, ofrecen un grado de saturación sémica de lo situado más allá de los bordes del encuadre, propiciada imaginariamente —lo que no se ve, pero *podría verse*— que, tras la decadencia del paradigma clásico y el paso a la mostración (en campo) en vez de la sugerencia, no ha podido, lógicamente, volver a ser alcanzado. El *efecto especial* no ha podido superar al *tropo* más que desde el punto de vista del mercado<sup>523</sup>.

En esta dialéctica entre lo sugerido y lo mostrado, entre la secuencia y el plano, es donde hay que atender a la segunda vertiente que concurre en la fuerza del Cine Clásico. Hemos de tratar, pues, la estirpe narrativa del cine como hemos tratado la icónica. De hecho, el cine supone el advenimiento del relato al ámbito de la representación icónica occidental, precisamente, por la constatación de su inexistencia, es decir, de la perentoriedad de su construcción. Es ya lugar común que el cine procede, por filiación, de la novela naturalista decimonónica. La novela, no el teatro o la fotografía, es el ideal de Griffith cuando respecto a *Enoch Arden* (1911) reconoce en Dickens su modelo para narrar sus "historias en imágenes".<sup>524</sup> Y es tema bien teorizado, que no hay relato sin pérdida:

"En el relato ha de existir siempre un motor de arranque que no puede ser sino la pérdida del objeto. Pérdida que es un problema de estructura, como nos lo enseñó el psicoanálisis lacaniano, correlativa al surgimiento del lenguaje, pues en realidad ese objeto nunca se poseyó desde que el lenguaje existe."<sup>525</sup>

Lo que hace el relato clásico es *figurar* esa pérdida. A lo que el deseo inconsciente consigue identificarse, en un film, es al trayecto del relato y es por medio de esta identificación que la mirada espectatorial es acogida en el seno del modelo.

<sup>521</sup> Vid. Leff y Simmons.

<sup>522</sup> Que, para Hollywood, es, por otra parte, más que suficiente.

<sup>523</sup> Aumont, 1982, pp. 21-23. Es tema abundante y profundamente estudiado Vid. Company, (1986 y 1987) y Marzal.

<sup>524</sup> Vid. Sánchez-Biosca, Introducción a Benet, 1992, p. 15-16.

<sup>521</sup> Sánchez-Biosca, 1991, p. 124.

¿Cuáles son, pues, las características modélicas del relato clásico, con las que consigue este objetivo de prender al espectador sin defraudar sus expectativas? Bordwell<sup>526</sup> las describe diáficamente. Las expongo y las comento:

- a. El personaje es el **medio causal** para el desarrollo de la acción. Su funcionalidad narrativa prevalece sobre su entidad psicológica, dependiendo estrechamente de ella. Esta cualidad es, como todas las del modelo, biunívoca. El personaje existe para llevar a cabo la acción pero, a su vez, encarna el *Principio de razón suficiente* (de plenitud óntica, por tanto), es decir, que no hay hecho narrativamente relevante que no esté causado por la acción de un personaje.
- b. A su vez, toda **acción** se orienta hacia un **objetivo** reconocible y, por ello, en última instancia, calculable.
- c. Todo ello sucede en un **plazo temporal** proporcionado a la acción.
- d. La trayectoria narrativa se dirige, por tanto, hacia un **clímax**. Es aquí, donde podemos decir que *el relato se dirige a la anulación de su causa, a convertir la potencia (sujeto, menos objeto) en acto pleno*. Desde el punto de vista del montaje, por ejemplo, esto es plásticamente representable en la disolución de la dialéctica plano/contraplano en un sólo plano saturado al final del film: beso, abrazo, foto de familia<sup>527</sup>.
- e. Característica esencial del modelo es la **linealidad**. Debe producirse un avance temporal y narrativo tras cada secuencia. En una persecución, por ejemplo, los planos alternados de perseguidores y perseguidos deber representar momentos sucesivos.
- f. En el final debe advenir un **saber absoluto**, es decir, idealmente, no debe quedar resquicio para la duda respecto a ninguno de los hilos que puedan conformar la trama.

Respecto a esta última característica, el tratamiento de la muerte en el **Cine Clásico** es emblemático:

"En los *westerns* o los *thrillers* o los melodramas hollywoodenses, la muerte posee un valor simbólico: es un nudo del relato que actúa como una pieza del saber que éste destila y, por tanto, tras irrumpir en la escena, pasa a metaforizarse. Resultado de un tiroteo, lo culmina dándole un sentido; producto de un hado aciago, lo convierte en ley y enseñanza para los que sobreviven y para el espectador mismo."<sup>528</sup>

Esto es, en la terminología del psicoanálisis el trayecto es representable como:  $S_2 \rightarrow a$ . *El objeto perdido, motor del relato, debe quedar anegado por el saber*. Se trata de un trayecto desde la heterogeneidad hacia la homogeneidad en lo simbólico. Convertir lo heterogéneo en homogéneo es la esencia del relato<sup>529</sup> y aquí, precisamente, convergen la dimensión *espacial* del modelo y la *narrativa*. Se trata, pues, de un principio de *no desorientación narrativa* que se concreta en una historia "denotativa, unívoca e íntegra"<sup>530</sup>. Perfectamente conjugado con la transparencia, este carácter metonímico del *relato narrativo*<sup>531</sup> es el mejor sistema de representación de la plenitud óntica del cosmos moderno cifrada en la plena adecuación de la mirada y el mundo, donde la continuidad se transmuta en causalidad y viceversa<sup>532</sup>.

Para ello, la omnisciencia narrativa se resuelve en *omnipresencia escópica*, produciendo la total adecuación mirada-relato que connota la plena disponibilidad del mundo-imagen para el sujeto en forma de la identificación del objeto con el saber.

"El hecho de dar a conocer todos los indicios causalmente significantes testifica la comunicabilidad de la narración. Aún más importante es la tendencia del Cine Clásico a representar la omnisciencia como *omnipresencia espacial*. (...) La omnipresencia clásica convierte el esquema cognitivo que llamamos "la cámara" en un observador invisible ideal, liberado de las contingencias de espacio y tiempo, pero discretamente confinado a modelos codificados en bien de la inteligibilidad de la historia."<sup>533</sup>

<sup>526</sup> 1996, p. 157 y ss.

<sup>527</sup> Vid. Ricoeur, 1987 y Benet, 1992.

<sup>528</sup> Bordwell, 1996, p. 166.

<sup>529</sup> Vid. Benet, 1992.

<sup>530</sup> Sánchez-Biosca, 1990, p. 76. Demostrándose, de paso, la estrecha dependencia epistemológica del *Principio de Razón Suficiente* que padece diseño cosmológico mecanicista.

<sup>531</sup> Bordwell, 1996, p. 161.

Todas estas características se resumen en los siguientes principios<sup>534</sup>:

- a. Técnica sometida al argumento.
- b. Espacio habitable y Tiempo coherente.
- c. Máxima claridad denotativa.
- d. Composición anticipatoria.
- e. Paradigma ordenado probabilísticamente de normas en función del argumento.

En última instancia: la absoluta subordinación a la diégesis de todos los procesos discursivos, implicando la imaginaria preexistencia de la historia, y la recomposición de los fragmentos en la homogeneidad de un espacio estable para la mirada<sup>535</sup>. Como dice Sánchez-Biosca, "los acontecimientos se cuentan solos"<sup>536</sup> y nosotros, espectadores, los vemos desde el punto de vista más pertinente en el momento más oportuno<sup>537</sup>. Hasta tal punto, que esa pregnancia de lo mirado puede hacernos obviar la incoherencia espacial si la ganancia imaginaria es la suficiente. El *star system*, producto nada marginal del dispositivo narrativo clásico, es una buena muestra de ello. El cuerpo del actor, soporte físico del medio causal que es el personaje, puede, convenientemente arropado por la representación, condensar, con su autopresencia<sup>538</sup>, la suficiente potencia emblemática para compensar la coagulación del relato que su irrupción supone. De hecho, la incoherencia lumínica que los primeros planos de la estrella propician no rompe el sometimiento del sistema espectacular al orden

del relato<sup>539</sup>, pese a ser la proyección de los haces luminosos una de las principales fuentes de la orientación espacial para el espectador:

"El rostro de la *star* condensaría este instante mágico, cultural, distante; renuncia a la accesibilidad ofrecida en el resto del relato, encarnación de lo intangible, el cuerpo y el rostro se evaporaban, deteniendo el relato, despreciando las reglas de montaje y sumiendo al espectador en una identificación imaginaria, cuya característica sería la plenitud."<sup>540</sup>

## El espectador

Casi desde el nacimiento del cine como arte narrativo, uno de los recursos teóricos más utilizados para dar cuenta de la peculiar posición del espectador cinematográfico ha sido tratarla desde el punto de vista de la *Proyección e Identificación*. El espectador, en su posición quasi fetal en la oscuridad de la sala, se identificaría al protagonista del relato cinematográfico encarnado en el "cuerpo" del actor. La idea es antigua<sup>541</sup> y se ha mantenido a lo largo del tiempo aderezada con todos los elementos que se han podido extraer del discurso del psicoanálisis: identificación primaria, secundaria, narcisista, etc.<sup>542</sup>. Vivimos un momento, la llamada *Postmodernidad*, en la que, dados muchos productos que la factoría hollywoodense nos ofrece, el Cine Clásico se ve constantemente reivindicado desde la mayoría de las instancias culturales de prestigio. Pero en el momento en que éste se estaba produciendo, desde la crítica de izquierda, hablar de *Identificación* era hacerlo de *alienación*. La cultura de masas, a la que el Cine Clásico pertenecía íntegramente, era reputada de moderno "opio del pueblo", válvula de escape de las frustraciones cotidianas. Es la perspectiva apocalíptica por excelencia: el cine era productor de falsa conciencia, reproductor de los esquemas ideológicos del capitalismo.

Hoy, la idea se ha modificado sustancialmente desde el punto de vista de la propia teoría. Comencemos por pensar que, desde la perspectiva psicoanalítica, el *orden imaginario* de las identificaciones es siempre precedido por la entrada del sujeto en el orden simbólico, es

<sup>534</sup> Bordwell, 1996, p. 163 y ss.

<sup>535</sup> El recurso al *establishing shot*, es un buen ejemplo de este tipo de planificación.

<sup>536</sup> 1991, p. 121.

<sup>537</sup> Lo cual supone un evidente dirigismo de la mirada que, para Sánchez-Biosca, implica una clara paradoja. La pregunta sería ¿evidente, para quién? Para el analista, claro está, para el ojo crítico que se desmarca de la posición asignada al espectador por el modelo. Quiero decir que lo que sucede al analizar un film clásico es que estamos realizando un acto de *pervisión espectatorial* "leyendo de espacio" en lugar de viendo "apriesa" como decía Cervantes al comparar sus comedias con las del "monstruo de la naturaleza" que era Lope. La idea de un espacio de la representación que adecue perfectamente la mirada al ente, concebido como delegado de la plenitud del Ser, construido por el discurso para un sujeto que debe borrar sus huellas como efecto, a la vez que sostén, destinatario y productor de ese mismo discurso es, ciertamente, una enorme paradoja pero no del Cine Clásico sino del Universo postcopernicano, de la concepción del Ser en el que la Modernidad se mueve. El cine, que tiene que construir el relato que la ciencia sostiene, es el lugar idóneo para percibir esta pseudoidentificación entre lo *real* y el *saber* como paradójica, pero desde la moviola o el video.

<sup>538</sup> Vid. Benjamin, p. 35.

<sup>539</sup> Benet, 1992, p. 79.

<sup>540</sup> Sánchez-Biosca y Benet, p. 6.

<sup>541</sup> Se puede rastrear ya en el probablemente primer teórico de los reportes psíquicos que el cine activa: Hugo Müstenberg, que, en 1916, publicó *The photoplay. A psychological Study*. Vid. Montiel, pp. 31 y ss.

<sup>542</sup> Para un recorrido riguroso y minucioso por las distintas concepciones del espectador que inciden sobre todo en componentes Imaginarios e identificatorios vid. Aumont (et alii), 1985, pp. 227-288.

efecto de *castración*<sup>543</sup>. De hecho, las dos opciones para explicar la génesis del espectador cinematográfico que aquí hemos venido atendiendo le *suponen un carácter predominantemente simbólico*. Bien en la vertiente espacial (Oudart), bien en la propiamente temporal y narrativa (Bordwell). Sobre todo, en este segundo caso, el espectador es concebido como algo muy lejano de un sujeto adormecido en un limbo estupidificador:

"El método constructivista considera al espectador constantemente activo, aplicando prototipos, encajando elementos en macroestructuras evolutivas a modo de patrón, comprobando y revisando los procesos para dar sentido al material."<sup>544</sup>

Es decir, se trata de un **espectador activo** (que realiza operaciones).

Pero, antes de llegar a ellas, hay que situar al espectador el lugar que le corresponde estructuralmente. Para ello, no hay concepto más valioso que el de **sutura**, traído al ámbito de la teoría cinematográfica por Jean-Pierre Oudart (1969). La noción de **sutura**, que implica la *inducción simbólica del sujeto*, es claramente de marchamo psicoanalítico<sup>545</sup> y Miller la trae a colación para dar cuenta de la posición del sujeto respecto a los impases del discurso:

"La sutura nombra la relación del sujeto con la cadena de su discurso; ya veremos que el figura en ésta como el elemento que falta, bajo la forma de algo que hace sus veces. Pues faltando en ella, no está pura y simplemente ausente. Sutura, por extensión, la relación en general de la falta con la estructura de la que es elemento, en tanto que la implica en la posición de algo que hace las veces de él."<sup>546</sup>

Es decir, que en la cadena de los significantes, el sujeto del inconsciente sutura la falta haciendo la función de un "significante de más"<sup>547</sup> para velar que el ámbito de los significantes está *realmente incompleto*. El **sujeto** sostiene el discurso haciéndose representar por un significante, pero no de una forma apaciblemente simétrica:

"Es necesario conservar juntas las definiciones que hacen del sujeto, *el efecto del significante* y del significante *el representante del sujeto*: relación circular, sin embargo, no recíproca."<sup>548</sup>

Desde el punto de vista del dispositivo del montaje, esto se resuelve en "la posición privilegiada del espectador como lugar donde cobra sentido la continuidad."<sup>549</sup>

La versión que da Oudart, ejemplificada, —o, si se prefiere, extraída— en el cine que él llama "subjetivo" —y que tiene en Bresson su máximo exponente—, implica ciertas dificultades expositivas que dependen de la pregnante imbricación de lo *imaginario* en la estructura del cinematógrafo. Oudart habla de un espectador descentrado, en cuanto atribuye a la figura de un "personaje", el *Uno Ausente*, la visión en campo, que entra, así, en el orden significante pasando a indicar esa ausencia. Se trata del sujeto ficticio de una visión<sup>550</sup> que, posteriormente, ha de ser destituido, con lo cual *el espectador queda, propiamente, en la posición de sustento del discurso*. De esta manera, el Plano/contraplano se convierte en la figura clave para entender todo el proceso<sup>551</sup> porque en esta proyección reversible de las miradas Fueras de Campo, se denuncia más que nunca que es el espectador quien sutura, quien anuda los espacios. Él es el Significante de más para que el rostro de Mozzuchin exprese hambre ante un plato de sopa. Sin espectador, no hay hambre, no hay proyección del sujeto sobre el objeto, no hay cópula en el enunciado. Por ello, *se puede postular una generalización del concepto de sutura como una función estructural* más allá de la inducción estadística de la homogeneidad de los espacios encuadrados tal como Kuleshov la formuló y, también, del cine subjetivo. Desde su perspectiva constructivista Bordwell asume que:

"Podemos, pues localizar la "sutura" entre el repertorio general de esquemas de montaje que controlan la mayor parte de las realizaciones filmicas."<sup>552</sup>

<sup>543</sup> Vid. cap 2 de este trabajo y todas las referencias citadas.

<sup>544</sup> Bordwell, 1996, p. 100.

<sup>545</sup> Vid. el artículo de Jacques-Alain Miller recogido en, 1987, pp. 53-65. y publicado en *Cahier pour l'analyse* N° 1 en 1969. Oudart da referencia de este artículo en el suyo de *Cahiers du Cinéma* del mismo año *Op. Cit.*

<sup>546</sup> *Op. Cit.* p. 55.

<sup>547</sup> Miller, p. 63 y Oudart, p. 39.

<sup>548</sup> Miller, *Ibidem.*, p. 64. La relación del sujeto respecto a la castración del Otro (A), designada como sutura por Miller, viene, evidentemente, del propio discurso freudiano y estructura de arriba a abajo la experiencia psicoanalítica.

<sup>549</sup> Sánchez-Biosca, 1991, p. 23.

<sup>550</sup> Aumont/Marie, p. 242.

<sup>551</sup> Bordwell, 1996, p. 110.

<sup>552</sup> Bordwell, *Ibidem.* p. 112.

Pero sin embargo añade que "como concepto teórico no es una explicación adecuada" de cómo se realiza el proceso de "dar sentido espacial y causal al total de una escena"<sup>533</sup>. En efecto, acotamos, el concepto de *sutura* no es una explicación, sino, más bien, un axioma o, si se prefiere, una condición lógica de posibilidad del discurso si éste ha de contar con la posición del sujeto, lo cual implica que la escena no puede, en última instancia, ser concebida como "total", pues conferirle ese atributo imaginario es, en sí, una función subjetiva.

La cuestión, es que la concepción del espectador para Bordwell, implicando también a lo simbólico, como hemos visto, se aleja mucho de considerarlo como "efecto del significante". Para Bordwell, el espectador excede al discurso en el cual opera y no al revés. El espectador cognitivista realiza operaciones y formula hipótesis en un trabajo constante de inferencia narrativa<sup>534</sup>. Esta concepción del espectador —con la que mi planteamiento no coincide— no deja, sin embargo, de tener valor sintomático en el ámbito de este trabajo. Un espectador, activo e implicado que "no se limita a estar ahí"<sup>535</sup> es la matriz de una tentación de ampliar su ámbito de operaciones desde el relato de ficción a la estructura global del mundo en forma de solidaridad mediática. Este modelo de espectador, (inter)activo se parece mucho —o, al menos, es el embrión— del espectador que solicitan los *media* actuales. El espectador televisivo no es un espectador exclusivamente manipulado. Como dijo Lacan, *la ignorancia es una pasión del Ser*<sup>536</sup>. La función de desconocimiento se aviene mal con la inocencia, con el papel de objeto pasivo de un proceso.

El cine es un espectáculo de difusión masiva, ésta es una condición inherente al *cinematógrafo*<sup>537</sup>. Sin embargo, su recepción no está ligada a la simultaneidad temporal como la televisiva, por ello, en cuanto tal, el sujeto espectador no es ni funcional ni conceptualmente equiparable al espectador estadístico<sup>538</sup>. Precisamente, porque, ante todo, es un *sujeto en falta*<sup>539</sup>. Sólo sobre esta falta, será constituable la imagen del espectador televisivo, sujeto a las leyes del mercado y, por tanto, inducible por medios no lógicos, sino estadísticos. El espectador de televisión, dará un paso más allá en la genealogía de la *democracia escópica* que analizamos porque, siendo un espectador mayoría, puede encarnar mejor al espectador cualquiera que Giordano Bruno soñaba habitando un número infinito de mundos.

<sup>533</sup> *Ibidem*. p. 113.

<sup>534</sup> Bordwell, 1996, p. 165.

<sup>535</sup> Era una frase muy repetida por Francisco Lobatón para describir a su audiencia.

<sup>536</sup> *Seminario I*.

<sup>537</sup> Benjamin, p. 27.

<sup>538</sup> Aumont et alii. p. 227.

<sup>539</sup> *Ibidem*. p. 258.

## C. La imagen difundida

## Capítulo 9

### La pantalla electrónica<sup>560</sup>

#### Los medios y el tiempo

"La TV viene, naturalmente, a añadir una variedad nueva a las "pseudo-presencias" nacidas de las técnicas científicas de reproducción inauguradas con la fotografía. Sobre la pantalla pequeña, en las emisiones en directo, el actor está presente temporal y espacialmente. Pero la relación de reciprocidad actor-spectador está cortada en un sentido. El espectador ve sin ser visto: no hay retorno."<sup>561</sup>

De nuevo, Bazin nos introduce en todos los factores de análisis del problema que vamos a encarar, pese a que, por su temprana muerte, sólo pudo asistir a los inicios de la implantación de la Televisión como medio de difusión masiva. La idea básica en los enfoques que se hacen del medio televisivo es que procede de las formas de articulación semiótica del cine y, por ello, rara vez se la cuestiona desde este punto de vista, como *medium* específico. La Televisión se aborda desde una óptica sociológica o cultural, esto es, como síntoma, como fenómeno o como motivo de estructuras y comportamientos cuya raíz hay que ir a buscar a otros ámbitos. Por ejemplo, si la Televisión muestra —emite— violencia o bien es síntoma de que vivimos en una sociedad muy violenta, o bien, se dice que la propia Televisión motiva la violencia *spectatorial*. Se piense la cuestión de una manera o de otra, el caso es ir a buscar fuera del discurso el campo de análisis o de actuación, proponiendo soluciones pragmáticas, esto es, en el eje emisión-recepción. Nunca, en el ámbito de la enunciación, que es intradiscursivo, ni en el de las condiciones referenciales, que también lo es. La Televisión es transparente y, por ello, utilizable íntegramente como instrumento modelizador. Cuando se dice que "algo no existe si no aparece en la televisión" se implica que "si existe, puede aparecer" y que si no aparece es porque tendenciosamente alguien ha vetado su aparición. De ahí, lo que he llamado, en capítulos anteriores, la figura del *escenógrafo*: cualquier huella enunciativa en la Televisión es denostada como una

<sup>560</sup> Una primera versión de este capítulo fue publicada en 2001. Vid. Bibliografía. Utilizo las traducciones que hizo Belén Quintás para aquella edición, introduciendo en ellas algunos cambios.

<sup>561</sup> Bazin, p. 174.

intervención fraudulenta en la transparencia referencial del medio, pues una cualidad ontológicamente esencial del mundo es su visibilidad. La Televisión actualizaría el proceso de democratización de la mirada haciéndolo efectivo: la posibilidad ontológica deviene, con la televisión, potencia subjetiva<sup>62</sup>. Del "cualquiera podría verlo" mecanicista, hemos pasado al "cualquiera puedo ser yo" mediático.

Pero vayamos por partes en el análisis del problema. La genealogía que venimos trazando es la de los *Modos de Representación Iónica*, en cuanto receptáculo del Imaginario moderno. Paralelamente, en la Modernidad Occidental se han ido desarrollando los que se han dado en llamar *Medios de Comunicación*. La diferencia no es banal, si pensamos que la Televisión es la primera convergencia de pleno derecho entre ambos vectores. Los Medios de Comunicación, desde el transporte personal o de mercancías hasta la transmisión de la información (correo, prensa o radio), han seguido dos pautas básicas que los distinguen de los *Medios de Representación*:

- 1º. Una relación tendencialmente *simétrica* entre Emisión y Recepción. Y ello, incluso, en el caso de la difusión masiva: prensa o radio. En ambos casos, como en la comunicación epistolar o telefónica, el acto de recepción es privado. La constitución de una instancia imaginaria llamada *público* sólo puede llevarse a cabo en un segundo momento y por la vía de la inducción estadística. De ahí que, como Bazin apunta, la imposibilidad del *feed-back* en la TV se experimente como una carencia, algo que nunca sucedería en el cine (o en cualquier variedad del espectáculo teatral). En última instancia, en los Medios de Comunicación la cuestión del aura no es en ningún caso pertinente.
- 2º. Una relación establecida según el patrón de la *Velocidad*. Conseguir alcanzar el máximo espacio en el mínimo tiempo en una estructura tendencialmente radial, más que longitudinal. Ello quiere decir, que en la Modernidad Europea, (proto)capitalista, el proceso se concibe desde un centro expendedor o catalizador en el que la información se capta, procesa y redifunde: desde las centrales de correos o las telefónicas, hasta las emisoras radiotelevisivas, incluidos los satélites entre sus medios tecnológicos. Respecto a la característica anterior, ésta manifiesta una evidente paradoja: la *velocidad* —y más, en sentido radial— es una fórmula de *proporcionalidad invertida*, lo que implica la introducción de un componente *asimétrico*.

<sup>62</sup> Recordemos que McLuhan (1996) llama a los Medios de Comunicación "extensiones del ser humano."

Es importante subrayar esta confluencia para entender cuáles son las claves ontológicas de la mediación televisiva y que podrían comprenderse en el paso del concepto de *revelación al de información*. Porque la Televisión, en su especificidad, se pretende en la segunda línea, la comunicativa, y obvia su filiación genealógica a la primera. La Televisión se propone como traslación de un contenido icónico que anida en el mundo y que se hace llegar al espectador con tanto procesamiento tecnológico como ausencia de elaboración retórica<sup>63</sup>. En este cruce, sin embargo, quedan implícitos factores que es necesario desplegar. La Televisión nace en directo, la difusión electrónica de la imagen a distancia se produce sin la mediación de soporte alguno, pues el magnetoscopio es una invención posterior. La Televisión hace su aparición, entonces, como un medio específicamente de transmisión, de comunicación, no de registro. Con ella, entramos por primera vez en el ámbito de la *difusión masiva y simultánea a la recepción*. Luego, el primer efecto relevante, respecto a los medios de representación icónica anteriores, es el de la *homogeneidad temporal*. El acto es simultáneo a su visión y produce ese efecto de velocidad extrema hacia la mirada. Como dice Semprini:

"La historia de las técnicas de la información está poseída por la obsesión de la comprensión temporal. Cabe, pues, leer la historia de estas técnicas (...) como una ininterrumpida búsqueda de la simultaneidad, un intento de reducir la discontinuidad temporal entre el momento en el que el suceso acontece y el momento en el que es llevado a conocimiento del público. Este sueño parece realizarse por fin en el directo garantizando una doble simultaneidad temporal. La primera consiste lisa y llanamente en hacer coincidir en el tiempo el suceso y la posibilidad de visión. La segunda permite superponer de forma simultánea la temporalidad del suceso, su duración real, con la temporalidad de su visión. (...) Como veremos esta simultaneidad doblada de una duración tiene consecuencias sobre el efecto de la verdad del directo, al igual que la tiene sobre la problemática de las fuentes."<sup>64</sup>

<sup>63</sup> Cuando un grupo político protesta del mal trato dado en una cadena de televisión, lo hace siempre en términos cuantitativos no retóricos o ideológicos. Jamás se dirá "nos ha ridiculizado" sino nos han dedicado poco tiempo en minutos o tantos por ciento. La acusación de tergiversación, se reduce también a cuantificación temporal: se ha hecho una emisión mutilada, descontextualizada, de lo dicho o hecho por el sujeto en cuestión. Si se hubiera emitido "todo" la denotación habría advenido a su reino y la mala interpretación hubiera sido imposible.

<sup>64</sup> "L'histoire des techniques de l'information est traversée par l'obsession de la compression temporelle. On peut lire d'ailleurs l'histoire de ces techniques (...) comme une quête ininterrompue de la simultanéité, une tentative de réduire la discontinuité temporelle entre le moment où l'événement se produit et celui où il est porté à la connaissance d'un public. Le direct semble finalement réaliser ce rêve, en assurant une double simultanéité temporelle. La première consiste tout simplement à faire coïncider temporellement l'événement et la possibilité de sa vision. La deuxième permet de superposer de façon simultanée la temporalité de l'événement, sa durée réelle, avec la temporalité de sa vision. (...) Comme nous le verrons cette simultanéité doublée d'une durée n'est pas sans conséquence sur l'effet de vérité du direct, ainsi que sur la problématique des sources." *Op. Cit.* p. 105.

Así, se revive la ilusión, en principio, de que el encuadre, el receptor de televisión, alberga una *fuerza centrípeta*. Frente al primer efecto del cinematógrafo, ahora tenemos un mundo que se apresta a ponerse ante nuestros ojos; el ente fluye hacia nuestra mirada. Porque esta es la primera norma del Arte cinematográfico que la televisión viola. El directo implica que no hay un abismo que salvar por la anisotropía de la imagen encuadrada. El efecto "tele" supone que, pese a que lo que vemos no está en el lugar físico en que lo vemos, si está presente en el tiempo en el que lo vemos. Por ello, el locutor de televisión, a diferencia del actor cinematográfico, mira directamente al eje axial de la cámara: **hace, del contracampo universal, lugar del contraplano posible**. De ahí, la carencia que Bazin detecta. La impresión no es que los hechos suceden ante nosotros sino que —utilizando el dativo de interés— nos suceden. Es así, que, por medio del directo, se postula la última gran homogeneización espacial: el *Fuera de Campo* no sólo es reversible y habitable, sino que está estrictamente habitado. El espectador "vive" en un potencial contraplano. La dimensión ontológica de lo encuadrado cambia esencialmente y la propensión suturante de la función espectatorial adquiere ahora una dimensión predominantemente imaginaria. No se tratará de apostar por la homogeneidad del *Fuera de Campo* sino, en última instancia, de realizarla. A partir de aquí, el régimen ontológico y referencial de la imagen encuadrada en la pantalla electrónica cambia sustancialmente.

## 1º Respeto a lo encuadrado.

El paso del término *revelación*, aplicado al componente de registro tanto fotográfico como cinematográfico, al de *información*, que normalmente se aplica a la Televisión tiene, en cuanto asignación de valor a lo captado, consecuencias relevantes en su destino. El destinatario de una *revelación* es un *sujeto del conocimiento*, un singular. Una imagen revela *algo a alguien*. El destinatario de la *información*, por el contrario, no es un singular, sino una *mayoría*, constructo de la inducción estadística. Un ejemplo bastará para ver esta diferencia. Dado un hecho cualquiera —explotación infantil, masacre étnica, violencia policial, infracción deportiva—, su captación televisiva, no lo revela sino que lo *denuncia*, lo pone en conocimiento de la opinión pública. Porque la *revelación*, el descubrimiento, supone cuestionar la estructura integral del Ser, la *Imagen del mundo*; implica una relación del ente con el Ser, esto es, la posibilidad de la sorpresa. La *información* tiene, sin embargo, una estructura binaria, se agota en el sí o el no, frente a una pregunta tipo. La imagen televisiva no nos ofrece un *desvelamiento del Ser*, sino que, en todo caso, nos delata la violación de su estructura. Junto a toda imagen de Televisión coexiste un imperativo de apremio ontológico: exige la restitución de la faz natural del mundo si esta ha sido deformada.

La idea es, pues, que la televisión es una prolongación neutra del ojo humano. Llega a donde el espectador no puede llegar, sin más. Ni añade, ni revela nada que el ojo no pudiera ver. La

imagen electrónica lucha por hacerse pasar por la más antropométrica de todas. Por tanto, puesto que el efecto de captación en el encuadre de la emisión, idealmente en directo, implica la ausencia de cualquier cuestionamiento gnoseológico, surge el mito que Semprini llama de la "source pure". Semprini habla de tres efectos estructurales de la emisión en directo.

- a. La doble simultaneidad de la que hemos hablado.
- b. La eliminación de los mediadores (intermediarios).
- c. Transparencia semántica y efecto de verdad.

Así,

"La fuente pura es un mito en el sentido literal del término. Como un mito, la fuente pura es una necesidad cognitiva, representa un ideal y un principio de orientación para los profesionales de la información nutriendo la convicción de la existencia de la verdad y que ésta reside en los hechos, en los mismos acontecimientos. La fuente pura es un mito como lo es la verdad absoluta que se obtiene en los media, en la medida que se pretenda establecer una correspondencia entre ambas."<sup>565</sup>

¿Qué supone el *directo*, entonces, como ideal de la emisión en televisiva? Fundamentalmente, la ausencia de un tiempo lógico para la instancia enunciativa, esto es, para el *montaje*. En efecto, supuestamente, la *realización* en directo implica la transparencia espacial pues exige la *realidad del raccord*, impide la falsa homogeneidad espacial, no exige, ilusoriamente, el efecto de *sutura*. El espacio no "se construye en la mente del espectador" sino que preexiste a ésta.

## 2º Respeto al valor de la propia imagen.

Este aspecto es, aparentemente, contradictorio con el anterior. La dimensión pública de la imagen electrónica, en cuanto a su emisión, coexiste con la extrema privacidad de su

<sup>565</sup> "La source pure est un mythe aussi au sens littéral du terme. Comme un mythe, la source pure est une nécessité cognitive, elle représente un idéal et un principe d'orientation pour les professionnels de l'information en nourrissant la conviction qu'une vérité existe bel et bien et qu'elle réside dans les faits, dans les événements eux-mêmes. La source pure est un mythe comme l'est la vérité absolue qu'on s'obtient, dans le milieu des médias, à vouloir lui corrélér." Op. cit., p. 110.

recepción, hasta el punto de poderse hablar de la desritualización absoluta de la fruición televisiva (González-Requena, 1988). El valor propio de la imagen difiere, por tanto, de la cinematográfica, pese a compartir con ella la imposibilidad del acceso directo, sin mediación tecnológica. La *pantalla electrónica* no es una pantalla de proyección, no exige la obscuridad ambiental, el subrayado de la heterogeneidad espacial del ámbito de la representación, para su disfrute. Es así, que la imagen electrónica registrada recibe cualidades heredadas del cinematógrafo, pero, también, algunas directamente de la fotografía que el "cine" no potenció. La imagen video tiene una dimensión privada, familiar, hogareña, que el cine, espectáculo público, no desarrolló nunca de la misma manera. De hecho, el "tomavistas" no representó nunca un serio competidor de la cámara fotográfica. Sin duda, se pueden aducir muchos factores —económicos, industriales, etc.— para dar cuenta de este hecho, pero hay uno, al menos, de tanta importancia como ellos: el registro del movimiento de un ser querido implica una sensación mortífera de fugacidad que no se produce en la imagen fotográfica. La proyección en la oscuridad, la heterogeneidad manifiesta del *Fuera de Campo* —que no puede paliarse por la imposibilidad técnica del montaje en el ámbito privado—, contribuyen, sin duda, a ese efecto. Sin embargo, la *handycam* sí es un competidor paritario de las cámaras de fotos. De alguna manera, el video casero entraña con la instantánea. La posibilidad de su alojamiento en el propio domicilio, el sentido de la propiedad que la imagen en soporte magnético implica, apunta hacia ello. Aún más, frente al efecto mortuorio de la muda imagen cinematográfica, la imagen familiar del video tiene un componente humorístico que es muy propio de la imagen fotográfica. El envejecimiento fotográfico deriva en un valor cultural, pero también produce risa ver la propia figura o la de los otros años atrás. Frente a la melancolía que suele revestir la imagen en *Super 8*, demasiado significativa, demasiado desveladora de una ausencia, la imagen del video doméstico tiene un componente cómico —como demuestran los innumerables programas de Televisión dedicados a su emisión—, que insinúa una capacidad imaginaria de condensación, de apresamiento de momentos plenos, de la que el dispositivo cinematográfico parece carecer. Si el montaje se echaba ostensiblemente en falta en las imágenes cinematográficas familiares, en el video parece, simplemente, estar de más<sup>66</sup>.

Pero la imagen-video también es materia de demostración judicial o científica. La imagen cinematográfica en los noticiarios, por ejemplo, jamás pasó de ser ilustración de la noticia, no la noticia en sí. Nunca tuvo valor probatorio y fue siempre despreciada por la ciencia. Sin embargo, la imagen electrónica —analógica o digital—, alcanza un estatuto de fidelidad respecto a su referente que la hace perfectamente utilizable por la ciencia: una endoscopia,

una ecografía, una tomografía o una resonancia magnética son ejemplo claro de ello. Por otra parte, la imagen video, también se admite, a escala antropométrica, como huella fiel de la realidad, como argumento irrefutable. Es aceptada como prueba judicial. Sontag, (p. 187) habla de la tendencia en psicoterapia a utilizar el video como "registro para la conciencia"<sup>67</sup>, lo cual no es sino otra de las manifestaciones del poder de vigilancia, *panóptico* en suma, que la imagen electrónica posee como consecuencia de la combinación de sus características de registro, transmisión, centralización y difusión:

"Nuestra inclinación a tratar el carácter como equivalente a la conducta hace más aceptable una extensa instalación pública de la mirada mecánica y exterior que posibilitan las cámaras."<sup>68</sup>

Hasta aquí, todo queda en un mero catálogo empírico e impresionista de características diferenciales de la imagen electrónica con el fin de cernir su especificidad respecto a sus precedentes genéticos. El problema aparece cuando recordamos el carácter fagocitador que la Televisión tiene, la vocación de *pastiche* omniinclusivo de la cultura electrónica (Sánchez-Biosca, 1995). Ello implica que, precisamente, esta propensión a la *información*, al levitar de las imágenes en el hipermercado de su disponibilidad pública, tiende a borrar todas las diferencias de formato, todas las diferencias jerárquicas y materiales en el destino último de su fijación electrónica. *Fijación/intimidad* y *difusión/publicidad* son vectores que la pantalla electrónica tiende a *confundir* en el flujo desjerarquizado de la información. Desde la escena cómica anónima y cotidiana, al atentado terrorista; desde el más solemne acto institucional, al más leve desvarío de un "famoso", TODO es *información*<sup>69</sup>. Ya no basta con el registro, pues no hablamos de una revelación que tenga suficiente con su dimensión simbólica, de ser para un sujeto, por más que su posición sea perfectamente intercambiable. Un contenido icónico —un ente, un estado del mundo— no existe si no se incrusta el *limbo informatacional de la difusión*.

Hay un caso emblemático de todo lo que llevamos dicho acerca del estatuto otorgado a la imagen registrada en la pantalla electrónica. Se trata de la toma realizada por el cineasta aficionado Abraham Zapruder del atentado que causó la muerte de John F. Kennedy en Dallas

<sup>66</sup> Sobre esta idea de la escena perfecta y el imaginario de la reproductibilidad vid. lo dicho en el Cap. 2 de este libro.

<sup>67</sup> *Ibidem*.

<sup>68</sup> Vid. Esquinazi, pp. 23 y 24. El autor se pregunta si el film de familia es la "Verdad del cine" y plantea el problema de la invisibilidad de las imágenes privadas y su posible interés mediático, que llevaría la necesidad de su circulación.

<sup>66</sup> Una nueva modalidad ofrecen las cámaras digitales, que permiten capturar la instantánea como un fotograma de una secuencia.

en 1963<sup>370</sup>. Hoy, la colaboración de los particulares en el registro universal de los momentos plenos, con efecto de denuncia —un exceso policial— o de pura fascinación —una catástrofe natural—, es un hecho cotidiano; la imágenes de los videoaficionados pueblan los informativos. Zapruder es, sin embargo, un pionero. Probablemente filmó la visita de Kennedy a Dallas sin más pretensiones que constituir un documento familiar y privado con carácter lúdico y conmemorativo. Sin embargo, su tomavistas *Bell & Howell* se convirtió en una *handycam, avant la lettre*. Estas imágenes, único documento visual sobre el hecho, han sido analizadas, desde entonces, fotograma a fotograma, como si se tratara de huellas, pistas y pruebas. Comenzando por la famosa Comisión Warren y siguiendo con todos aquellos suspicaces respecto a las versiones oficiales del asesinato. Todo ello, reavivado por el trigésimo aniversario del atentado que lo reconvirtió en un hecho mediático de primera magnitud.

En este proceso, se vislumbran todas las cuestiones que hemos enumerado más arriba. Primero, en la intersección de las imágenes públicas con el ámbito de lo privado, se refuerza esa impresión de objetividad, de *democracia escópica*, que implica que el sustento de la percepción puede ser cualquiera. Pero el siguiente paso es la incrustación de lo registrado en el flujo universal de la información. Dos tiempos, pues: **El mundo a disposición de ojo, y el acto perceptivo a disposición de la opinión pública**. Claro, por el camino, puede suceder que se produzcan (trans-de)formaciones. Unas, positivas y otras, negativas. Entre las segundas, la figura del *escenógrafo*, a la que ya nos hemos referido, hace su execrable aparición. Lo *oficial* se interpone a lo *informativo* en esa agonía, en esa *polemos*, que se reviste de ropajes épicos, entre el primer y el cuarto poder: "El poder nos roba una información que, sin su intervención, sería fácilmente transparente". En este sentido, la versión de "los dos disparos y los dos asesinos", que desmiente la oficial, es un magnífico ejemplo. Era un ejercicio remitirse a través de Internet a la **JFK Assassination Page**, que comenzaba con la siguiente aseveración:

"Es ahora cuando hemos podido probar, más allá de toda duda razonable, que el presidente Kennedy fue atacado por varios asesinos. No necesitamos testigos de último minuto, ni reflexiones ambiguas sobre el montículo de hierba para poder establecer este hecho. Se produjo un disparo, fotograma Zapruder, Z285, exactamente un segundo y medio antes de que tuviera lugar la herida mortal. Y ello excluye la posibilidad de que ambos disparos provinieran del rifle de Oswald, tal como se le acusa."<sup>371</sup>

<sup>370</sup> Vid. un excelente análisis de los avatares de estas imágenes en Català, pp. 157-176.

<sup>371</sup> "We now have proof beyond reasonable doubt that President Kennedy was attacked by multiple assassins. We need no last minute witnesses, or ambiguous reflections on the grassy knoll to establish this fact. There was a gunshot at precisely, Zapruder frame, Z285, just 1.5 seconds before the fatal headwound. The timing of those two reports, precludes the possibility that they both came from the rifle Oswald was alleged to have fired that day."

Y poco más abajo continúa, en una proclama incrustada en esta *webpage*:

### "Salvemos el ARRB!"

Puede que no sea perfecto, amigos, pero, hoy por hoy, es uno de los mejores recursos de que disponemos. El Assassination Records Review Board (ARRB) ha hecho públicos decenas de miles de documentos que hasta hoy eran inaccesibles para nosotros y urgentes para otros muchos. El cierre del ARRB está previsto para octubre de este mismo año a menos que el Congreso restituya y reembolse sus fondos.

Desafortunadamente, nuestra CIA y el FBI continúan rechazando la posibilidad de permitirnos el acceso a otros muchos documentos relacionados con el asesinato. Muchos de nosotros sospechamos que el último en ser hecho público será el más importante."<sup>372</sup>

Fe en la huella, desconfianza en su ocultamiento. Fe en la *Opinión pública*, desconfianza en el *poder ejecutivo*. El trabajo, a partir de aquí, supone una matematización del espacio y del tiempo que es posible gracias al *encuadre*. El Ser se trata como una ecuación en la que un primer miembro es lo encuadrado —y, en él, todo es reducible al *quantum numérico*— y el segundo, el *Fuera de Campo*, aloja una incógnita prontamente dócil al cálculo. En su artículo "the JFK Assassination – Another Look" de 1996<sup>373</sup> Robert Harris, comienza diciendo:

"Después de más de tres décadas, la principal cuestión ha sido resuelta. El arma humeante que prueba que, más allá de toda duda razonable, varias armas atacaron al presidente Kennedy en 1963, no se obtuvo como resultado de alguna oscura anomalía apreciada en una foto, o bien como resultado de una sombra en el montículo recubierto de hierba. La principal cuestión se centra en el descubrimiento según el cual un disparo, probablemente el único disparo que en aquel día acabara con el joven presidente, fue realizado un segundo y medio antes de que se produjera la terrible herida en la cabeza.

---

### <sup>372</sup> "Save the ARRB!"

*It may not be perfect, folks, but right now it's one of the very best resources we have. The Assassination Records Review Board has released tens of thousands of heretofore inaccessible documents for us and are pressing for many more. They are scheduled to be closed down in October of this year, unless Congress reinstates and refunds them.*

*Unfortunately, our CIA and FBI still refuse to let us see large numbers of other assassination related documents. Many of us suspect that the last of these to be released will be the most important."*

<sup>373</sup> También en el mismo sitio de Internet. Los textos corresponden a febrero de 1997.

Gran parte de este artículo está basado en el film de Abraham Zapruder, en el cual la mayoría de las acciones de las víctimas y los más cercanos a ellas fueron capturadas. A lo largo de todo el artículo, nos referiremos a los fotogramas numerados como Z285 y Z312. Para entender la numeración, la siguiente tabla será de utilidad.

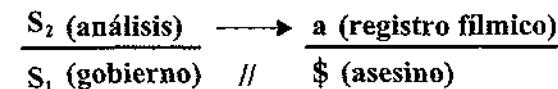
La cámara Bell & Howell de Zapruder captaba las imágenes a una velocidad de 18.3 fotogramas por segundo, de modo que cada fotograma del film es el equivalente a una decimoctava parte de un segundo. Por citar un ejemplo, si un hecho ocurrió en Z200, y otro en Z209, podríamos saber que transcurrió medio segundo (9/18) entre ambos. El lector se dará cuenta de las referencias hechas en la tabla a los disparos en Z186 y Z323. Creo que existe un alto grado de evidencia de que los disparos se produjeron en esos momentos exactos y, especialmente, en lo referido al último de ellos, que llegó justo un segundo y medio después del tercero, a pesar de que no fuera percibido por la mayoría de los testigos. Para aquellos que sientan curiosidad por el sonido que produjeron los disparos pueden escuchar una simulación (en un archivo de 114 K de tipo wav). Pero estos temas los reservaré para desarrollarlos en otros artículos. La cuestión del Z285 es concluyente para la cuestión de la conspiración por sí misma, e independientemente de otras tomas previas desconocidas.<sup>574</sup>

*After more than three decades...* He aquí una de las claves del imaginario que estamos descomponiendo: el ideal de progreso. Por ello, he dicho que hay un tipo de intervención sobre lo mostrado que es reputada como positiva: aquella que completa el camino de la huella hacia el sentido. Se actualiza pues todo el trayecto que implica el **Discurso Universitario**:

<sup>574</sup> "After more than three decades, the primary question has been resolved. The smoking gun which proves beyond reasonable doubt that multiple shooters attacked President Kennedy in 1963, did not come as the result of some obscure anomaly in a photo, or shadow on the grassy knoll. It consisted of the discovery that a shot, probably the only shot that day which missed the young President, was fired just one and one half seconds before the terrible and explosive head wound.

Much of this article is based on the film by Abraham Zapruder, in which most of the actions of the victims and those closest to them were captured. Throughout the article we will be referring to numbered frames such as Z285 and Z312. In order to understand the numbering, the following timeline should be useful.

Zapruder's Bell & Howell camera captured images at the rate of precisely 18.3 frames per second, so each individual frame in the film is the equivalent of about 1/18th of one second. As an example, if one event happened at Z200, and another at Z209, we would know that about 9/18ths or 1/2 second elapsed between the two. You will notice references on the timeline to shots at Z186 and Z323. I believe there is a great deal of evidence that shots occurred at those points, and especially for the final shot which came just one half second after the third, though it was not noticed by many of the witnesses. For those of you who are curious about exactly what those four shots sounded like, to listen to a (114k wav file) simulation. But I will save those topics for other articles. The Z285 issue is conclusive to the question of conspiracy on its own merits, and independent of other previously unknown shots."



En este camino, el saber de la técnica es el mejor aliado del conocimiento contra las añagazas oscarantistas del poder. Pero, claro, conocimiento ¿para quién? Si hablamos de flujo informacional, de colocar las unidades de información —bits, al fin y al cabo— a disposición de la opinión pública, *la formulación de la verdad escapa a las posibilidades del discurso informativo*<sup>575</sup>. Podremos saber que se efectuaron "x" disparos, no sabemos por quién ni exactamente con qué motivo, son tantas la posibilidades... La verdad está en el lugar de —la detenta— el Amo. Lo que demuestra, además, la proximidad estructural del **Discurso Universitario** y el **Discurso Histérico**: la reacción inmediata es exigirle al Amo que produzca ese saber que, supuestamente, retiene.

La técnica, pues, está al servicio de la *información*, no de la *verdad*, que implica otros régimen discursivos. La tecnología no produce la verdad, sino que, al poner de relieve los datos, desenmascara la mentira, denuncia los delitos, en una palabra: **informa**. Y estar al servicio de la información implica dos cosas: mejorar la calidad del soporte e integrarlo al flujo. Es el *efecto multimedia*<sup>576</sup> que otorga la posibilidad de subsanar las carencias del breve plano de Zapruder por procedimientos infográficos. Completud virtual que demuestra que el efecto ontológico del *encuadre*, enclave de las relaciones matemáticas entre los puntos, excede al de la *huella*. De hecho, donde ya no se espera *revelación*, sino *información*, la cuestión del registro pasa a ser secundaria, pues el abanico de posibilidades está limitado. De esta manera, información y mercado se dan la mano. Otro de los apartados de la esa Página Web ofrecía el siguiente producto:

**"Asesinato de JFK.**

**Una investigación visual.**

"El mejor título multimedia del año"— Electronic Entertainment Magazine, donde el lector se convierte en el investigador de uno de los acontecimientos que más ha conmocionado al siglo XX. Reviva el trágico drama del 22 de noviembre de 1963, así

<sup>575</sup> Si somos consecuentes con nuestros presupuestos epistemológicos, habría que decir que la *verdad* escapa a cualquier *formulación*, pues ésta supondría la existencia de un metalenguaje.

<sup>576</sup> Véase el siguiente capítulo.

como los acontecimientos que desencadenaron el asesinato y la controversia que le siguió durante los siguientes 30 años. Todos los testimonios se encuentran recogidos en este título: las cintas de video grabadas por los cuatro testigos presenciales (incluyendo el inicuo film de Zapruder), fotografías misteriosas tomadas momentos antes y después del asesinato; un riguroso análisis de los documentos, fotos incluidas. Con la ayuda de los simuladores de gráficos en 3D, el lector puede recrear los hechos de la plaza Daley desde distintos ángulos en el encuadre real en que tuvieron lugar. Crie la evidencia, y después analice las conclusiones de la Comisión Warren y de los teóricos de la conspiración a través de los años. Después, usted decidirá lo que realmente ocurrió.

#### Descripción:

- **30 minutos de imágenes tomadas por 4 decisivos testigos oculares**, incluyendo el film íntegro de Zapruder— a pantalla completa, cámara lenta y opción de desglose plano a plano.
- **Punteras recreaciones en 3-D animadas por ordenador** del desfile y asesinato que completadas con representaciones simuladas de los hallazgos de la comisión Warren y los argumentos de la plaza Dealey aportados por los principales teóricos de la conspiración.
- **El texto íntegro de tres fuentes esenciales**: Crosfire, el libro de Jim Marrs que inspiró el film JFK de Oliver Stone; el informe de la comisión Warren y The Assassination of John F. Kennedy: A Complete Book of Facts.
- **20 minutos de relato** sobre la presidencia de Kennedy, el asesinato, la investigación y la controversia que le siguió.
- **Información sobre cientos de figuras** relacionadas con el caso desde Jim Garrison a J. Edgar Hoover, de Fidel Castro a Jack Ruby.<sup>577</sup>

<sup>577</sup> "J.F.K. Assassination

#### *A Visual Investigation*

"Best Multimedia Title of the Year" —Electronic Entertainment Magazine You become the investigator of one of the most shocking events of the 20th Century. Relive the tragic drama of November 22, 1963, as well as the events that led up to the assassination and the controversy which has followed it for over thirty years. All the tantalizing evidence is there: full-motion clips of four eyewitness films (including the infamous Zapruder film!), mysterious photographs taken in those fateful moments before and after the assassination; and complete autopsy records, including photos. With the help of powerful 3-D graphic simulations, you can re-create the events at Dealey Plaza from various angles in the actual time frame in which they occurred. Sift through the evidence, then analyze the conclusions of the Warren Commission and conspiracy theorists through the years. Then, you decide what really happened.

*Then, you decide.* El caso es que, en una animación infográfica emitida en un programa de TV, todo el proceso de reconstrucción por análisis geométrico y topográfico de la película de Zapruder, culminaba colocando al espectador tras la mira telescópica del rifle que apuntaba a Kennedy<sup>578</sup>. Un resto del proceso deductivo que no es especularizable pero sí apropiable: *la mirada del asesino*. Aunque no podamos ver su rostro, en un cosmos desjerarquizado y dócil, podemos ocupar lugar de su mirada, hacer nuestra su percepción, gozar de su goce sin el inconveniente de la culpa. Avenírnos a la seducción de traicionar el *Principio de Razón Suficiente* conculta el *Principio de Plenitud*.

#### 3º Respeto a la Imagen-Mundo.

Los efectos imaginarios del proceso que estamos viendo desarrollarse, los he atribuido al factor temporal, que hace, del lugar del espectador, el de un contraplano virtual. Esta coincidencia de espectador y espectáculo en la simultaneidad de la emisión es el operador clave de todo el proceso lógico. El salto cualitativo de la relación referencial de la imagen con el mundo depende de este factor, sin el cual, la diferencia sería puramente banal, de soporte o de formato: relación espacio-temporal ajustada, hipotéticamente, al patrón mecanicista de la velocidad. De esta *ratio*, nace la idea de *globalidad*, acuñada por McLuhan en su famosa expresión de la Aldea Global. Lo que me interesa ahora, es que el término ha tenido un notable éxito y que los Media han hecho de él seña y cifra de su potencia. De hecho, incluso en su sustitución como término, se trasluce su éxito como concepto. La idea de *Globalidad*, como Ser efectivo del mundo contemporáneo, trasciende el ámbito de las comunicaciones y se implanta en todos los órdenes: político, económico, militar, etc. De ahí, que, incluso quienes no aceptan estrictamente el término acuñado por McLuhan, reconozcan y apoyen la necesidad de alguno que nombre "lo global" como

#### *Features:*

- 30 minutes of full motion video clips from four critical eyewitness films, including the entire Zapruder film —with full- screen, slow motion and frame-by-frame control options.
- State-of-the-art 3-D computer animated recreations of the motorcade and the assassination, complete with simulated depictions of the Warren Commission findings and the Dealey Plaza scenarios of leading conspiracy theorists.
- The full text of three essential resources: Jim Marrs' Crossfire, the book that inspired basis for Oliver Stone's film JFK; the Warren Commission Report and The Assassination of John F. Kennedy: A Complete Book of Facts.
- 20 minutes of narrated overview of Kennedy's presidency, the assassination, the investigation and the controversy which followed.
- Background facts on hundreds of figures linked to the case, from Jim Garrison to J. Edgar Hoover, from Fidel Castro to Jack Ruby.

<sup>578</sup> El reportaje, con el título *¿Quién era Lee Harvey Oswald?*, fue emitido por el programa de TVE, *Documentos TV* en noviembre de 1993. Vid. Apéndice.

marco ineludible de referencia. Echeverría recoge varios términos utilizados según los autores: *sociedad informatizada*, *Estado telemático*, *sociedad digital*, *comunidad virtual*, *ciberspacio*, *sociedad interactiva*. Para él, la elección no es irrelevante. Él propone

"utilizar una denominación máximamente internacionalizable, por una parte. También sería conveniente que ninguna de las tecnologías actualmente en competencia tuviera ventaja sobre otras. Por último, es de desear que el término que se utilice para nombrar a esta futura interacción social planetaria designe un objetivo al que tender y que este objetivo a penas tenga connotaciones ideológicas. En resumen, se trataría de buscar un término neutro, universalizable y lingüísticamente flexible que denomine adecuadamente lo que se quiere nombrar pero teniendo en cuenta que estamos aludiendo a un proceso en fase de desarrollo, que conviene ir encauzando a base de proponer metas globales."<sup>579</sup>

Nos encontramos, de lleno, con una evidencia: actualmente, el modelo histórico de la Televisión ya no es el único entre los Medios de Difusión Masiva<sup>580</sup>. Es mi hipótesis, sin embargo, que sigue siendo el modelo central que se ofrece como matriz para todos los demás. No es sólo el hecho de que todos transmiten imágenes a distancia. ¿No es, Internet, por ejemplo, un claro producto televisivo? ¿Qué sería de Internet si los informativos no la hubieran publicitado como el gran fenómeno cultural y tecnológico de nuestro tiempo, si la inmensa mayoría de los productos y programas no adjuntaran su web a su publicidad? Las autopistas de la información son, en cierta medida, un sucedáneo de la televisión. Si en la Televisión no podemos salir todos, si dependemos de un programador casi siempre denostado, las redes telemáticas abiertas ofrecen un acceso libre, sin restricciones ni dependencias, realizan el *Mito del Directo Absoluto*: podemos conectar *en tiempo real*, sin necesidad de coincidir con la dimensión social del hecho al que asistimos, podemos trascender la audiencia, pues el emisor está eternamente disponible para nuestro deseo. Directo sin rito, *instante esencial* a la carta, plenitud más allá —burlando— del deseo del Otro.

De esta manera, deconstruimos el *Imaginario Aldea Global*: con los nuevos medios, aumenta la velocidad de comunicación, esto es, se disminuye el tiempo para una cantidad de espacio longitudinal constante o creciente. Sin embargo, en la noción de "aldea" se ha colado el imaginario de que lo que disminuye es el espacio, no el tiempo. En la *Sociedad de la*

*Ubicuidad* (Cazeneuve) se produce el enésimo escamoteo de la corporalidad del espectador<sup>581</sup> en el imaginario moderno. De hecho, las metáforas utilizadas para describir o concebir el nuevo estado de las cosas son siempre, como vemos, espaciales. Se connota, pues, la idea de un espacio concentrado del que el encuadre es representante, y al que se le atribuye una potencia de condensación por derivación metonímica sobre la ya conocida estructura del silogismo. Vuelta, por tanto, al problema que se encontró el cinematógrafo pero agravado: la sensación de huida de los cuerpos provoca una mayor impotencia subjetiva si pensamos en que el espacio es menor, que los cuerpos se mueven en un recinto no cósmico sino aldeano, circunscrito en todo caso a la polis. Y aquí viene el planteamiento del problema que la globalidad como imaginario conlleva:

"Los medios se han erigido en sustitutos del mundo anterior. Aun si deseáramos recuperar ese mundo anterior sólo podríamos hacerlo mediante un estudio intensivo de las formas en que los medios lo han engullido."<sup>582</sup>

De nuevo, el problema es la dimensión referencial del discurso mediático. En su afán por fagocitar el mundo para mejor designarlo, éste ha acabado por desaparecer como referente y el ícono ha perdido su dimensión signica. Con otras palabras, la exterioridad del encuadre, el *Fuera de Campo*, se revela como condición *sine qua non* para la producción de sentido del discurso y la voracidad referencial a acabado por hacerlo (des)aparecer. La pantalla electrónica no refleja el mundo, lo es. No es tanto un *medium* de representación como de comunicación; no significa, con-funde. La *ventana abierta al mundo*, se realiza como tal mundo. Desde la instauración de la *perspectiva artificialis*, desde el giro copernicano, lo no-visto del Universo ha funcionado como causa del discurso. La *Universitarización* de ese discurso ha dado la impresión de haber conseguido conjurar su causa y cantos áulicos se entonan junto con himnos fúnebres. Al fin, el mundo de referencia parece haber conseguido la absoluta identidad con el espacio de la representación. El advenimiento del espíritu produce más que autoconciencia, perplejidad. Así, considerando la dimensión informativa que nace del directo y de la difusión como la matriz del discurso televisivo, es evidente que ese mundo paralelo que creó el cine (Benet), como espacio de ensueño, es muy distinto al creado por la TV. La TV, como representación de la globalidad, asume un estatuto de realidad que contrasta con el espacio doméstico en el que se inserta. La TV produce una conciencia de

<sup>579</sup> Echeverría, 1995, p. 227. Él propone el término *Telépolis*. Vid. 1994.

<sup>580</sup> Vid. Apéndice.

<sup>581</sup> Para esta descorporeización vid. González-Requena, 1988. Conviene, tal vez, matizar mi posición en este asunto. No se trata de que el imaginario Moderno escamotee una presencia del cuerpo que existiría sin él, sino precisamente al contrario, es la ausencia la que se escamotea pues se constituye un universo en el que esta se relega como prescindible: se puede gozar *fuera del cuerpo*.

<sup>582</sup> Son palabras de McLuhan. Citadas por Sontag, p. 211.

transparencia exterior, de asistencia al Logos-Mundo, desde el plácido refugio del espacio privado. La TV, en la estela de los dispositivos *panópticos*, se halla, pues, ante una paradoja: una asistencia al mundo según el patrón de la Velocidad que tiende a convertir el denominador de la fracción en 0, a anular el tiempo en el ideal de simultaneidad del acto y su percepción, con lo que se aboca al imaginario de la abolición de las distancias. Pero se trata, ya lo hemos visto, de un manifiesto efecto imaginario: las distancias aumentan, lo que disminuye con la velocidad es el tiempo, pero siempre hay un resto en la operación, una imposibilidad de hacer coincidir perdurablemente los cuerpos con el lugar en que son detectados por la mirada. De ahí, que se opte, como veremos, por la *congelación de lo encuadrado* con el fin de proceder como lo hizo la pintura occidental desde el Renacimiento, esto es, dividiendo el tiempo de la acción en *instantes esenciales* que no son sino el cociente de una división del tiempo por el espacio. Si la fórmula del dispositivo en cuanto tele-difusión es  $v = e : t$ , la fórmula del espectáculo electrónico ha de ser  $e : (t : e)$ , con el fin de volver a reintegrar al encuadre su pregnancia, su semblante de sentido. Es el caso de las sucesivas repeticiones de una acción deportiva desde distintos ángulos llegando, si es necesario, a violar la ley del eje (ángulo inverso). Esto es, el tiempo "único" de la acción dividido en varias angulaciones espaciales que no pueden ofrecerse sino de forma sucesiva<sup>33</sup>. ¿Por qué esta paradoja? Por lo que todas, por intentar constituir el espacio del discurso como disponibilidad *total* para uno de sus efectos: el sujeto.

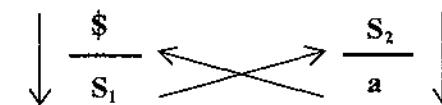
## El espectador mediático: de la audiencia al usuario

Es, por tanto, esta tensión entre *velocidad* y *capacidad de condensación* del encuadre la que afecta al *Medium* televisivo, pues se ve impelido a tener que simularla para el supuesto gran beneficiario y depositario de todo el proceso: *el espectador concebido como audiencia*. Porque la gran fuerza aglutinante de un canal de Televisión se ostenta a ambos lados de la pantalla: en intensión, en el interior del encuadre, y, en extensión, frente a él. De tal manera, que se pretende que una metaforice a la otra: **a mayor espectacularidad mayor audiencia**, y viceversa. Así, tratamos ahora con un espectador-número, espectador-cantidad. Es el espectador captado por la fuerza centrípeta del encuadre, que lo hace mensurable. La *Audiencia* es el *Espectador/Tiempo*. Ante la posible fugacidad del objeto encuadrado, el antídoto que los Media diseñan es congregar, fijar, a los espectadores frente al contenido icónico que ofrecen. Si lo imaginario es cuestión temporal, si la permanencia de lo encuadrado no está garantizada ontológicamente, se busca la permanencia atenta del ojo ante la pantalla. Pero, si el espectador mediático es diseñado por métodos estadísticos, ello implica que es un

<sup>33</sup> Hasta la llegada de las plataformas digitales. Vid. capítulo siguiente.

espectador distinto del previsto por el **MRI**. Éste tenía una función eminentemente simbólica, de sutura del discurso. Aquél ofrece, sin embargo, un aspecto fundamentalmente *imaginario* pues es inducido por *confrontación a su semejante*. Es un espectador concurrente: mayoría o (sutil artimaña) exquisita minoría<sup>34</sup>.

Así, alcanzamos con la cuestión de la publicidad como habitante privilegiado de la T.V. y sus conexiones con el discurso informativo. Y, aquí, viene en nuestra ayuda un 5º Discurso que Lacan teorizó años después que los anteriores. Se trata del **Discurso del Capitalista**<sup>35</sup>:



Desde que Lacan formula este **Discurso**, se refiere a él en términos de una "pequeña variación respecto al **Discurso del Amo**". Esta variación consiste en intercambiar las posiciones del **S<sub>1</sub>** y del **\$** entre el lugar del agente y el de la verdad en el discurso. Pero, con este "ligero cambio", quedan trastocadas todas las relaciones. Los 4 Discursos formaban una estructura de 4 elementos en rotación de tal manera que se establecían posiciones de reverso por parejas: **Discurso del Amo**, **Discurso Histérico**, **Discurso del Analista**, **Discurso Universitario**. El **Discurso del Capitalista**, sin embargo, carece de reverso. Según esta fórmula, el **objeto de goce**, que en este caso sostiene al **saber**, se dirige al **sujeto**. La estructura del **Discurso del Capitalista** lo convierte en lo que Sergio Larriera denomina un **círculo siniestro** pues constituye un movimiento de rotación hacia la izquierda completamente imparable. Es, por ello, el único discurso en el que el lugar de la **verdad** aparece determinado, al recibir un vector que procede del lugar del agente en el que el sujeto reina. Pero no deja de tener coincidencias con los otros cuatro. Estas coincidencias son, fundamentalmente, de posición de los elementos en los lugares de la estructura:

- Con el **Discurso del Amo**: Coincidencia en el lugar del **Saber** y del **objeto**. Algo del orden de la ignorancia, del no querer el saber más que como medio de producción, que acerca ambos Discursos al de la **Técnica**.

<sup>34</sup> Así se publicitaban Canal Plus o La 2 hasta la llegada de las plataformas digitales.

<sup>35</sup> Este matema fue presentado por Lacan en una conferencia pronunciada en Milán el 12 de mayo de 1972. Vid. Lacan, 1981. Para todos los desarrollos del matema, Vid. Alemán, (1993 y 1996), Larriera (1996) y ambos (1998). Creo necesario presentar mis disculpas al lector (versado en psicoanálisis o no) por lo realmente áspera que puede resultar la lectura de los siguientes párrafos. Pero creo irrenunciable una demostración de que la Teoría de la Información que albergan estas páginas está fundamentada en el matema del Discurso del Capitalista.

- Con el **Discurso Histérico**: La posición del sujeto como agente. Algo del orden de la exigencia de producción, de una relación con el otro como sometido a saber. El DH cifra mejor que ningún otro la estructura de la Demanda. Además, hemos de tener en cuenta el paralelismo entre el **Discurso Histérico** y el de la ciencia. El sujeto histórico clama por el *Principio de Razón Suficiente*, para destituirlo continuamente. Esta en posición de agente es la posición idónea para su exclusión (en el universo de los semblantes, de lo obvio y patente) de la acción discursiva<sup>586</sup>.
- Con el **Discurso Universitario**: El **Significante Amo** en el lugar de la verdad. El poder imaginario tras el proceso del discurso.

Con el **Discurso del Analista**, es con el único, que no comparte posición alguna. Sólo hay una coincidencia entre vectores. Es el vector que produce la determinación del objeto respecto al sujeto:  $a \rightarrow \$$ . Pero hay una diferencia de posición: en el **Discurso del Analista** el  $a$  que se dirige al sujeto es causa, está sostenido por el saber. En el **Discurso del Catalista** el objeto es producción y sostiene al saber que a su vez lo determina. Además, hay otra coincidencia vectorial importante: como en el **Discurso Histérico**, el sujeto determina la posición en la que se encuentra el **Significante Amo**, y cómo en el **Discurso Universitario** éste, a su vez, determina el saber. *Es como si Amo, Histérica y Esclavo (saber) se hubieran puesto de acuerdo para conseguir la satisfacción generalizada en la negativa a cualquier determinación del sujeto por la verdad, esto es, por lo indestructible, por lo insistente, del deseo.*

Fórmula del consumismo, que implica la imposibilidad de detenerse, pues, como en el **Discurso Universitario**, el **Significante Amo** ocupa el lugar de la *verdad*. Discurso, también, del *pecador*<sup>587</sup>, que soñándose perverso por pretender que el goce de Dios equivale a su saber, se encuentra con un poder que lo excede. Éste es, por tanto, un espectador solicitado continuamente e insertado en la propia dinámica del discurso, buscándose su presencia en el espacio profilmico como muestra de una homogeneidad cada vez más cuestionada. Héroe perverso que debe ofrecerse a completar al Otro, de cuya falta el *discurso informativo* es representación. En definitiva, es nuestra hipótesis que *el Discurso del Capitalista muestra la matriz básica de la Cultura de Masas contemporánea*.

Pero vayamos por partes. Esta determinación de la **verdad del Amo** por la posición de agente del sujeto no puede dejar de tener como consecuencia la erección de un **Imaginario** que sostenga la lógica en que se articula el vínculo social. Y el lugar más indicado, a mi juicio, para observar este imaginario, es el estatuto concedido al saber y que es una de las claves de la cultura contemporánea: el tránsito que va del **Saber** a la **Información**, topografía que configura una red de accesibilidades localizadas. Observemos, pues, los vectores que participan el lugar que ocupa el saber. Una hipótesis enunciada en este trabajo era que el discurso mediático estaba sostenido por la estructura del **Discurso Universitario**. La idea de la *Producción* de un sujeto capaz de sostener el objeto para que pueda ser anegado por el saber, enganchando a ese proceso su deseo, concuerda con la imagen del científico pero también con la idea de audiencia (activa) que el *Discurso Informativo* mediático pretende, esto es, aquella a cuyo través la información opera. Ahora bien, en el **Discurso Universitario**, el sujeto sostiene el objeto, así como el amo sostiene al saber. Con otras palabras, *el sujeto es necesario para que el saber fluya y se produzca como indica el vector diagonal que va desde el ángulo inferior derecho al superior izquierdo*. Parece una mera perogrullada pero tiene una evidente relevancia: el saber ha de ser sabido por un sujeto que lo hace operativo. El saber necesita *quién lo sepa*<sup>588</sup>. Fijémonos, sin embargo, en la torsión que implica el **Discurso del Capitalista**: *el Amo sostiene al sujeto, mientras que el objeto sostiene al saber*. De esta manera, el objeto sigue causando la división subjetiva, alimentando el deseo en una relación completamente circular y —esto es esencial— sin posibilidad de ser revertida por otro discurso. El mercado se alimenta del consumo que él mismo alimenta. Pero, como compensación, el  $\$$  determina ahora al Amo, que lo sostiene, nada menos que desde el lugar de la verdad. En esta espiral, que aparece como autónoma, la consecuencia que nos interesa es que *al estar sostenido por el propio objeto, el saber tiene consistencia propia, no hace falta un sujeto que lo sepa*. Lo cual redunda en la reafirmación de la impotencia subjetiva que implica la **relación de todo Sujeto con la información**: siempre disponible, nunca poseída *totalmente* en forma de conocimiento. La información hace semblante, repito, de una **topografía** del saber. Más que nunca el sujeto moderno (debe) sabe(r) *dónde, no qué*, en una cosmología del hipermercado. Localizar al especialista es la forma postmoderna de sutura de la división sectorial del saber que propicia la ciencia. Esta nebulosa de saber, a la que se le puede suponer siempre una consistencia, realmente incomprensible, es una de las claves de que la ciencia haya podido constituir un imaginario tan potente. La competencia individual es muy reducida pero existe la confianza plena en que el saber que no sé es, no obstante, sabido, como el producto cuyo proceso de elaboración y distribución ignoro pero del que tengo la certeza que aparecerá en el estante preciso del hipermercado.

<sup>586</sup> Recuérdense las admoniciones de Freud a Dora respecto a su posición de sostén de su síntoma frente a su posición de víctima de la situación, de alma bella. Vid. "Análisis fragmentario de una histeria" *Op. Cit.* pp. 933-1002.

<sup>587</sup> Vid. Capítulo siguiente.

<sup>588</sup> De hecho, al menos en la idea clásica y académica de la Universidad, el examen, la prueba de que el sujeto dispone del saber para sustentar el reto de sostener el objeto, es consustancial al discurso.

Claro, que esta constante suposición imaginaria de saber al otro deja al sujeto en una manifiesta posición de precariedad. El problema viene a la hora de ¿qué es lo que *debo* de saber y qué no tengo obligación? Es la impotencia en cuanto el sujeto se enfrenta al Otro constituido en totalidad. De aquí se derivan dos figuras esenciales a la concepción liberal del Mundo y al concepto postmoderno de **información**: el **profesional**, del cual el periodista contemporáneo, sobre todo en su versión audiovisual, es uno de los mejores exponentes, y el **Amo mentiroso**. Respecto al primero, si se exige saber instrumental, que el objeto (producido) no desmienta al saber que sostiene se impone una figura clave: el esclavo perfecto, *todo-saber*, que no está implicado en ninguna consideración desiderativa. El profesional es el que siempre está donde se le espera, el que ofrece su presencia, su estar en el mundo (no su vida o hacienda), como sostén de su palabra. Es el otro que encarna el saber, sumiso a la demanda, como en el discurso del Amo. Además, este *estar-todo-saber*, es calculable, sometido a una relación contractual, a precio.

La otra figura esencial al panorama cultural postmoderno, liberal, es la del *Amo en el lugar de la verdad*. En un universo de información disponible, cualquier merma en el saber es reputable o remisible al Amo, a la lógica de un poder que oculta información<sup>59</sup>. La suposición al Estado de un saber íntegro, nos llevan a una judicialización de la vida cotidiana, a una ética de la denuncia en la que —como hemos visto— no cabe la revelación. Precisamente, en un estado de fungibilidad generalizada de la información, el saber sólo perdura si es secreto<sup>59</sup>. Ante cualquier carencia, ante cualquier damnificación del sujeto, el Estado ha de responder "profesionalmente" impartiendo justicia, mostrando la verdad. El Dios cartesiano es la mejor prueba: no hay esclavo más perfecto que el Amo sometido a ley, receptivo a la demanda.

Ya hemos visto, pues, que la inducción imaginaria de este sujeto espectador lo hace aparecer, no en el lugar de la *producción*, como en el *MRI*, sino en el del *agente* del discurso. Proceso imaginario de identificación al grupo, a la mayoría, a la masa, que no tarda en quebrarse, en mostrar sus fisuras como germen de una fragmentación. El paso siguiente es, entonces, el que va del espectador-masa al espectador-usuario, hacia la soberanía del consumidor<sup>61</sup>, con otras palabras, a la que se ha dado en llamar *Era de la Globalidad Fragmentada* (Díaz-Nosty). La Televisión digital, con canales a la carta, o las redes telemáticas promulgan una imagen del

**Espectador Usuario** que ejerce las mismas funciones que el Dios Newtoniano. Su terminal es una especie de prótesis topológica que le permite localizar el saber sin abandonar su espacio, que se convierte en una especie de lugar natural aristotélico, con el añadido de un componente táctil en la pantalla interactiva<sup>52</sup>. *La información es una esfera con el centro en todas partes y la circunferencia en ninguna*. El vértigo que esto suponía para el cusano<sup>53</sup>, en cuanto inconcebible, en cuanto insoportable para nuestra inteligencia es *imagi-nariamente* superado si en vez de un saber que siempre ha de ser sabido, sustentado, por un sujeto, se convierte en *in-formación* que no ha de ser soportada por cada uno. El *logos* se sostiene, así, autónomamente en la exterioridad. Los *Media* consiguen una *generalización del logos exterior* autosuficiente, fusión suma del saber con el Ser del universo cartesiano: la información tampoco necesita de nuestra asistencia para *ex-istir*. Las redes telemáticas, las autopistas de la información, los canales digitales son su sustancialización accesible en el denso y organizadamente fragmentario espacio del encuadre electrónico. Piénsese en el entorno *Windows* en cualquiera de sus versiones. La pantalla electrónica parece haber acabado ofreciendo una alternativa a la división subjetiva: *El sujeto multiplicado por la multiplicación de las ventanas*. En el entorno *Windows*, el exterior del encuadre parece reforzar su homogeneidad pues no cesa de dejarse atrapar una y otra vez. Los entes se multiplican en su ofrecimiento.

Pero ¿cuál es el funcionamiento, el semblante concreto de la pantalla, concebida como interfaz interactiva ofrecido a la demanda subjetiva? La primera cualidad notable de la pantalla electrónica es la iconización del punto o la determinación puntual del perceptor icónico. El punto en el plano recibe la determinación de una letra desplegable. Es la conocida noción de *Hipertexto* que, a la vez que sensibiliza el punto, que lo hace accesible al sujeto como semblante del ente, lo libera de su constreñimiento dimensional: cada punto es una pantalla dispuesta a su disfrute, un eslabón (un *link*), que nos conecta a la apertura mundana. *World Wide*: Mundo abierto, mundo disponible. Refrendado, claro está, por un saber al que el propio objeto sostiene: la tecnología. Lo real-sustancial de la materia, toma forma de objeto fantasmático, en cuanto sustenta al *saber* (S.). De ahí, el concepto de navegación, de posibilidad de deriva por ese cibermundo sin temor ninguno al naufragio.

Pero de la parte del sujeto ¿qué queda? Espectáculo, brillo de lo captado, narcisismo, lo escópico sustituye a lo epistémico. El sujeto, que no es necesario para el saber, se alimenta —que no satisface— de pulsión escópica. Su exclusión epistémica conlleva su captación escópica. Nada necesita ser sabido; todo ("yo" incluido) necesita ser visto. *Saber dónde, es*

<sup>59</sup> Piénsese en la importancia que este juego del amo que sabe y oculta ha tenido en la invasión de Irak, en 2003 y en general en la política postmoderna.

<sup>60</sup> De ahí, el tremendo éxito de una serie televisiva como *Expediente X*, que actualiza todos estos supuestos. Recordemos dos de las frases que se pueden leer en su genérico cifra de toda la concepción mediática de la información: "El Gobierno niega todo conocimiento" —resaltada en un supuesto documento oficial— y "La verdad está ahí fuera" que es el epígrafe y auténtico tema de la serie. Vid. mi artículo de 1999.

<sup>61</sup> Matellart, p. 213.

<sup>52</sup> Munari, p. 113, y el capítulo siguiente.

<sup>53</sup> Vid. Cap. 3 y 4.

*haber visto*. Si la tecnología me permite fragmentar lo global para poder acceder a ello, lo pulsional no es, por ello, desalojado. Esa ya antigua compulsión del televíidente postmoderno que hace de la fragmentación un goce, el *Zapping*, destruye todo el edificio de la contigüidad espacial que el **MRI** había construido. El acto de zapear, de cambiar compulsivamente de canal, tiene diversas implicaciones. Primero, supone un imaginario más para el televíidente: la anulación de la distancia entre su cuerpo y el encuadre, por el fetiche del mando a distancia. El cuerpo moderno, estorbo para el sujeto en su pesadez orgánica, aparece como cada vez más prescindible menos obstáculo para la ubicuidad escópica. A su vez, es históricamente la primera de las prótesis que ofrecen al espectador la ilusión de poder disponer del contenido del encuadre a voluntad. El espectador es convocado, entonces, como usuario, como mero fruidor, no como sujeto deseante. Su presencia es, por tanto, prescindible para el discurso, está en el lugar del agente, no adviene a suturar, sino a gozar de un Universo que no le necesita para ser *completado*, para ser *contemplado*. A diferencia de lo que acontecía en el experimento de Kuleshov, el espectador puede dedicarse a fragmentar y descomponer lo encuadrado sin temer por las consecuencias ontológicas de sus actos. He aquí, de nuevo, la paradoja al extremo de la empuñadura subjetiva. Ese espacio, que es global, se condensa en lo encuadrado pero, al margen de cualquier tentación animista, no se *confunde* con él. De alguna forma, la verticalidad de la difusión es el componente fantasmático que sostiene el goce de su selectividad horizontal: *el mundo habita en los canales y se deja absorber por la pantalla a voluntad del sujeto*. El espectador puede ir buscando la imagen más pregnante para detener sobre ella su mirada, sabiendo que, ante la posible emergencia de una imagen angustiosa —o aburrida—, basta un mero movimiento *digital* para huir sin más consecuencias. Parece, pues, haberse conseguido, al fin, un Universo íntegro y no deseante, puro espectáculo dócil que se ofrece sin demandar nada a cambio. Pero sabemos que el *ser-hablante* se mueve en el circuito de imposibilidad de la relación sexual. Con otras palabras, intentando *acoplar* su sex, la satisfacción de su deseo, a la satisfacción del deseo del Otro. Querer ver al Otro completado, para descubrir que cuando, imaginariamente, lo consigue, la sensación es la de sentirse descolgado del Ser que este deseo le otorgaba como objeto de su satisfacción. El sujeto busca que su goce sea el goce del Otro, que el Otro se satisfaga de su satisfacción<sup>594</sup>.

¿Qué tiene todo esto que ver con un acto tan banal y cotidiano como el *zapping*? Pues que, a poco que reflexionemos, esta actividad compulsiva fruto del aburrimiento que produce la disponibilidad del *Todo* indica, en su dimensión pulsional, una radical forclusión del sujeto deseante. En los intersticios programáticos, la Televisión introduce la publicidad, y ésta es

índice del ser gregario y mayoritario de la Audiencia: cuantos más —y mejores— anuncios vemos, podemos pensar que la audiencia, la espectacularidad, es mayor. Sin embargo, el origen lógico del zapeo es huir de estos impases del espectáculo, que, por su parte, se convierten, para concitar la atención espectatorial, en cada vez más espectaculares. Una vez desencadenado el proceso, su resultado es la desestructuración de la homogeneidad espacial que tan trabajosamente había elaborado el **MRI** por medio del montaje, y un intento de elevar exponencialmente la pregnancia de lo mostrado<sup>595</sup>, por los canales que compiten en la carrera por detener la mirada del espectador. Así, la pantalla electrónica, lugar de la *fragmentación* es correlativamente el lugar de la *saturación*. Con lo cual, un proceso vela al otro: a más movilidad espectatorial, más condensación espectacular. La pantalla electrónica, lugar de desestructuración icónica, fija en el flujo de la difusión la auténtica consistencia imaginaria del universo. La autenticidad es la pasión contemporánea por excelencia.

## Los límites: sujeto, pantalla y mundo

Cierto, que ésta es una "cultura de la fragmentación" (Sánchez-Biosca, 1995), pero, también, es una cultura de la *proximidad* y la *saturación*, de los planos cercanos. Los objetos se seccionan: el cuerpo humano, particularmente el femenino, en el porno o en el gore; los automóviles, en el discurso publicitario, se muestran troceados, buscando la fijación fetichista del espectador al rasgo que, para ello, satura la pantalla. El encuadre electrónico intenta, con su plenitud perversa, velar sus límites, velar que el sujeto deseante sigue, como tal, forchudo del discurso. Por ello, el espectáculo mediático postmoderno es un espectáculo de la deflación del límite, de la desjerarquización de sus componentes discursivos.

Es ahora, cuando nos enfrentamos a esta antinomia, a esta evidente paradoja, el momento para pensar nuestro objeto poniendo a prueba el planteamiento que estamos desarrollando desde el principio, junto con los instrumentos metodológicos que hemos escogido para su análisis. Veamos:

1º. La noción de *imagen* que postulamos está en relación directa con sus referentes psicoanalíticos y heideggerianos. Esto es, la *concepción del Mundo como Imagen*,

<sup>594</sup> Cf. Granon-Lefont *Op. Cit.* pp. 51 y ss. para ver esta estructura de "dos toros anudados" como la figuración topológica que da Lacan de esta relación entre el deseo y la Demanda del sujeto con el Otro.

<sup>595</sup> Esto es algo que en nuestra prospección genealógica, podemos encontrar ya en el espectáculo cinematográfico, cuando la entropía acecha. Respecto al documental que hoy en día ha dado en llamarse etnográfico, Bazin (p. 43) ya advertía para los años 30 la aparición de un "exotismo de la instantánea".

"Después, y a pesar de excepciones todavía importantes, comienza una decadencia del film exótico caracterizada por una búsqueda cada vez más descarada de lo espectacular y de lo sensacional. Ya no resulta suficiente cazar leones si éstos no se comen a los porteadores."

Se trata como dice Bazin poco después (p. 50) de "Fotografiar el peligro".

implica su carácter de connotación, de marco ontológico, producido por un trabajo semiótico, de elaboración discursiva. La *Imagen-Mundo* es in-visible, por tanto. No se habla de positi-vidad alguna sino de marco de referencia exterior a lo visible, exigido para que la imagen encuadrada *goce* de su estabilidad mostrativa.

- 2º. El "análisis intensivo de los media" tiene su importancia, no tanto para recuperar el mundo anterior, como para comprender éste. Pero hay que darles, entonces, su estatuto como "mediadores" entre sujeto y mundo. Modestamente, creo que la cuestión tiene cierto alcance epistemológico, pues implica la designación de un lugar para el análisis que despeja ciertos impases que afectan al contemporáneo discurso crítico. La Teoría Crítica, en el seno de la postmodernidad tiene, tal vez, en Habermas (1992) su mejor exponente. Su problema radica en que su propuesta sobre las condiciones teóricas del "decir", de raíz claramente ilustrada y racionalista, al obviar la materialidad de los enunciados, adquiere un carácter normativo que, lejos de explicar los estados del mundo, pergeña un modelo de sujeto y de su actuación que difícilmente refleja sino una idealidad asintótica, inalcanzable por la materialidad efectiva de las praxis sociales. El concepto habermasiano de *mundo de la vida*, por ejemplo, se aleja de la realidad de los enunciados, para estipular un mundo de hechos inexplicablemente refractarios a la razón. La cuestión tiene un carácter doble: desde la *Teoría Crítica* podemos considerar inexplicable el fracaso de los ideales ilustrados, en un mundo en el que la Razón ha sido formulada, pero hay que pensar en la cualidad mediática de refracción, a través de la cual, esos ideales se imbrican en el mundo, en la vida cotidiana
- 3º. Hay elementos incontestables en el propio aspecto formal de las unidades textuales mediáticas, que requieren una ulterior explicación. La apariencia, por ejemplo, de pastiche, de *collage* desjerarquizado de fragmentos provenientes de discursos diversos que la cultura actual ofrece:

"La simultaneidad y la mezcolanza han ganado la partida: los canales se intercambian, las manifestaciones cultas, las populares y las de masas dialogan y no lo hacen en régimen de sucesión, sino bajo la forma de un improvisado cruce que acaba por tornarlas inextricables. (...) [La carencia de un criterio de jerarquía] ha acentuado la sensación de caos. Falta el acuerdo sobre una palabra más importante que las restantes y que sirva de guía, ya sea debido a su antigüedad (la palabra nacida de la experiencia y sabiduría de nuestros ancestros), ya al nivel social de quien la enuncia, a la cultura que lo envuelve o a un investimiento ritual procedente de su institucionalización."<sup>96</sup>

De ahí, que se pueda hablar de una *cultura de la fragmentación*, pues es en la misma trama reticular de los encuadres donde nos encontramos con la fusión de elementos que nuestra percepción de la realidad (no encuadrada) nos muestra como radicalmente heterogéneos. Y de ahí, también, que la noción de *Fuera de Campo* parezca obsoleta para tratar con el encuadre electrónico, pues no da la impresión de convocar la existencia de un exterior "sintácticamente", metonímicamente, homogéneo a lo encuadrado.

¿Qué sucede en consecuencia? Algo que ya nos es familiar: es el régimen referencial de la imagen electrónica el que resulta problematizado, pero, sobre todo, en su componente sintáctico, mecánico. No se trata tanto de monstruosidades perceptivas de los elementos icónicos tomados aisladamente, sino de la relación discursiva entre ellos establecida, lanzada con posterioridad a su contrastación con el mundo, en tanto que se postulan como su reflejo. De ahí, que se llegue a hablar del discurso "psicótico" de la televisión<sup>97</sup>.

Creo conveniente pues, intentar un planteamiento del problema dando a la pantalla electrónica su estatuto de mediador entre sujeto y mundo. Uno de los fenómenos contemporáneos más llamativos y desasosegantes en nuestra cultura y que está en el origen de las inquietudes que originaron esta investigación se puede formular simplemente: entre la *pretensión informativa* de la imagen electrónica y su *exacerbada espectacularidad* se ha introducido un plus irreducible, injustificable por su función, que la conduce más allá, por tanto, del *principio de realidad*, del *principio del placer* entendido como homeostasis. Es decir, el plus de espectacularidad de la imagen informativa electrónica desafía el principio filosófico que desde su raigambre mecanicista informa todo el discurso filosófico, científico y pragmático de la Modernidad Ilustrada, prorrumpiendo desde su mismo seno de esencia *nouménica*: el **Principio de Razón Suficiente**. Es simple: lo que nos incomoda de la obscenidad de una realidad entendida como espectáculo es que, en su propia visión, hay algo que excede al saber, que no responde a la economía ontológica del Universo sino que apunta al agujero en el que el *subjectum* habita. En la espectacularidad de la *Realidad*, se apunta manifiestamente a lo *Real* que no comprende. En definitiva, a la *pulsión escópica como pulsión mortífera*.

De ahí, una tensión en el límite que lo señala como arbitrario, como prohibición, velando, en esta arbitrariedad, su contingencia. La pantalla aparece, pues, como recinto fantasmático, como lugar del *goce* sin consecuencias, que protege al sujeto y al mundo "real", alternativamente, de ese despliegue pulsional que facilita, implicando que su manipulación no significa un efectivo actuar sobre los estados del mundo, pero que, sin embargo, si puede servir de puente hacia esa actuación dejando al sujeto a salvo. El *Cibersexo*, frente al SIDA;

<sup>96</sup> Sánchez-Biosca, 1995 p. 17.

<sup>97</sup> Vid. González Requena, 1988.

la pornografía infantil frente a la ley: son hechos de actualidad que nos hablan de ese imaginario del *gozar con protección*. Goce paradójico, pues implica la exigencia de la huella de la *realidad* del percepto registrado y la posibilidad de manipular este percepto hacia su disponibilidad objetiva sin interferir en el referente, pues el componente real efectivo, sea como elemento espectacular o probatorio, debe ser preservado ante todo, en aras de su reproductibilidad metódica, de su mostrabilidad, que hace de la imagen encuadrada instrumento de exactitud reversible en certeza. Recordemos la toma de Zapruder y su procesamiento electrónico: *Then you decide. El espectador (particular) parece haber accedido al fin a la Omnipotencia del subjectum (universal)*, concebida ésta en términos topológicos, como un lugar a habitar. La *exactitud*, pública y objetiva —otra, ajena—, puede ser apropiada como *certeza*. Lo que se solapa es el proceso cartesiano, la *duda metódica*, pues en el universo informacional y global el sujeto no es responsable, no sostiene el saber sino que éste parece ser puramente ofrecido por los Media que no ostentan su *poder* (político e ideológico) sino su *potencia* (tecnológica). La *libertad de expresión* del emisor ha cedido su lugar, en la escala de valores contemporánea, al *derecho a la información* del receptor, que consiste en que los mediadores se tengan toda la capacidad operativa para sustancializar en imágenes concretas la globalidad para que cada cual pueda disponer de ella. Así, la filmación de un crimen puede dar lugar a una prueba judicial o a una *snuff movie* (en el caso de un asesinato) o a una película pornográfica, (en el caso de un estupro). Los *media* registran y difunden a la vez que delegan en el espectador, perfectamente protegido en su domicilio por la pantalla y el anonimato, la responsabilidad sobre el uso dado a esas imágenes. Esa pantalla que, cuanto más *interactiva*, se torna más intocable: mando a distancia, puntero, ratón o teclado alejan el cuerpo orgánico del receptor en cuanto la hacen más (metafóricamente) manipulable.

Es decir, que empezando por los lugares del emisor y del receptor<sup>598</sup>, pasando por la división entre realidad y ficción<sup>599</sup>, o espectáculo e información, los límites categoriales, la jerarquicidad de los actos y actores del discurso es cada vez más difusa. Pensemos en una retransmisión deportiva. Es uno de los casos más claros de ambigüedad entre la *información* y el *espectáculo*. La dicotomía entre estos dos extremos, lleva a la deflación cada vez mayor de los límites del juego. Por mor de la información, las cámaras multiplican sus emplazamientos e invaden terrenos ajenos al espectáculo institucionalizado, de los campos de entrenamiento a los vestuarios; los micrófonos acceden y hacen llegar al espectador dichos y hechos antes estrictamente privados; la reproductibilidad que el dispositivo posibilita y potencia vale igual para "denunciar" una infracción al reglamento que para observar con

mayor detalle la espectacularidad de una lesión. Aún más: el carácter matematizable del encuadre permite, por ejemplo, el uso de la infografía para verificar determinadas ocurrencias reglamentarias como el *fuerza de juego* en el fútbol. Esto es, la simulación, de estirpe científica, al servicio de la "exactitud espectacular" pues, en el encuadre, el saber toma la forma de una ubicación en coordenadas geométricas que le otorgan la apariencia de docilidad a la mirada. La pulsión escópica se disfraza fácilmente, en la postmodernidad, de impulso epistémico.

¿Cómo pensar, pues, esta ambigüedad contemporánea, que procede del estímulo imaginario que la ciencia propicia, pero soslayando sus controles epistemológicos y metodológicos, ignorando los límites de los que se habían dotado las estabilizaciones culturales modernas? Con las herramientas metodológicas que nos hemos dotado podemos aventurar una respuesta: la pantalla electrónica es el enclave privilegiado de encuentro entre los dos discursos que estructuran la cultura tecnocientífica y tardocapitalista en que nos desenvolvemos —en su formulación lacaniana—, el **Discurso Universitario** y el **Discurso del Capitalista**. La clave está, precisamente, en los lugares conferidos en cada una esa esencial construcción teórica lacaniana que es el *objeto a minúscula*. El **Discurso Universitario**, en cuanto posibilitador de un vínculo social desde el que articular los hallazgos de la ciencia, lo coloca en el lugar de receptor de la acción del agente; acción que, correlativamente, produce un sujeto capaz de sustentar la operación. Hemos visto que una de las consecuencias de la actualización de este discurso era la creación de un marco ontológico para la experiencia que alojara una *lógica del Todo* en un ámbito homogéneo. De ahí, que podamos adscribir a este discurso la construcción de conceptos como el Universo moderno, la Globalidad y —¿por qué no?— el internacionalismo proletario. Y no es gratuito traer a Marx en este punto pues en la concepción lacaniana del objeto a hay una deuda reconocida al concepto marxiano de *plusvalía*<sup>600</sup>. En el **Discurso del Capitalista**, éste ocupa como en el **Discurso del Amo**, el lugar de la producción pero con la "pequeña diferencia"<sup>601</sup> de que no es el (Significante) Amo el que origina el proceso, sino el propio sujeto, para el cual, según máxima moderna, el "ente" ha de quedar disponible. De esta manera, el *objeto a* en el **Discurso del Capitalista** se acerca mucho a la noción marxiana de *plusvalía*: brillo fatuo, origen de un puro *valor de cambio* que se erige en centro de todo el proceso. Cernir, acotar por el saber, esa lógica irracional del capitalismo fue la tarea intelectual de Marx. La cuestión es que esa pequeña variación en las posiciones del *Si* y del *\$* establece un paralelismo entre el **Discurso del Capitalista** y el **Discurso Universitario** pues en ambos, es el primero el que queda remitido al lugar de la verdad, extraído de la evidencia del proceso, y dándole, por ello, al saber, una apariencia de disponibilidad, que, en el caso del **Discurso del Capitalista**,

<sup>598</sup> Vid. Munari, p. 113.

<sup>599</sup> *Ibidem.* p. 11.

<sup>600</sup> Vid. Lacan, Seminario XVII y Alemán 1993.

<sup>601</sup> Vid. Latriera, 1996.

viene, además, sustentada por la propia consistencia lógica del objeto. Pero he aquí, también, el germen de la antinomia entre **un sujeto producido y un sujeto agente; un sujeto para el** se producen los objetos, que incoa el proceso (**Discurso del Capitalista**) y un **sujeto**, a la vez, **producido para sostener este proceso**. Audiencia y usuario, producto<sup>602</sup> y usufructuario.

De ahí, que la pantalla electrónica albergue la espectacularidad y la información, el goce y la mitigación de la angustia. Howard Rheingold, uno de los máximos mentores de las llamadas CMC (Comunicaciones Mediadas por Computadora), comienza su libro sobre las *Comunidades Virtuales* (1996) de una manera muy usual en la cultura norteamericana: haciendo referencia a su experiencia personal y generalizándola por la vía de los afectos compartidos. Su práctica en el ciberespacio se nuclea en torno a la comunidad conversacional denominada WELL (*Whole Earth 'Lectronic Link*). Y, en este bucle, que acopla perfectamente lo particular a lo general, nos refiere una anécdota ilustrativa de lo que las Comunidades Virtuales, la conexión a las Redes Informáticas, supone:

"En el verano de 1986, mi hija de dos años pescó una garrapata. Ahí estaba esa cosa hinchada de sangre chupando el cuero cabelludo de nuestro bebé y no estábamos completamente seguros de qué hacer para librarnos de ella. Mi esposa, Judy, llamó al pediatra. Eran las once de la noche. Yo me conecté con la red WELL. Recibí mi respuesta en línea en cuestión de minutos de parte de un hombre con el nombre improbable, pero genuino de Flash Gordon, doctor en medicina. Yo ya había quitado la garrapata para cuando Judy recibió la llamada del consultorio del pediatra.

Lo que me maravilló no fue sólo la velocidad con la que obtuvimos exactamente la información que necesitábamos, justo cuando la necesitábamos. Era también la inmensa sensación interna de seguridad que se produce al descubrir que gente real —la mayor parte de ellos padres, algunos de ellos enfermeras, médicos y partera— están disponibles las veinticuatro horas del día si uno los necesita. Hay un círculo protector mágico en torno a la atmósfera de esa conferencia especial. Hablamos de nuestros hijos e hijas en este foro, no acerca de nuestros ordenadores o de nuestras opiniones sobre filosofía, y muchos de nosotros sentimos que este entendimiento tácito santifica el espacio virtual."

Por si hubiera alguna duda, pocas páginas después recoge el testimonio de otro compañero de la WELL que padeció la enfermedad de una hija de pocos meses.

<sup>602</sup> ¿Qué produce un medio de comunicación sino la audiencia que vende a los publicistas?

"Esas noches en las que me quedaba sentado hasta tarde con mi hija, iba a mi ordenador, llamaba a la WELL y divagaba. Escribía acerca de lo que estaba pasando esa noche o ese año. No conocía a ninguna de las personas con las que "hablaba". Nunca les había puesto los ojos encima. A las 3:00 de la mañana mis amigos "reales" dormían, de manera que me volví hacia esta comunidad extraña e invisible en busca de apoyo."

Para estos sujetos, la mayor virtud de la pantalla electrónica de su ordenador es, pues, la disponibilidad de todo un mundo ofrecido a su demanda, práctica o emocional. Demanda que, por doloroso que sea su origen, cuenta, así, con un universo de posibilidades de satisfacción. Por ello, está en la potente posición del que tiene el saber a su alcance, pues no se halla determinado por verdad alguna que apunte al agujero en el universo de los significantes. Ésta es la matriz de toda una serie de ambigüedades, contradicciones, paradojas, antinomias e inusitadas convivencias y compatibilidades. Un *reality show* puede "venderse" como un servicio público; la más atroz de las imágenes puede enajenarse por su valor informativo, advirtiendo al espectador, eso sí, que puede herir su sensibilidad. Lo que se define es un precario equilibrio entre sujeto y mundo por intermediación de una pantalla electrónica inasible. De ahí, que se produzcan toda una batería de consecuencias que provocan procesos habitados por la más absoluta ambigüedad que no es más que la esquicia de un sujeto que es convocado, a veces simultáneamente, a dos lugares distintos: el de *beneficiario* y el de *producto* del discurso.

Fijémonos, por ejemplo, en los dos valores morales que la cultura mediática postmoderna privilegia por encima de todos: la **Solidaridad** y la conciencia **Ecológica**. Sea cual sea el sesgo político o ideológico de cualquier actante mediático, estos dos valores tienen en este momento un valor totémico: son indiscutibles. Explorándolos un poco, no tardamos en ver su afinidad semántica. Ecología proviene de las raíces griegas oikos (habitar) y logos (discurso y, por extensión, ciencia). Literalmente, pues, "estudio del lugar donde vive o se halla algo"<sup>603</sup>. El valor de lo ecológico ante el deterioro medioambiental que el desarrollo económico capitalista ocasiona tiene ya décadas de vigencia en nuestra cultura. Más novedoso es el término **Solidaridad**, hasta hace bien poco, un manifiesto cultismo en las lenguas latinas<sup>604</sup>. De hecho, ha sustituido en el uso a los vocablos que, históricamente, designaban los valores de cohesión del ser humano particular con sus semejantes como la

<sup>603</sup> Vid. Corominas p. 223. Lo sigo en todas estas etimologías.

<sup>604</sup> Creo —no he estudiado detenidamente la cuestión— que el término "solidaridad" comienza a hacerse frecuente con la aparición en la escena mediática del sindicato anticomunista polaco *Solidarnosc*, y el acceso al papado de Karol Wojtyla. Esto explicaría su total vaciado de contenido político y su uso exclusivamente moral.

fraternidad, la caridad, la filantropía o la conciencia de clase. Sorprende un poco descubrir su origen etimológico solapado por su uso cotidiano: *solidus*. Esto es, comparte etimología con sólido, sueldo o soldar. Ser "solidario" es pues, función de sutura, es otorgarle al Ser global en el que habitamos la compacidad, consistencia y homogeneidad que, de vez en cuando, pierde. Así, el buen ciudadano postmoderno cuenta con dos valores para conservar la Totalidad de la Aldea Global: frente a lo no humano, la *ecología*; frente a lo humano, la *solidaridad*. Fijémonos en que, en ambos casos, la raíz de estos valores es de un cierto jacobinismo bucólico, en el fondo, algo misántropo y, siempre, habitado por una culpabilidad genérica. Ya lo hemos visto: el sujeto, en su posición de agente que dispone del objeto, en el Discurso del Capitalista, está en las condiciones del Adán pecador, que actúa convencido de que apropiarse del *saber* conlleva apropiarse del *goce*. El resto, de la operación es la verdad de que *el poder de Dios excede a su saber*. En efecto, el "ecologismo" como valor moral, nace de la conciencia de que el hombre destruye la globalidad del planeta al apropiarse de sus frutos. ¿Y la solidaridad? Vivida como los media nos la ofrecen, es la fórmula esencial de lucha contra el azar en cuanto se ceba en el otro en forma de injusticia. Ser solidario con los pobladores de un país en guerra o asolado por el hambre, o con las víctimas del terror o la catástrofe implica reparar la ilicitud de que, en la *aldea global*, la igualdad de derecho no se plasme en la homogeneidad de hecho de un internacional (E/e)stado del bienestar. El ciudadano occidental solidario se apresta, pues, a corregir los avatares de la historia, los desmanes de unos pocos rostros de la sinrazón (tutsis, hutus, serbios, etarras o integristas islámicos, tanto da) que impiden que la Ilustración acabe de advenir a todos los rincones del planeta. La solidaridad es, según esto, un valor esencialmente antinarrativo, pues se apresta a suturar la falta representada por factores extradiegéticos, huyendo de cualquier planteamiento agónico. No importa quién es bueno o el malo, el atacante o el agraviado, el culpable, el enemigo o el "dáño colateral" en un conflicto cualquiera sino reparar el mal perturbador. De ahí, que este mal haya de ser mostrado, no narrado. *Ecología y solidaridad* son formas morales de la forclusión del sujeto de un mundo que se quiere, como el de la ciencia, *desierto de goce*, sin lugar alguno para la inscripción de una falta, de un deseo. De ahí, que al enunciador, —al periodista, al corresponsal o al político— se le exija la asunción de un tercer valor universal que subsume los dos anteriores: la "Corrección Política", que implica la prohibición de descargar el propio goce sobre la palabra. Para ello, la Imagen informativa es un buen antídoto: se puede mostrar sin decir, sin opinar, sin inclinarse. Se puede informar: *Then, you decide*.

He aquí, pues, uno de los rasgos más generalizados de nuestra cultura: *el absoluto rechazo de cualquier inscripción significante de la falta*. O, lo que es lo mismo, el repudio a la estabilización (clásica) de cualquier límite simbólico. Todo ello, recalquémoslo, como efecto imaginario producido por la implantación social del discurso científico en el semblante de la omnipotencia tecnológica. En efecto, la impostación del ideal científico en forma de

progreso, recordemos, tiene como principal consecuencia epistemológica la evacuación de cualquier lugar para alojar lo imposible. Si algo resulta irrealizable se reputa como producto de una impotencia superable, es decir, temporal. En esto coinciden los dos discursos en los que los avances de la ciencia se encarnan socialmente: tanto en el *Discurso Universitario* como en el *Discurso del Capitalista*, el *Significante Amo* (S<sub>i</sub>) se encuentra en lugar *verdad*. Este ideal de progreso, esta renuencia a cualquier diferencia, ontológicamente enraizada en el devenir temporal como pérdida, es el que, fantasmáticamente, se aloja en la pantalla electrónica en la forma del rechazo de cualquier inscripción del *fatum*. El ideal bruniano y leibriziano de perfecto acople, de cúpula sin resto, entre potencia y acto en el horizonte conceptual del infinito parece, pues, alcanzable sin espera, de manera —cómo, no— paradójica.

Es la *pantalla electrónica*, la que se ofrece como recinto fantasmático de esta sustancialización. Así, es explicable el impulso fragmentador que la cultura contemporánea: sus plasmaciones icónicas reposan sobre el *Imaginario* una realidad homogénea y desjerarquizada, sostenida sobre el concepto mediático de globalidad que permite, más que nunca, convertir al encuadre en dispositivo de sujeción del ente para el arbitrio subjetivo, sin la preocupación de reproducir la gramática del Ser pues ésta se halla inscrita en cada uno. La cita en forma de pastiche es, así, la última estribación en la desjerarquización del Ser que se reviste de autorreferencialidad discursiva. La desjerarquización del discurso, desde la búsqueda de un metalenguaje, de un Otro del Otro, en el procuramiento de una exactitud que incluya al sujeto en los dominios de la ciencia que lo excluye. Ello tiene como efecto —insisto, paradójico— que ya ni el sujeto racional ni el genio son tampoco sustentos suficientes de una relevancia<sup>65</sup>. La sabiduría es más bien del orden de la *phronesis* que de la *episteme*: un saber hacer con un saber en falta, un respeto a la nada que posibilita suponer un saber, una superioridad de grado, a un sujeto. En la era de la información, esto es, como pauta general, social, imposible. No parece quedar, sino en recurso al *consenso*.

Por ello, la pasión esencial de este fin de siglo es la de la *autenticidad* que patentiza en el ente la plenitud de su naturaleza y adscribe al sujeto (al otro) cualquier traición a ésta en forma de fraude o impostura<sup>66</sup>. Así se explican varios fenómenos que vamos a encontrarnos en el discurso mediático. Por ejemplo, el culto "grano" de la imagen en la estela de fetichización del *punctum* que ya hemos visto en la primera parte de este trabajo. Marca del nitrato, la huella

<sup>65</sup> Sánchez-Biosca, 1995, p. 17 y ss.

<sup>66</sup> Cuando leemos las propiedades de un producto, de una mercancía, en la etiqueta que lo envuelve, suponemos, en la lógica del capitalismo, que el objeto sostiene ese saber cifrado que es la clave de su goce y el trasunto fiel de su naturaleza. Cualquier desviación es reputada, pues, de fraude adscrita al dominio del sujeto que, productor o consumidor, se sitúa en la función del agente.

del paso del tiempo, las imperfecciones de la representación suponen, en buena medida, un acicate para el afán textualizador de la pantalla electrónica en el camino de absorción radical del pasado y de apropiación óntica del referente icónico. Como observaba Bazin:

"Un film no está integrado solamente por lo que se ve. Sus imperfecciones patentizan su autenticidad; sus ausencias son la huella negativa de la aventura; su bajorelieve". (p. 51)

Se trata de aquel "heroísmo de la visión" del que hablaba Susan Sontag pero volcado y "reparado" en sus carencias por el crisol electrónico, como hemos visto en el caso de la toma de Zapruder. En última instancia, se trata de la fusión *Efecto Realidad* con el *Efecto de Real*, que tiene su mejor exponente en los "efectos visuales", sobre todo infográficos, del cine comercial, como sutura de la imposible copresencia de los elementos referenciales ante el objetivo<sup>607</sup>.

Pero es, así, que esta muerte del relato que implica la renegación de cualquier falta y "la imposibilidad de lo imposible" conlleva un escape en el andamiaje ontológico que sostiene la imagen encuadrada. Esta renuncia al límite, implica la destrucción del eje metáfora/metonimia. En la pasión de la autenticidad, *TODO es LITERAL*: se da una impotencia de la interpretación, del ciframiento de un sentido figurado. No hay *sentido obtuso*, en la órbita de la imagen electrónica, en su impulso pantextualizador, sino ineficacia subjetiva. De ahí, la paradoja de la ficción publicitaria en el seno del flujo mediático. Haciendo, como hace, uso de toda la batería retórica de las vanguardias históricas, sus plasmaciones remiten al goce, no al deseo y, por lo tanto, no pueden constituirse como Arte pues prescinden del espacio en falta necesario para la interpretación metafórica. No pueden, pues, ser *interpretados* si no es traicionando su lectura. Cuando un refresco inofensivo se anuncia con efectos de las más sofisticadas drogas de diseño<sup>608</sup>, nada es imputable al productor pues no hay cifrado de verdad en el mensaje, sino ornamento de su dimensión informativa. Sería persegurable, por ejemplo, la ocultación de un componente químico de la fórmula, como traición a la *autenticidad*, no a la *verdad*.

En fin, el exponente máximo de este culto a la **autenticidad** y a la **información**, al objeto que sostiene al saber y puede prescindir por ello de cualquier efecto de significación, es la molécula de la exactitud, que funde, al fin sin fisuras, ciencia y afecto, que obvia el *nombre del padre* como clave simbólica y que hubiera permitido a Telémaco arrancar a Odiseo de los brazos de Calipso por medio de una orden judicial: el ADN.

<sup>607</sup> He tratado esta cuestión anteriormente. Vid. Palao, 1996 y Palao y Entralgo, 2000.

<sup>608</sup> Ejemplos: "si estas loco, bebe Pepsi"; o bien, las propiedades euforizantes y afrodisíacas que se atribuyen a las bebidas sin alcohol, sobre todo, si son versiones light de bebidas originalmente alcohólicas.

## La familia y el sujeto

Ya en el espacio que dediqué a la fotografía en esta singladura genealógica, tuve que enfrentar la cuestión de la familia como elemento nodal en la *Imaginización del Mundo* en que consiste la Modernidad. Y aludí, ya en ese momento, a la concepción biológica de la familia que esa misma Modernidad preconizaba, frente a su versión simbólica o grupal, más cercana a la noción de "clan", que se podía leer en su propia etimología (*famulus*)<sup>609</sup>. Dos problemas acechan al traer a colación la familia en el contexto de este trabajo. El primero es de orden metodológico. Estamos moviéndonos en la orientación de las claves ontológicas que soportan el transcurrir de la Modernidad como relación entre sujeto y mundo, entre conocimiento y ente. Esto es, nos estamos aventurando en una crítica de —no a, quede claro— la ciencia, en cuanto su discurso proscribe al sujeto, lo excluye del ámbito de sus competencias. La crítica proviene, pues, del hecho de que, excluido el sujeto del deseo como efecto simbólico, en su lugar ha resultado erigida una potente construcción imaginaria que pretende dar cobijo al particular con la fórmula de poner el mundo pergeñado para posibilitar sus operaciones a su disposición. *La esencia del imaginario estriba, pues, en la identificación, en la confusión del subjectum moderno con el particular, en la inducción a pensar que un mundo dócil a la ciencia lo puede ser también al deseo, en su particularidad residual.*

El caso es que el *discurso filosófico de la modernidad*, en cuanto piensa al hombre como excluido, en la praxis, de las evoluciones del progreso técnico, también lo piensa como individuo, como ser arrojado al mundo, esto es, como soledad genérica nunca particularizada. De ahí, el problema. Si desde posiciones existencialistas (de Kierkegaard a Heidegger), se piensa al hombre como no concernido por las respuestas colectivas de la Ilustración, como *Da-Sein*, se le trata en su relación a la especie o a la Oredad del Ser, pero como individuo, con una conciencia trágica que sigue eludiendo lo *real particular* de su falta. No es, pues, tema de la filosofía contemporánea, ni en su vertiente especulativa ni ética, la familia. De hecho, el psicoanálisis es la única disciplina que trata *la familia como problema* —no los problemas de la familia, que de éstos se ocupan el derecho, la psicología y la sociología y hasta la biología. La preocupación de Freud por la familia, cifrada en el *Complejo de Edipo*, es su forma de dar entrada al sujeto en el discurso como efecto del significante, esto es, en una trama simbólica en la que adquiere (pretende) su lugar. En la formulación de su *novela familiar*, el neurótico pasa por el trance de tener que hacerse cargo con la palabra, como sujeto de la enunciación, de aquello que lo nombra en su identificación, esto es, como sujeto del enunciado. El psicoanálisis tiene, pues, en su cometido específico, una vertiente, una

<sup>609</sup> Vid. mi artículo de 1993, *Op. Cit.*

propensión narrativa, que lo aleja del cientifismo y de la filosofía<sup>610</sup> pues no se hace cargo de la naturaleza humana, sino del sujeto del deseo<sup>611</sup>. Es, pues, cuando el sujeto del deseo se ve en la tesitura de *contar-se*, de aparecer en el ámbito del discurso, cuando el *no-todo* de éste comienza a ser patente. El propósito freudiano de hacerse cargo del malestar del sujeto a través de la palabra —con un componente narrativo insoslayable— del paciente implica una atención a lo que el *logos* excluye de sus desarrollos, al *mythos*<sup>612</sup>. Esto es, al oscurantismo, que en tanto que resto que la Ilustración no desaloja sin consecuencias, se resiste a la Razón como fuerza de superación. *Tótem y Tabú*, *Moisés y la Religión Monoteísta*, *El porvenir de una Ilusión*, *El tabú de la virginidad* son tantos otros lugares en los que Freud se ocupa de la verdad que se aloja en las formulaciones mitológicas y que —la propia técnica analítica da cuenta de ello— pueden ser explicadas sin ser, por ello, desalojadas.

Ello da lugar a la familia en nuestra exploración pues la coloca en un espacio de resistencia al abandono del goce que le da un estatuto preponderante en la refracción mediática, imaginizante, con la que se encuentra la razón instrumental en su avance. De aquí viene, pues, la segunda cautela que me provoca traer a la "familia" al panorama del Imaginario contemporáneo. Digámoslo sin dilación: en un panorama cultural en el que la potencia de la razón hace cifrar las demandas en derechos, pretender la existencia de un límite para el sujeto en cuanto efecto y no agente del discurso ofrece el semblante de una posición conservadora<sup>613</sup>. Por ello, el sujeto moderno *dispone* de la familia<sup>614</sup> se identifica siempre con el progenitor, con el agente, jamás con el efecto. Nada que ver con el concepto de familia marcado por el sesgo de lo edípico, en la que el sujeto es hijo, a su pesar, hasta el final de sus días. La familia mediática no es nunca la familia del Inconsciente puesto que presupone la quimera de su creación por un acto *plenamente* deliberado. Lugar de aprendizaje, de ella se sale progenitor o cónyuge perfecto (no ya, padre, madre, esposa o marido). El saber moderno sobre (los problemas de) la familia es un saber técnico, a disposición del sujeto. Hay toda una batería de saberes fundados sobre la idea de que el sujeto es *producto* de sus lazos sociales y

que, por lo tanto, clasifica éstos como buenos y malos (positivos y negativos). Lo cual quiere decir que, en caso de problematicidad, se admite que el sujeto pueda ser producto de su "ambiente familiar". Es la versión "universitaria" que basa su operatividad en el *Principio de Razón Suficiente*. Pero, insisto, jamás *efecto*, jamás indicando en dirección a su deseo.

Lo que he pretendido, por consiguiente, en los párrafos precedentes es darle su estatuto y relevancia a la idea de familia en la experiencia de la Modernidad, pues supone el *locus* en el que la recepción de las imágenes difundidas por la televisión, puede identificarse. La televisión, uno de los más revolucionarios ingenios de la tecnología de la Comunicación, aparece precisamente orientada a insertarse en el seno de la familia, emblematizando en el televisor uno de sus más potentes atributos. La Televisión nace, como fenómeno de masas, en los Estados Unidos en un momento crítico para la familia norteamericana como institución: la posguerra mundial. Los hogares se encuentran con la necesidad de reelaborar las relaciones en su seno tras la prolongadas ausencias masculinas. De hecho, el televisor irrumpió en el entorno familiar ocupando el lugar de centro de gravedad, de foco de atención, que correspondía al padre como cabeza visible en la familia tradicional burguesa. Spiegel recoge el proceso por el cual el televisor se convierte en el auténtico emblema de la cohesión familiar en la sociedad americana de los 50. En 1954, la revista femenina *McCall's* acuña el término *Togetherness* (p. 37) para designar esta relación de la familia en torno a este nuevo objeto de culto. De tal manera, se estabiliza una relación especular entre la imagen televisiva y la escena hogareña que provoca su recepción:

"A medida que el televisor fue ocupando el centro de la vida familiar, otros elementos de la vida hogareña, tradicionalmente asociados a la felicidad doméstica tuvieron que hacerle sitio. Era normal que las revistas presentaran al aparato de televisión como el nuevo lar de la familia en el que el cariño y el afecto debían ser reavivados. En 1951, cuando *American Home* mostró por primera vez un aparato de televisión en su portada, se valió de la iconografía convencional en la que aparecía una modélica sala de estar organizada en torno a una chimenea, sólo que esta vez el televisor estaba situado en su repisa. Aún más radicales, serían las imágenes en las que el televisor sustituía a la chimenea, de este modo las revistas demostraban a sus lectores cómo el televisor podía actuar como centro de atención de la vida familiar."<sup>615</sup>

<sup>610</sup> Vid. Alemán, 1993.

<sup>611</sup> Vid. Respecto a esto, pude escuchar, en cierta ocasión, la respuesta que un psicoanalista le dio a un matemático —lector de Althusser, por más señas— escandalizado por que Lacan se había acercado a las matemáticas (a la topología y a la lógica, más concretamente) para dar cuenta del "ser humano": "El psicoanálisis no tiene ni (p...) idea del ser humano, sino de lo que le falta". Procaz, pero rigurosamente exacto.

<sup>612</sup> Vid. Palao et alii. 1995.

<sup>613</sup> La relación entre psicoanálisis y moral, de hecho, ha sido siempre incómoda. Se pasa del carácter escandaloso de los descubrimientos freudianos a acusaciones de conservadurismo en el momento actual. Vid. Lacan, Sem. VII y XVII (de este último, sobre todo, pp. 211-223). Poner al sujeto en relación de responsabilidad con su deseo tiene una vertiente ética que se aleja de las morales universalistas, consensualistas, hijas directas de la Ilustración.

<sup>614</sup> Como "dispone" del lenguaje, por otra parte.

<sup>615</sup> "As the television set moved into the center of family life, other household fixtures traditionally associated with domestic bliss had to make room for it. Typically, the magazines presented the television set as the new family hearth through which love and affection might be rekindled. In 1951, when *American Home* first displayed a television set on its cover photograph, it employed the conventionalized iconography of a model living room organized around the fireplace, but this time a television set was built into the mantelpiece. Even more radically, the television was shown to replace the fireplace altogether, as the magazines showed readers how television could function as the center of family attention" Spiegel, p. 38.

El televisor se convierte, para las revistas, en el emblema iconográfico por excelencia de la vida familiar.

"Se dijo que la televisión uniría más a la familia, una expresión que, siendo en sí misma una metáfora espacial, fue continuamente repetida en una amplia variedad de medios de comunicación populares (...). En su capacidad como agente unificador es donde la televisión encaja perfectamente con las esperanzas ampliamente generalizadas que la sociedad de postguerra tenía de retorno a los valores familiares. Ésta era considerada como una especie de cemento familiar que prometía la recomposición de las vidas astilladas de las familias que habían sido separadas durante la guerra."<sup>616</sup>

Es decir, que, a través de la idea de familia, la fuerza *centrípeta* del encuadre, como suplemento imaginario de consistencia, queda reforzada atrayendo los cuerpos dentro y fuera de la pantalla, creando, para ello, una iconografía frontal. La familia permanece en su hábitat cotidiano en la misma posición estructural que en las fotografías. Esto es, espectadores y espectatarios se hallan en posición de identificación. La *Última Cena* de Leonardo, da la matriz de esta nueva disposición de los cuerpos, pero no de las miradas, que en el ámbito cotidiano se desligan de su entorno para unificarse en su dirección única hacia la pantalla. El caso es que, en la propia dinámica del desarrollo capitalista, este ideal pronto muestra fisuras en la práctica...<sup>617</sup> En poco tiempo no hay un lugar para la TV, pues la propia diversificación de la oferta en su simultaneidad conlleva la disgregación del grupo receptor con la multiplicación de aparatos en el propio domicilio.

Sin embargo, la propia producción espectacular de la Televisión se orienta a reforzar el ideal de la familia moderna. La *Familia* es, sin duda, una de las grandes protagonistas de la producción televisiva de ficción desde sus orígenes. Las *sit-com*, los *telefilms*, los serials, fundamentalmente norteamericanos, hacen, en una alta proporción, de los grupos familiares el seno de sus peripecias. Y, ya lo hemos dicho, la nueva idea de familia que se va trazando difiere mucho de los grupos fuertemente jerarquizados de antaño. La familia televisiva norteamericana está presidida por el establecimiento de relaciones consensuales y simétricas, en las que la madurez es el ideal y catalizador máximo de sus desarrollos diegéticos. Aunque son muchos los casos en los que la estructura concreta no se adapta a la convención, jamás

<sup>616</sup> "Television, it was said, would bring the family ever closer, an expression which, in itself a spatial metaphor, was continually repeated in wide range of popular media (...). In its capacity as unifying agent, television fit well with the more general postwar hopes for a return to family values. It was seen as a kind of household cement that promise to reassemble the splintered lives of families who had been separated during the war." *Ibidem*, p. 39.

<sup>617</sup> Vid. *Ibidem*, p. 45 y ss.

deja de hacerlo al ideal. Un ejemplo: *¿Quién es el jefe?*<sup>618</sup> representa un núcleo familiar formado por una mujer con su hijo y su madre que contrata como ama de llaves a un padre que aporta, a su vez, una hija propia. La matriz narrativa de la inmensa mayoría de los episodios pasa por la ejemplificación de situaciones conflictivas de tipo sentimental o educativo y sabemos que, al final, siempre triunfará la fuerza cohesiva en tan peculiar grupo familiar postpatriarcal. Esta serie resulta ejemplar por varios motivos. En primer lugar, por la excepcional distribución de los roles laborales: un patrón mujer y un ama de llaves hombre, ambos progenitores de hijos de sexo opuesto al suyo representan el colmo de la corrección política en el entorno del *American Way of Life*. Sobre todo, porque, al margen de la inexistente consanguinidad, se produce un furor endogámico abocado a lo imposible de la relación sexual, cuestión que es suturada con los inocentes escarceos de los protagonistas allende las fronteras del hogar. Pero otro factor de ejemplaridad de la serie lo constituye *la madre que lo fue*. Las abuelas son, junto con los adolescentes, el elemento más novedoso de las nuevas series de Televisión norteamericanas. El problema de los segundos es que están tocados por la inminencia de un proceso agónico: el tiempo de vida no puede ser largo, pues la muerte civil en forma de matrimonio, consecuencia lógica del aprendizaje de la genitalidad, acecha a la vuelta de la esquina. Para las abuelas, sin embargo, (su exponente más egregio son las *Golden Girls*) la única limitación temporal pertenece al pasado en el que tuvieron marido e hijos. Hoy, liberadas sin trauma —al menos, "fijado"—, pueden librarse locamente a la realización efectiva de sus fantasmas de seducción disponiendo, para ello, de un tiempo incommensurable.

He aquí, pues, una de las claves del ideario postmoderno: el ideal no ha de avenirse a la tradición ni a la convención, sino al *consenso*. Poniendo la vida y la palabra a disposición de los individuos, éstos no tienen porque someterse a patrón pre establecido alguno. Los modelos sólo son indicativos en una sociedad que, por transparente, hace de la privacidad uno de sus máximos valores. De ahí, que se pueda hablar de un modelo "post-edípico" de familia que tiene su mejor exponente en las llamadas familias monoparentales. En este modelo, repito, el sujeto es agente o producto, no *efecto*. En resumidas cuentas, el ideal de familia postmoderno es una familia desimbolizada.

"La familia moderna es contracción (...) Las familias modernas son cada vez más complejas, incluso holofrásicas, ya que la evolución de la familia ha finalizado en esta paradoja, en esta noción increíble de la familia mono-parental.

<sup>618</sup> *Who's The Boss?* Producida por *Columbia Pictures TV*, entre 1984 y 1992. En España, fue emitida por TVE. Pero pensemos en una serie muy posterior a ésta como *Will y Grace*, que nos narra los avatares de dos compañeros de piso, hombre homosexual y mujer heterosexual, que funciona exactamente con el mismo esquema exogámico, por muy políticamente correcto que aparente ser.

Allí donde no hay familia, ésta subsiste a pesar de todo; es la familia de uno solo. El término no es falso porque cualquiera que sea la simplificación aparente, el monoparental está efectivamente cargado de un aparejo de referencias, de un aparejo de situaciones, de ayudas, de identificaciones, de significantes que la hacen familia de él solo. Es como mínimo lo que el discurso capitalista pide a la familia. No es en absoluto lo mismo que lo que pedía el Imperio Romano, el discurso comerciante y la solidaridad familiar, en absoluto lo mismo que lo que pedía la tragedia. El discurso capitalista, él, demanda un aparejamiento muy complejo que hace que tengamos que vernoslas con formas familiares extremadamente diversas." (Laurent, 1993).

¿Cómo es posible esta familia de uno sólo? El ciudadano moderno lleva inscrita su filiación, no en su linaje, sino, por oficio de la ciencia, en su propia naturaleza orgánica. En el imaginario mecanicista, se ha sobrepasado el impulso de la Ley de Gravitación Universal. La huella genética, codificada de forma inequívoca en el ADN, supone que el organismo lleva inscrita la potencia de sus afectos, de su fuerza cohesiva (solidaria) con sus unidades semejantes, en su propia naturaleza. Impulso imaginario por convertir la *exactitud en certeza*, que no es otra cosa que incluir al sujeto en el edificio del saber. El misterio de la atracción entre los cuerpos, que Newton no consideraba una propiedad interna de éstos, parece haber encontrado su clave en el orden biogenético. Estamos, no lo olvidemos, aludiendo a potentes derivaciones imaginarias. Es evidente, que las certidumbres que la prueba del ADN proporciona son estadísticas, no lógicas. Pero, de una aproximación tan elevada que generan la impresión de indudabilidad, de que —con una nueva gran paradoja— la "entera naturaleza del particular" se halla inscrita en una clave orgánica que la ciencia puede leer. Se da por perfectamente posible la clonación como reproductibilidad de lo singular y, si ésta es posible, también lo es, lógicamente, renacer, pues nuestra existencia no depende de la fragilidad de nuestro precario sostén orgánico, sino de un saber perfectamente consistente en su sustentación objetiva. Si nos fijamos, ésta sería la perfecta substanciación del ideario ontológico cartesiano: un cuerpo para el sujeto, éste que "está más estrechamente unido a nuestra alma"<sup>619</sup>, fiel esclavo de la conciencia, sometido a reproductibilidad como el resto de los entes de los que el sujeto del *cogito* dispone ante sí. Y, precisamente, este imaginario biológico gana muchos enteros con su substanciación visual ante la mirada. *Jurassic Park*, el film de Spielberg<sup>620</sup>, es una muestra clara de como el imaginario infográfico es claro sostén del biológico:

"La laboriosa producción de artificial de los dinosaurios a partir de su ADN, en el film de Spielberg, constituye una pertinente metáfora de la construcción artificial de sus imágenes por parte del ordenador en el proceso de producción del film."<sup>621</sup>

La tecnología informática, con su manifiesta capacidad de generar el "efecto de Real", promueve en el encuadre una visión a la que sólo le falta la carne.

Pero, claro, la naturaleza no es *particular*. La *exactitud* está vacía del goce de la *certeza*. Al sujeto del deseo, efecto del significante, el saber sobre su naturaleza no le ofrece clave alguna sobre su particularidad. Necesita del relato, de las claves simbólicas, del imposible. Como el *Tyrannosaurus Rex* spilberiano, necesita de la caza para gozar con la satisfacción de sus necesidades alimenticias. No olvidemos que la Familia es, para el psicoanálisis como para la antropología, ante todo, el lugar de fundamentación de la Ley simbólica, el lugar primigenio de limitación del goce para el sujeto cifrada en la prohibición del incesto, como requisito indispensable para cualquier proceso de culturación<sup>622</sup>, de acceso al lenguaje. Por eso, no hay hablante sin familia<sup>623</sup>, entendiendo ésta como lugar de inscripción de la falta, como paso previo a la identificación. Necesitamos de un linaje porque, como sujetos, como efectos de la estructura simbólica, nuestra identidad no está garantizada. Por ello, la relación de los elementos del núcleo familiar con el saber toma una forma peculiar. Como dice Miller:

"¿Están unidos [los miembros de una familia] por lazos legales, derechos, obligaciones, etc.,? No, la familia está esencialmente unida por un secreto (...) está unida por un no dicho. (...) ¿Qué es ese secreto? ¿Qué es ese no dicho? Es un deseo no dicho, es siempre un secreto sobre el goce, de qué gozan padre y madre."<sup>624</sup>

Y la forma que ha tenido el sujeto en las organizaciones culturales humanas de articular su goce con la falta, de gozar de la falta de saber, de inscribir en la palabra el deseo, ha sido siempre la misma en cualquiera de sus manifestaciones: el relato.

"La familia es un mito que da forma épica a lo que se opera a partir de la estructura, y las historias de familia siempre son el cuento de cómo le ha sido robado al sujeto el goce que merecía, al cual tenía derecho. (...)

<sup>619</sup> Descartes, 1995, pp.72-73

<sup>620</sup> Vid. Miller, 1993<sup>6</sup>.

<sup>621</sup> Galliano, 1993.

<sup>622</sup> 1993<sup>6</sup>, p. 38.

Es decir en la familia el goce está prohibido y se propone un goce sustitutivo, el gozar de la castración, esto es gozar del robo mismo del goce.<sup>625</sup>

Por ello, la cultura instaurada en el patrón de la ciencia, de la forclusión de lo imposible, da lugar a formas paradójicas y sumamente complejas e inusitadas de relación con la transmisión del saber. Impedir la inscripción de la falta en el discurso, en la palabra, supone acallar cualquier formulación del relato, dejar cualquier trama como implícita. El saber de matriz científica es, siempre, parasitario de un relato jamás narrado, jamás alojado en la materialidad de los signos<sup>626</sup>. La ciencia, imbricada en el *Discurso del Capitalista*, supone que ese goce al que el sujeto tenía derecho está sustentando un saber mensurable, público, comprobable y reproducible. Esto es, con la exactitud inculpatoria de los modernos métodos científicos y la ley en la mano, se nos ofrece la posibilidad de descifrar ese secreto prescindiendo del relato que lo aloja. El laboratorio del científico forense es el lugar en el que se verifica la absorción del goce por el saber, con el correlato de la culpabilidad sancionable en caso de cualquier desajuste, sea en la composición de un alimento incorrectamente reflejada en su etiqueta, en la perpetración de un homicidio o en una paternidad no reconocida. Ello no impide que proliferen frenéticamente los "micro-relatos" de forma desjerarquizada en la postmodernidad, pero sí su referencia al horizonte de un Metarrelato en el que inscribirse, pues no hay metarrelato sin exclusión<sup>627</sup>, esto es, no hay metarrelato *global*, para todos, sin diferencia, políticamente correcto. El relativismo, complemento indispensable de la globalidad, convertido en culto totémico por la diferencia sustancializada, "positivizada", en el otro, es el mejor antídoto contra la contingencia simbólica<sup>628</sup>.

De ahí, que el discurso mediático se establezca en directa referencia con el proceso jurídico, armado, ahora, con instrumentos que superan en exactitud cualquier proceso probatorio de carácter deductivo. El ADN es huella inequívoca del sujeto, prueba que hace del "más allá de cualquier duda razonable" una decisión que afecta a los técnicos, a los expertos, que erradica del juicio la competencia subjetiva. Y que unifica, como sustentados en identidades en fuga, como actos puntuales de sujetos huidizos, la paternidad biológica y el crimen. El

padre biológico, no tiene entre sus potestades nombrar el deseo de la madre. De ahí, la complementariedad de los Media con la Administración de justicia. Como en el delirio paranoico, el padre está garantizado, aparece cuando no lo quiere nadie. El padre tipo del *Reality Show* es el padre maltratador, que provocó la huida de la madre o de los hijos. El padre noticiable es siempre trasunto del "padre de la horda" freudiano: abusador, violento o incestuoso. Del padre homérico, del padre biológico desaparecido, se encargan los tribunales de justicia pues, fuera de su función simbólica, su presencia es cuantificable monetariamente y sancionable jurídicamente.

Así, el encuadre electrónico se ofrece como instrumento para traspasar cualquier límite, para superar y borrar cualquier falta subjetiva. Pero, a diferencia de las construcciones infográficas, en el *Reality Show*, al efecto visual, al milagro de la copresencia fenoménica de los cuerpos en la homogeneidad espacial del encuadre, ofrece el semblante de no le faltarle la carne.

## Las congelaciones del discurso

La simulación de la fuerza condensadora del encuadre, supone privilegiar de nuevo el eje paradigmático, espacial, sobre el sintagmático, temporal. Supone, pues, una congelación del discurso, del tiempo, del movimiento. En definitiva, privilegiar el plano sobre el montaje. El *plano*, en el cine clásico, era, como hemos visto, el enclave privilegiado de la densidad, de la condensación sémica. Subrayado o prolongado más allá de su funcionalidad narrativa, su extracción del régimen metonímico de la secuencia es soportable sólo si lo sustenta su dimensión metafórica haciendo posible su imaginización. Así, con los planos emblemáticos de la "estrella" o en la propia explosión espectacular que suponen los números musicales<sup>629</sup>. De ahí, que con la reivindicación del término *Fuera de Campo*, haya que reivindicar, también, el término *plano*, unidad de toma que, en cuanto se hace visible, implica una detención, una extrapolación de lo encuadrado más allá de la economía narrativa. Si el *montaje* deniega la heterogeneidad de lo encuadrado respecto a su exterior, es en el *plano*, donde la fuerza centrípeta del encuadre ha de quedar postulada. De ahí, que, en la estela de los *Mass Media*, la iconicidad postmoderna opte por medios que, congelando el relato y, con él, la inscripción de la falta, simulen un encuadre pregnante, centrípeta.

<sup>625</sup> *Ibidem*, p. 39

<sup>626</sup> Vid., por supuesto, Lyotard para todos estos aspectos de la tensión entre el saber narrativo y el científico.

<sup>627</sup> Esto es, sin antagonista sea éste la barbarie, el infiel, la clase dominante, o el pueblo vecino.

<sup>628</sup> Es la cultura del consenso, que también implica su exclusiones como vemos en Apel, p. 137:

"Quien "no se mantiene" en el discurso es "casi como una planta" (Aristóteles, Met. IV,4 10006 a6-18), y su conducta no puede tenerse en cuenta, en ningún caso, como argumento; pues cualquiera que sea el motivo que tengan (...) sólo se puede establecer sobre ellos (es decir sobre los que rechazan la argumentación) una conjectura (teoría) por parte de los que argumentan (por ejemplo, que se comportan estratégicamente o que necesitan una terapia). Pero el discurso de la fundamentación última no puede dejar de afectarles por eso."

<sup>630</sup> Pude ocuparme de estas cuestiones en Palao, 1994<sup>2</sup>.

Si esto es evidente en toda la faceta informativa del discurso televisivo, creo que son lugar eminentes para su análisis, los espacios deportivos. Estos fueron —y lo recordamos con cierto candor— los primeros en popularizar ese artefacto técnico propio de las salas de montaje, de las más secretas entrañas de la elaboración del texto audiovisual: la *moviola*. Y, de la misma manera, fueron, también, las primeras que, contra el **Modelo Clásico**, del que nacían, introdujeron tomas sucesivas que en absoluto proseguían la acción sino que se deleitaban en el goce puro de la reproductibilidad del acto. A partir de aquí, los alardes de transmisión, la proliferación de puntos de vista espectatorialmente imposibles —cámaras sobre rafles paralelos al campo de juego, dentro de las porterías, etc.—, narrativamente inútiles, pero de una gran rentabilidad espectacular, no han hecho más que aumentar, acompañados de una mostración ostentativa del entramado técnico en los propios espacios autopublicitarios que las televisiones dedican a anunciar su retransmisiones. Hasta el punto de que la estabilidad de la perspectiva queda destruida en el intento de superar las ventajas vivenciales de la presencia física en el ámbito de un sistema perceptivo que la precede en el devenir del progreso escópico, como es el multifocal de un estadio deportivo. Desde hace mucho coincidimos todos en que un partido de fútbol se ve mejor desde casa que en el campo<sup>630</sup>. Ventajas de una multifocalidad que admite, ahora, la reproductibilidad instantánea del mejor punto de vista posible, del sesgo desde el cual un momento puede ser cribado por su "esencialidad", con el recurso añadido de la cámara lenta. Como en el **Panóptico**, la mentira es imposible —la simulación de un jugador es automáticamente denunciada por alguna de las tomas efectuadas—, pero el reglamento la tolera, realzando así la posición de privilegio de nuestra mirada mediática. En este caso, es evidente la divergencia entre el *montaje clásico* y la *realización televisiva*. En la secuencia clásica, no hay cambio de plano sin avance narrativo. En una retransmisión deportiva, detectado un *instante esencial*, emerge de su latencia todo el arsenal de emplazamientos focales con el fin de detener el curso de los acontecimientos en pro de la *exactitud perceptiva*.

En esta carrera por el *instante esencial*, la imagen informativa ofrece la posibilidad de registrar los momentos de máximo impacto y es aquí donde nace esa categoría de la programación televisiva denominada *reality show*. El agotamiento de las estructuras de ficción —narrativas, desiderativas—, el del montaje asociado a ellas, implica apuntar a la "realidad" que adquiere el estatuto de materia encuadable de, valga la paradoja, *Fuera de Campo* reversible en acto, o, con otras palabras, causa del deseo anegable por el saber. Y, a partir de aquí, toda la galería imaginaria que hemos ido viendo formarse hace su aparición. El *espectáculo de la realidad* no se circunscribe a los programas a los que se le suele aplicar la etiqueta como una especie de

marcamo genérico caracterizado por una gratuidad escópica que deriva en obscenidad. La idea de que "lo real" es, no ya digno, sino imprescindible de ser mirado y registrado, anida en la imagen informativa contemporánea con una relación extrañada respecto al discurso verbal que la articula, que va de la ilustración —usada tantas veces como coartada moral— de la palabra, a un exceso espectacular inasumible por ésta. Ello da su lugar a aquél que habla y muestra sin intervenir y sin ser implicado por lo que muestra. El reportero, el locutor, es mostrador puro de la realidad, vínculo entre el sujeto del enunciado icónico que, por su presencia se constituye, y el espectador. De hecho, como el Galileo del experimento de Pisa, su sola presencia es la que otorga a lo visible la cualidad de lo habitado por una lógica, aunque, en su posible aberración, se constituya como su violación más flagrante. Así, desde la noticia cotidiana hasta el espacio de sucesos más gratuito, el *derecho a la información*, sustancializado en la *inviolabilidad física del periodista*, se convierte en el vínculo ético-ontológico básico entre lo visible y el saber. Cuando una imagen nada dice, cuando, en su carácter traumático, en su intransitividad, lleva al enmudecimiento, a la congelación del discurso, la posibilidad vertiginosa de su no emisión, como violación del derecho a la información del espectador<sup>631</sup>, legitima su difusión su, si no articulación, al menos, inclusión en el flujo televisivo. La censura, como amenaza de instauración de un fuera de *Fuera de Campo*, sigue teniendo un lugar en el proceso de construcción del sentido.

Pero esta accesibilidad electrónica del mundo no es bastante. Urge una inscripción espectatorial de tal manera que la emotividad funcione como subrogado de su particularidad. Aquí, el encuadre electrónico demuestra su potencia ontológica. Es obvio, que el espectador no puede advenir a los lugares que los informativos le muestran: guerras, paisajes de hambrunas y enfermedad o de catástrofe. Pero sí puede acceder al lugar donde, para él, cobran ser en cuanto incluidos en flujo universal de la información: la *pantalla electrónica*. De ahí, que, estructurados con la matriz discursiva de los informativos, hayan nacido toda una serie de espacios que hacen del *plató* televisivo el lugar aurático en el que el atravesamiento del marco puede consumarse. Programas, en los que el *espectador cualquiera* se siente convocado a advenir, a resolver el vínculo de su afectividad maltrecha en la pregnancia del encuadre electrónico: unos, presentan el encuadre televisivo como lugar de la (re)conciliación afectiva posible<sup>632</sup>; otros, la posibilidad de la reconciliación con el propio yo,

<sup>630</sup> O en la estela de la *solidaridad*, como derecho del "spectatario" a que su mal sea cobijado por el saber, esto es advenga al "olímpo" de la información. El caso es que es el derecho del espectador el que prevalece como demuestran aquellos casos en los que el sujeto de la información lo es a su pesar, porque el hecho del que son protagonistas hubiera debido quedar en el, siempre reversible, ámbito de la privacidad: personajes públicos, políticos, profesionales del espectáculo. Todos ellos uniformados por la deleznable, kitsch, categoría de "famosos".

<sup>631</sup> Fueron hitos históricos de la televisión difusión en el ámbito mediático español *Lo que necesitas es amor*, *Sorpresa, Sorpresa*, (Antena 3), *Nunca es tarde* (Tele 5). De entre ellos, *Quién Sabe Dónde fue*, sin duda, pionero en España.

<sup>632</sup> Es la pasión por la autenticidad, supuestamente traducible en posterior memorabilidad —testimonialidad irónica— la que sigue llenando de masas emotivas los estadios deportivos del siglo xxi.

como efecto del relato y en última instancia la exemplificación identificatoria y tendencialmente prototerapéutica para el espectador. "Narrar" el propio caso, con el fin de exemplificar<sup>633</sup>. En todos esos casos, se presenta un conflicto por medio de un relato con el fin de conseguir la abolición de su causa, esto es, de la falta en la que se originó. Se trata de conseguir la plasmación icónica de la inviabilidad del relato, con la matriz discursiva de la ciencia, de tal manera que su origen no adquiere el rango de hecho estructural sino de violación evitable de una ley. ¿Cómo se consigue esta plasmación? **Aboliendo la figura central del que fue el montaje clásico: la figura del plano/contraplano.** Dados dos sujetos en conflicto, en espacios separados, en planos distintos, el éxito televisivo consiste en reputar de falsa esta heterogeneidad tópica consiguiendo su reunión en el encuadre: **El Abrazo<sup>634</sup> en un plano final, la fusión de los cuerpos en el encuadre según el persistente modelo de la foto de familia**, de la que el espectador se postula como, valga la paradoja, receptor omnisciente frente a los protagonistas diegéticos en campo.

Pero, aún nos queda el que posiblemente sea el más popular de los mecanismos de abolición del montaje en la actualidad, justo porque, por su propia naturaleza, parece no significar congelación del discurso ni evacuación del relato:

"Otra gran diferencia estética entre cine e imagen digital radica en que la discontinuidad debida al montaje de los planos está abolida y su segmentación mecánica está reemplazada por la continuidad de las metamorfosis de la imagen sintetizada por los *pixels*. De manera que la discontinuidad formal de los *pixels* garantiza, paradójicamente, la continuidad evolutiva de las formas."<sup>635</sup>

La infografía permite, al fin, *la representación infinita del movimiento en el interior del plano*, es decir, sin cortes en la imagen, con lo que puede conseguir perspectivas imposibles, implicando, por ello, la descorporeización total del punto de vista espectatorial, con el

marchamo de optimismo que implica cualquier invención realmente barnizada de científica. El polluelo que hace víctima de su chanza al regador de los Lumière habría podido ser apaleado, en forma de "avatar", en cualquier confín del Universo:

"Pero la gran diferencia estética entre imagen digital e imagen fotoquímica se halla en otro lugar. La imagen infográfica, ajena a cámaras y objetivos, es autónoma respecto a las apariencias visibles del mundo físico y no depende de ningún referente. Al haber eliminado la cámara y hasta el observador, la imagen de síntesis nace de un "ojo sin cuerpo" y culmina así el trayecto histórico de la imagen a la busca de su autonomía absoluta, liberándola del peso y de las imposiciones de la realidad, en un proceso de desrealización que culminará con la realidad virtual."<sup>636</sup>

El montaje es la huella del lastre orgánico del ojo humano suturada a través del sentido, proponiendo espacios discontinuos pero homogeneizables en la idea. O bien, proponiendo espacios continuos y borrando, para ello, cualquier huella de la operación. Fijémonos que la operación de emancipación de lo real del cuerpo orgánico implica una consecuencia estructural de hondo calado. De lo que se independiza la imagen en movimiento, es de "la mente del espectador" (Sánchez-Biosca, 1991) que, tanto el *montaje de atracciones* como el *MRI*, postulaban como depositaria de la operación de reunificación espacial. *No es tanto que el ojo se libere del cuerpo, es que la imagen se libera del sujeto, se libera de su carácter significante, discreto.* La imagen infográfica culmina el proceso de disponibilidad del ente pues se entrega al *subjectum* de forma absolutamente gratuita, sin requerir nada a cambio.

"La gran novedad cultural de la imagen digital radica en que no es una tecnología de la reproducción, sino de la producción, y mientras la imagen fotoquímica postulaba "esto fue así", la imagen anóptica de la infografía afirma "esto es así". Su fractura histórica revolucionaria reside en que combina y hace compatibles la imaginación ilimitada del pintor, su libérrima invención subjetiva, con la perfección performativa y autentificadora de la propia máquina. La infografía, por lo tanto, automatiza el imaginario del artista con un gran poder de autenticación. Esta combinación sinérgica de libertad imaginaria y de autenticidad formal ha convertido a la imagen digital en una gran cantera de efectos visuales (los antes llamados "efectos especiales") para los diversos géneros de cine."<sup>637</sup>

<sup>633</sup> Estos, en horario predominantemente vespertino. Es inútil dar una ristra de títulos entre los ofrecidos por las distintas cadenas, dado que su pervivencia es corta y cambian de apariencia y de formato cada muy pocas temporadas.

<sup>634</sup> Vid. Geneviève Morel, 1994. La autora trata el "espacio del abrazarse", según la hipótesis lógica de la compacidad, como real en cuanto implica el goce femenino. El abrazo encuadrado de la televisión es, postulo, esencialmente imaginario, es para el espectador. Quisiera traer a colación también la magnífica película *Cadena perpetua* de Frank Darabont (*The shawshank redemption*, 1994). El plano del encuentro final de los dos protagonistas (Tim Robbins y Morgan Freeman) se consuma con un bellísimo abrazo que queda realizado precisamente por haber sido rodado en una toma aérea, lo que privilegia su componente simbólico al rechazar la saturación imaginaria del encuadre.

<sup>635</sup> Gubern, 1996, p. 146.

<sup>636</sup> Gubern, 1996, p. 147.

<sup>637</sup> Gubern, 1996, p. 148.

Liberación, pues, del referente, del registro. Pero, a su vez, fuerza autentificadora que implica, no tanto la inexistencia del referente, como su potencialidad que, a efectos de la mirada, ya es acto. La imagen puede ser *anóptica* pero, en ningún caso, "an-escópica"<sup>638</sup>. Depende o no, de la proyección de un ojo orgánico sobre la realidad material, es una propuesta para la mirada, el ofrecimiento de un acto perceptivo —sino cronológica, sí lógicamente— previo al otro:

"Las producciones de imágenes (*imagerie*) numéricas (análisis y síntesis de imágenes) desarrollan por tanto una situación iconográfica completamente nueva: la Imagen informática ya no es el término visivo de un corte o un encuadre óptico que manifiesta, por proyección —en el orden de la Representación— una esencia objetiva atribuida anticipadamente al mundo y revelada por la Mirada de un Sujeto universal y soberano (cfr. los numerosos estudios sobre la representación clásica y su espacio—tiempo: el Cuadro-ventana de Alberti); aquella ya no es el "paso del Fondo a la superficie" modelo romántico de la Forma Loca que subvertirá la representación clásica— sino un acontecimiento aleatorio, final de un proceso, que remite al juego de toda una serie de mediaciones específicas que lo traducen y conducen hasta el estadio de "imagen" terminal. (...) *La novedad de las "nuevas imágenes", se sitúa, por tanto, no inmediatamente en los "resultados imágenes" dados a ver, sino en los procedimientos, en la morfogénesis que las hace posibles.*"<sup>639</sup>

Dicho de otra manera: el peso ontológico del dispositivo permanece pese a la desaparición del registro y de la huella. Aunque no podamos asimilar al espacio de la representación las propiedades que atribuimos al mundo físico<sup>640</sup> (*Efecto de Realidad*), le atribuimos algún tipo de existencia (*Efecto de Real*) por la matematización del punto central de la visión como un punto geométricamente homogéneo a los del espacio de la representación<sup>641</sup>. Incluso, la cosa es aún más sutil si la infografía es utilizada para representar procesos inaccesibles a nuestro ojo orgánico como dinámicas atómicas o subatómicas, cosmológicas o procesos fisiológicos de imposible observación por su estructura o localización histológica. La *simulación científica* supone tratar los entes en sus componentes de espacio, masa y energía como valores puramente informacionales, tratar los cuerpos como datos numéricos para acceder a comprobaciones imposibles por medio de la experimentación propiamente dicha. *In-put* y *out-put* son extremos informacionales de un proceso que para la mirada es, en principio, una

*caja negra*. Sin embargo, la infografía, la animación informática, se aplica a *visualizar* la ciencia<sup>642</sup>, a hacer a estos procesos pasto de la mirada. Hay que recordar entonces las palabras de Bazin: *El cine no ha sido inventado todavía*. El ideal del cine no era otro que la reproducción integral de la realidad:

"Todas las perfecciones que se añadan al cine sólo pueden, paradójicamente, retraerlo a sus orígenes. El cine, realmente, no ha sido inventado todavía." (p. 38.)

Esto es, más allá del ideal de autonomía de la imagen del que habla Gubern, más allá de la "libérrima invención subjetiva", "la perfección performativa y autentificadora" lejos de ser un puro ornato se presenta como necesaria respuesta a un mundo, el mundo moderno, que, concebido como Otredad ópticamente plena para el sujeto, demanda *ser visualizado*, bajo pena de emergencia de su condición de efecto de lenguaje, de construcción deseante. Como dice Bonitzer, la Modernidad trazó una verdad nueva en la perspectiva de planos cercanos, "telescópica":

"No se trata menos de una ilusión nueva que de una nueva verdad. Esta ilusión, también estrictamente espacial, de una proximidad generalizada, vinculada al acortamiento espectacular de las distancias que los nuevos medios de comunicación, de transmisión y de información permiten, del teléfono al ordenador y del automóvil al avión, cuyo efecto es una desrealización tendencial del sentimiento del espacio, arrastrada por una percepción múltiple del tiempo."<sup>643</sup>

Visualización y comunicación como imperativos Universalistas, que intentan suturar la distancia como expresión espacial del deseo, de la incompletud de la "Madre Tierra". Pero, en la hégira del impulso científico, el saber no se detiene, con lo cual, esta carrera por la visualización promueve objetos ajenos a la lógica perceptiva:

<sup>638</sup> Aukstakalnis, p. 210.

<sup>639</sup> "Il ne s'agit pas moins d'une illusion nouvelle que d'une vérité nouvelle. Cette illusion est aussi bien elle, strictement spatiale, d'une proximité généralisée, liée au raccourcissement spectaculaire des distances que les nouveaux moyens de communication, de transmission et d'information permettent, du téléphone au minitel et de l'auto à l'avion, et dont l'effet est une déréalisation tendancielle du sentiment de l'espace, emporté par une aperception multiple du temps." Bonitzer, p. 44.

Recordemos lo dicho por Benjamin sobre la necesidad de acercamiento de las masas (pp. 24-25), y la aseveración de Lacan:

"En efecto, no debemos olvidar que la característica de nuestra ciencia no es que haya introducido un conocimiento del mundo mejor y más extenso, sino que ha hecho surgir en el mundo cosas que no existían en modo alguno en el nivel de nuestra percepción." (1992, p. 170).

<sup>640</sup> Y ello, independientemente de esa "industria de la no-mirada" de la que habla Virilio. Vid. 1989 y 1996.

<sup>641</sup> Renaud, p. 23. El subrayado es mío.

<sup>642</sup> Vid. Popper.

<sup>643</sup> Vid. Panofsky, p. y el cap. 5 de este trabajo.

"La ciencia, por su lado, con la revolución en Física, las paradojas cuánticas o relativistas, ha debido construir modelos de percepción de los fenómenos sin relación con la percepción ocular normal."<sup>644</sup>

En resumidas cuentas, pese a que el paradigma científico actual sea el cuántico o el relativista, el paradigma visual sigue siendo, inevitablemente, mecanicista. Aunque la imagen digital no sea una reproducción, no provenga del registro de actos perceptivos sobre el mundo material, sí debe contar entre sus atributos con la reproductibilidad, que desde el punto de vista del espectador, es el único relevante. Lo que implica la concesión de un valor fáctico a lo que en principio no tendría más que una función propedéutica, esto es, seguir en el imperio del *Efecto de Real*. De ahí, que como dice Gubern, siga siendo utilizada en el ámbito del cinematógrafo, para la producción de constructos en el interior del plano eficaces a la hora de "superar" el recurso al montaje. El "efecto visual" designa y sutura, a la vez, una radical disyunción del espacio y del tiempo, en cuanto modulados por la mirada, al procurar la plasmación icónica de lo imposible para el ojo. Con lo cual, nos acercamos al ideal que Barthes enunciaba respecto a la esencia de lo filmico, el fotograma<sup>645</sup>, pero, además, con el *plus de goce* que implica la reproductibilidad. *El goce audiovisual se aloja en el plano, lugar en el que el pastiche encuentra su cristalización en una unidad de fruición*. Con los procedimientos infográficos, parece que *hemos conseguido sustraer al movimiento su dimensión "de real", de causa de la falta*. El movimiento, menos el desplazamiento, es el germen de la reproductibilidad, de la máxima disponibilidad del ente para el sujeto. Lo que el MRI persiguió por medio del "dirigismo de la mirada" (Sánchez-Biosca, 1991) era dar la impresión contraria al procedimiento utilizado: la de que los cuerpos móviles están sometidos al ojo, no se diluyen, por tanto, en la *nada*. No se trata de la *nada* metafísica, sino de lo que se esperaba que estuviera pero se ha ido, es la *nada* particular, la *nada* del deseo. De una *nada* que habita el abismo insuperable entre el objeto y el sujeto: la demanda, el lenguaje<sup>646</sup>.

Y el crisol en el que semejante prodigo se produce es el *encuadre* pues, como racionalización del espacio a disposición del *subjectum*, es el lugar donde el consenso perceptivo es posible, esto es, donde el Otro puede garantizar metalingüística, imaginariamente, la *objetividad* de lo visible.

De ahí, una ambivalencia básica, pues la dependencia del otro, de la intervención humana, respecto a la imagen encuadrada, parece estar en una posición estructural mucho más relevante que la atribuida por Bazin. El Otro no es sólo agente del registro o artesano de la representación, es el garante del sentido. Dada una propuesta significante, ésta sólo es textualizable si ello conlleva una *inteligibilidad* que trasciende necesariamente el *solipsismo*<sup>647</sup>. La necesidad de ese Otro le hace, en cierta manera, peligroso, pues incide inevitablemente en el trayecto entre el *subjectum* y los entes. De ahí, que haya que marcarle sus límites. En efecto, la posibilidad de intervenir en el encuadre con el poder de fascinación y, a la vez sutura, que ofrece el procesamiento digital de la imagen, puede ser concebido como un medio más de creación artística<sup>648</sup>, pero, en el ámbito de la imagen informativa, lo que se presenta es la posibilidad del trucaje e intervención en el ámbito quasi sacro de la *denotación*<sup>649</sup> lo que conlleva el peligro de la falsedad. De nuevo, insisto en la figura del *escenógrafo, sobre el mundo y ante el ojo, pero desaparecido del acto perceptivo*, como la más denostada en el ámbito mediático. Y ello, no sólo respecto al tratamiento infográfico de la imagen sino, en general, a la mediación tecnológica. La cuestión es, sin duda, compleja, tanto en su estructura como en sus efectos. Desde una perspectiva paradigmática, es decir, de presencia selectiva de las unidades perceptuales en el encuadre, el *pastiche* electrónico es admisible si de alguna manera apunta, claro, hacia el registro de la metáfora, hacia la connotación. Así, en los efectos visuales cinematográficos o en la composición del encuadre publicitario. Ese horizonte hermenéutico puede ser, por lo demás, perfectamente difuso: relato o tropo sin ninguna consistencia o formulación explicitables<sup>650</sup>. Sin embargo, sabemos que lo real del registro es reputado de reprobable u obsceno en los mismos casos, esto es, sin el amparo de la coartada informativa que legitime el exceso denotativo. Ahí aparece la huella enunciativa en forma de goce que excede al saber. Es el caso del espacio "informativo" cuando su conductor parece detentar el goce de lo mostrado en forma de un presunto incremento cuantificable de audiencia. Cuando la "reality" aparece demasiado explícitamente

<sup>644</sup> "La science, il est vrai de son côté, avec la révolution en physique, les paradoxes quantiques ou relativistes, a dû construire des modèles d'aperception des phénomènes sans rapport avec la perception oculaire normale" Ibidem. p. 46.

<sup>645</sup> 1986, pp. 64-67.

<sup>646</sup> No es pues "una nada" para el ser humano, una nada a la que nos enfrentemos como especie en nuestra naturaleza, sino para el sujeto del Inconsciente en su particularidad. El vacío metafísico en sentido absoluto, que combatía Descartes, procede de la particularidad de la falta para el ser hablante. Hay vacío cuando hay pulsión y deseo, no instinto y necesidad.

<sup>647</sup> Ese "Otro" puede estar en posiciones muy diversas, del autor modelo al —en sentido etimológico— co-lega. El cartesianismo del planteamiento es, creo, evidente. Tras el ilusorio solipsismo autotransparente del *cogito* las figuras del Otro, desde Dios hasta el Maligno, representan todo el abanico de garantes del sentido que el proceso del conocimiento requiere.

<sup>648</sup> Véase lo dicho por Gubern y Costa, p. 44.

<sup>649</sup> Barthes, 1986 p. 17.

<sup>650</sup> Vid. Vera, 1994 y 1995.

como "show", el exceso de lo mostrado respecto a la información se apunta en el haber del goce del conductor del programa, que se procesa como interés ilegítimo. El buen periodista es Jekyll; el malo, Hyde. Y, no digamos, en el caso de que esas imágenes sean utilizadas con fines publicitarios. La campañas que Oliverio Toscani realizó en los 90 para Benetton son el mejor ejemplo del escándalo que resulta de utilizar la imagen informativa, habitada por la pulsión mortífera, con fines lucrativos. Y también el mejor ejemplo de la potencia del **Discurso Capitalista para el reciclaje**<sup>651</sup>.

A su vez, el fenómeno es analizable desde el punto de vista contrario, sintagmático. Se trata de la relación del encuadre, concebido siempre como espacio de saturación icónica, con su con-texto, esto es, el *Fuera de Campo* de la globalidad Universal. Todos recordamos el famoso pelícano "de Sadam Husein" víctima de la marea negra provocada por los ataques iraquíes contra los pozos petrolíferos de Kuwait. El caso es justamente el contrario de los anteriores. Nada en el encuadre ha sido tocado o modificado fraudulentamente, sólo que la escena no acontecía en el lugar del que se hacía proceder. Referente real para una gran patraña. Lo que se juega aquí, nada menos, es la homogeneidad del *Fuera de Campo* respecto a lo visible, esto es, el carácter nomológico de los bordes del encuadre que hacen fiable y asentible lo encuadrado, es decir, el *efecto de real* puede aparecer como suplantador ilegítimo del *efecto de realidad*<sup>652</sup>.

*La deflación del límite en la postmodernidad conlleva, en el proceso de globalización, la absorción del contracampo en el dispositivo como contraplano posible.* Esto es, la posibilidad, para el espectador, de atravesar el marco de hacerse presente en el espacio de una representación que, en la estela de la Modernidad, hace de él sostén excluido. En este sentido, hemos de aludir a la llamada **Realidad Virtual**. Parece que, con los cascos y

sensores, el encuadre puede al fin quedar recusado como uno más de los vestigios represivos de los que la Modernidad nos ha liberado. Al fin, el **espectador-usuario** puede parangonar sus atributos a los del dios newtoniano, en ese cambio del régimen textual<sup>653</sup> en el que se desdibuja la línea que separa la posición del emisor-productor del receptor, implicando una manifiesta variación hermenéutica. La diferencia establecida entre una **Realidad Virtual**, ilimitadamente potencial y sometida a los designios de un usuario que la controla, y una **Realidad Real**, física, poblada de cuerpos materiales, a la que el sujeto puede asistir como observador sin *con-fundir*-se con ella recuerda mucho a la oposición entre el paradigma newtoniano y cartesiano respectivamente. El establecimiento del carácter virtual de una "realidad" implica, de partida, atribuir existencia real a la otra, otorgarle consistencia lógica como la ciencia moderna pretendió con su nuevo Universo. Pero, confiriendo, por medios técnicos (guantes, sensores, etc.), preeminencia a las sensaciones sobre las percepciones, lo que se pierde es la posibilidad del consenso perceptivo pues la percepción intersubjetiva simultánea es imposible, no ya tecnológica, sino estructuralmente. Con otras palabras, el usuario virtual se hallaría, ante su experiencia, con una soledad de estirpe divina, como ante la alucinación o el dolor<sup>654</sup>, abocado su imposibilidad de *comunicarla*. En la **Realidad Virtual**, el sujeto se ve destinado a sostener ese mundo en soledad, a apostar por su posición en él, sin más garantía que su propio cálculo sobre esa *realidad* para la que no hay otro fiador. Puede narrar lo que ve pero, en su estricto papel de usuario, prescindiendo de cualquier instancia enunciativa externa, no puede *hacerlo ver* si no es remitiéndolo al encuadre, volviéndose a excluir del espacio de la representación. En efecto, prescindir del encuadre implica que el campo de la percepción no puede ser a la vez acotado y simultáneo<sup>655</sup>. En definitiva el usuario virtual, el *cibernauta*, se ve encaminado a una relación con el otro, al menos, novedosa. La **Otredad Virtual** está desjerarquizada potencialmente, de lo cual es claro exponente la aleatoriedad de las relaciones que pueden establecerse a través de una red telemática como **INTERNET**.

Es un "espacio sin sombra" (Tomas, p. 38) en el que el otro carece de cuerpo y, por lo tanto, deja de ser amenaza imaginaria, en el que el sujeto está completamente dedicado a un goce sin riesgo, pues consigue incorporar sensaciones sin relación material. Poder "matar sin morir" (De Diego), sexo en el Ciberespacio, goce sin mal, efecto *preservativo* en los tiempos del SIDA. En suma, la aparición de los mundos virtuales otorga una dimensión

<sup>651</sup> Además, el dispositivo ha aprendido cómo lidiar con el máximo enlodamiento, con los goces más viscosos sin comprometer a sus oficiantes en sus posibles holocaustos. Y lo ha hecho, cómo no, con una fórmula de estirpe científica. Recordemos, en el ámbito mediático español, el trecho que va de los triunfos y miserias de las estrellas televisivas de principios de los 90 como Nieves Herrero o Francisco Lobatón a las tendencias de principios del siglo XXI en el que el "mundo rosa" y el famoso de ínfimo rango se alterna o mezcla con los concursos en circuito cerrado como *Gran Hermano u Operación Triunfo* que vuelven a generar famoso y vuelven a generar concursos (*La isla de los Famosos, Hotel Glamour*). Se trata de acotar, de atrapar el goce en un ámbito delimitado, del que el espectador está estructuralmente excluido y siempre a salvo. Es la esencia de la experimentación científica, que no trasciende en sus consecuencias, su espacio performativo: el laboratorio. De ahí, esa las guerras entre los *paparazzi* y las firmas de exclusivas. La víctima protagonista del negocio, ha firmado un contrato tácito de ingreso en el circo (en sentido etimológico) mediático. El preso del Panóptico circense accede a la gloria efímera y a sus plusvalías de modo voluntario y el goce del *operator* no trasciende el circuito cerrado.

<sup>652</sup> Toscani utilizó poco después la imagen para otra de sus vallas publicitarias. Véase el capítulo siguiente, en donde aludimos a algunas diferencias en el plan escenográfico de la Segunda Guerra del Golfo respecto a la predecesora.

<sup>653</sup> Renaud, p. 17.

<sup>654</sup> Vid. Miller, 1994<sup>a</sup>, p. 25.

<sup>655</sup> Me refiero al ideal. La realidad del asunto es que de los entornos virtuales se siguen disfrutando de forma grupal frente a una pantalla.

completamente distinta a la pregunta que, para Leibniz, originaba toda filosofía y que no es otra que *¿Por qué hay ente en lugar de nada? Los mundos virtuales parecen, despojados de extensión, poder ocupar el lugar de la nada sin verse obligados a desalojarla*. En la era de la globalidad, hay un *medium* que hace del mundo material un inmenso y heterogéneo *Fuera de Campo*.

## Capítulo 10

### La transgresión de los horizontes

"Y vi el engranaje del amor y la modificación de la muerte, vi el Aleph, desde todos los puntos, vi en el Aleph la tierra, vi mi cara y mis vísceras, vi tu cara y sentí vértigo y lloré, porque mis ojos habían visto ese objeto secreto y conjetural, cuyo nombre usurpan los hombres, pero que ningún hombre ha mirado: el inconcebible universo."

JORGE LUIS BORGES. "EL ALEPH"

"Había innumerables teorías que explicaban por qué Chiba City toleraba el enclave de Ninsei, (...). Le parecía sensata la idea de que Night City no estaba allí por sus habitantes, sino como campo de juegos deliberadamente no supervisado para la tecnología misma."

WILLIAM GIBSON. NEUROMANTE

## El discurso capitalista y el horizonte transgredible



Esta formulita que hemos escrito para comenzar este capítulo, y que el lector ya conoce del capítulo anterior, es el llamado por los psicoanalistas *Discurso del Capitalista*<sup>66</sup>. La estructura del Discurso en el sentido lacaniano del término, que es completamente divergente del que se le suele conceder en la semiótica en particular y en las ciencias del lenguaje en general, es la que sostiene los vínculos sociales del sujeto. Eliminada la intersubjetividad de modo general en el psicoanálisis, ese vínculo lo que indica es una relación con el lenguaje y con el goce. Por lo tanto, todo discurso nos indica una posición del sujeto respecto al saber, implica una epistemología subjetiva, porque para el psicoanálisis el lenguaje es un medio, un *aparato del goce*<sup>67</sup>. Pues bien, la hipótesis esencial de este libro —al menos, una de ellas— es que la economía del goce y del saber que hemos denominado *Paradigma Informativo* halla su mejor descripción estructural en el matema del Discurso del Capitalista. Veamos por qué y cómo<sup>68</sup>.

Tal como hemos visto en el capítulo anterior, este discurso consiste, en palabras de Lacan, en una pequeña variación respecto al *Discurso del Amo*. Todo gira alrededor de un leve intercambio de posiciones: el *S*í con el *\$*. Pero ello conlleva un cambio de dirección del

vector de la izquierda, que hace que el lugar de la verdad sea *determinable* desde el del agente, hecho que no sucede en ningún otro de los discursos. Por esa misma razón, la engañosa posición del sujeto en el *Discurso del Capitalista* cortocircuita toda relación con el saber reduciéndola en todo caso a una impotencia, además, contra natura. Me explico: en todos los demás casos ese vector superior de izquierda a derecha sigue la rotación lógica pero aquí si queremos tenerlo en cuenta ha de ser contra la propia inercia discursiva<sup>69</sup>. Si yo lo subrayo es porque me parece especialmente significativo para entender la estructura de la moderna *sociedad de la información*: la relación del sujeto con el saber es de impotencia y sólo es posible por la intermediación del *significante amo* que, agazapado en el lugar de la verdad, se muestra inamovible como requisito en toda relación epistémica. Por ello, este discurso carece de revés. Y por esta imposibilidad de acceso al saber sin la aquiescencia del Amo, dije yo en su momento que éste era el discurso del pecador: el que pretende someter a Dios haciendo equivaler su saber a su poder y se encuentra con que éste lo excede<sup>70</sup>.

Es algo tan simple como esto:



Pero, a mi entender, funciona: Adán le exige a Dios una ciencia que lo haría tan poderoso como al creador, para acabar descubriendo que Saber y Dios no se identifican sin resto. Ello determina la impotencia del sujeto frente al saber, así como a la imposibilidad del objeto de absorber al Amo, de ser reducido a la dialéctica significante.

Es decir, que en cierta manera éste es el matema de la transgresión: el sujeto, sustentado por un Amo determinable, imaginariamente receptivo a la demanda, se instala en el semblante —todos los discursos, son *del semblante*, recordémoslo<sup>71</sup>— de la recusación de lo imposible, de la franqueabilidad de cualquier límite: en nuestra cultura, la potencia inapelable del binomio ciencia-tecnología es el mejor ejemplo. De ahí, se derivan inexorablemente dos consecuencias estructurales. Una, ética: la falta de responsabilidad del

<sup>66</sup> Como ya hemos adelantado, este quinto discurso fue propuesto por Lacan en 1973 y no exploró efectivamente su desarrollo. De hecho, en el seno del campo freudiano su aceptación no es absoluta y genera más de una polémica. Yo me limito simplemente a dar cuenta de su enorme rentabilidad en mi trabajo de investigación y cuánto debo a su descubrimiento para todo aquello que he ido formulando respecto al imaginario informativo y al dispositivo audiovisual en los últimos años. Mi auténtico acceso y comprensión de su potencial explicativo he de agradecerlo a Sergio Larriera por un magnífico curso que dictó en Valencia en 1997 "Cuestiones de Topología: superficies nudos y cadenas en la enseñanza de J. Lacan." para el *Seminario del Campo Freudiano*. A partir de aquí, el contacto personal y a través de sus textos con él y con Jorge Alemán han sido de una riqueza y de una fertilidad que no me cansaré de agradecerles. Vid. sus textos en la bibliografía. Creo que se puede decir claramente que son la mayor autoridad en la materia aunque el tema se ha ido extendiendo entre los analistas, sobre todo, en España y Latinoamérica.

Ahora bien, que los considere mis "auctoritas" no les carga con ninguna responsabilidad sobre los desarrollos e interpretaciones que estoy exponiendo. Hacerlo es la única manera de someterlos a crítica y al examen de personas autorizadas.

<sup>67</sup> Vid. Miller, 2000.

<sup>68</sup> Recomendamos al lector que no deje de tener en cuenta todo lo expuesto en el capítulo 2 respecto a la escritura de los cuatro discursos.

<sup>69</sup> Por eso, a mi entender, Alemán y Larriera ignoran este vector de la impotencia y llaman al Discurso del Capitalista "círculo sinistro", por su total rotación a la izquierda.

<sup>70</sup> Vid. Palao 1998<sup>70</sup>.

<sup>71</sup> Vid. Miller, 2001<sup>71</sup>, y el *Seminario XVIII* de Lacan.

sugetto, que se considera sostenido y refrendado por el Amo. En todo caso éste, determinado en el lugar de la verdad, es el único responsable de los estados del mundo. El sujeto moderno, que tiende a sentirse culpable de casi todo, no se suele sentirse responsable de casi nada ante la inmensidad de la Otredad global que se despliega a su mirada<sup>662</sup>. Del mundo se deberían encargar el Estado y la Ley Universal. ¿Por qué se da esta posición? En el matema hay, al menos una clave que es la otra consecuencia de la que hablábamos, ésta epistemológica: el *Discurso del Capitalista*, a diferencia del *Discurso Universitario*, por ejemplo, el saber no necesita del sujeto para sostenerse, para hacerse operativo. De ahí, se deriva un inmediato efecto imaginario. Cuando el sujeto accede al saber, lo hace en la creencia de que su prescindibilidad es reflejo de que esa función ya está consumada, está implícitamente garantizada en ese saber. Es hipótesis subsidiaria de nuestra argumentación que este cierre del saber responde a la forma de la *iconicidad*, en el sentido que Lotman le daba a este término<sup>663</sup>: la abolición del carácter discreto del mensaje que deriva en el pantextualismo moderno, cuya mejor cifra es la mcluhiana, el medio es el mensaje / masaje. La imagen que aprisiona el goce<sup>664</sup> del ente en fuga es la mejor plasmación de la Información y la mejor traducción a la cultura del itinerario circular que traza el *Discurso del Capitalista*.

Pero, lógicamente, ese imaginario conlleva otro, de nuevo ético: el particular se ve repelido, no albergado, no concernido ni transformado por el saber informativo. Ahí radica el éxito extraordinario de toda una bibliografía de autoayuda (auto, claro, ¿si no, quién?) de la que los ciudadanos occidentales se ven compelidos a echar mano para sostenerse en esa *episteme* de la hostilidad, de la refracción del discurso. Sean el estudiante angustiado, el profesional solícito o el teórico perplejo. De ahí, consecuentemente, la imposibilidad de toda revelación y de toda conversión<sup>665</sup>: cualquiera que no acepte la ontología moderna —*id est*, la de la Imagen del Mundo—, militando en cualquiera de las ideologías que en ella se sustentan, es reo de sectarismo o perturbación mental.

No hablamos de otra cosa que de la propia esencia de la información como saber. Un *bit* es una disyuntiva cerrada: 0/1= no hay respuesta no contemplada en la pregunta. Es la esencia de la cibernetica y de todas nuestras expectativas cognitivas y existenciales. Zizek lo expresa certeramente en su comentario de *The Matrix*:

<sup>662</sup> Sabemos que este drama del sujeto en su particularidad, en su versión postmoderna concierne al narcisismo, esto es, al sostén del Yo: la psicología actual lo llaman autoestima.

<sup>663</sup> Véase para todos estas cuestiones el Capítulo 2 de este libro. Desarrollo más profundamente estas cuestiones en mi texto "Y, sin embargo, se mueve" en un libro sobre las relaciones entre el psicoanálisis y la imagen en movimiento que he coordinado y se halla, por motivos ajenos a mi voluntad, inédito.

<sup>664</sup> Vid. Miller, 1994<sup>66</sup>.

<sup>665</sup> Pude detenerme en el análisis de esa impotencia para la revelación, propia de la cultura de masas, en el estudio de uno de sus productos más exitosos en la última década del siglo xx, la serie de la Fox *Expediente X*. Vid. Palao 1999. Fox Mulder es precisamente un buscador incansable de una revelación que se torna imposible.

"Por un lado, la realidad virtual constituye la reducción radical de nuestra experiencia sensorial en toda su riqueza, ni siquiera a palabras, sino a la mínima serie digital del 0 y el 1 que permite o bloquea la transmisión de la señal eléctrica. Por otra parte, este mismo artefacto digital genera una experiencia «simulada» de realidad que llega a confundirse completamente con la «auténtica» realidad. Esto pone en tela de juicio el concepto mismo de «auténtica» realidad. Como consecuencia, la realidad virtual es, al mismo tiempo, la reafirmación más radical del poder de seducción de las imágenes."<sup>666</sup>

Aquí es donde podemos vislumbrar la coordinación entre la ciencia, el capitalismo y el "modo icónico" de disponibilidad del ente para el *subjectum*, esto es, sumar la propuesta heideggeriana a la estructura topológica *Discurso del Capitalista* y percibir sus consecuencias<sup>667</sup>. En efecto, este cierre del saber sobre el objeto, excluyendo cualquier posibilidad de inmiserirse al sujeto, es la condición de posibilidad de la iconización del ente. El saber autónomo, cerrado sobre la materia, que es la tecnología, parece poder prescindir de ella. La gran innovación de la cultura contemporánea es precisamente la independencia del valor de cambio de la imagen del lastre corpóreo del ente: la mercancía inmatérica. ¿Clonación biológica?: posible, si consideramos que el mapa genético de cualquier organismo es información. Genoma es igual a directorio informático. El cuerpo en su dimensión de *real* queda definitivamente *fuera de campo*: la cirugía plástica parece, si uno se asoma a la pantalla de televisión, una variante más de la infografía. Se trata de una epistemología del *test*, de una ética de la pereza en la educación de las masas. Y todo ello es consecuencia en última instancia del método hipotético-deductivo y de las claves epistemológicas del idealismo kantiano: a imagen de la materia, el universo entero —el otro, lo colectivo, el semejante y lo invisible— se halla coaccionado en su respuesta, en su desnudarse prostituido (no otra cosa es la producción —el traer ante sí a la mercancía sumisa— capitalista) ante el sujeto agente. Es el sueño —la pesadilla— de la histérica.

## La noción de horizonte

¿La pregunta que podría hacerse el lector, llegados a este punto, es por qué hablar de *horizontes* y no en general de límites, por ejemplo, ya que hablamos de su transgresión? La respuesta tiene su lógica en nuestra argumentación: porque, tal y como hemos visto

<sup>666</sup> Zizek 2000<sup>66</sup>.

<sup>667</sup> He aquí un hipótesis: es Heidegger el que libra a la consideración del *Discurso del Capitalista* de cualquier sospecha de "freudomarxismo", en el sentido que normalmente se le suele dar a este término.

constituirse al horizonte en nuestro desarrollo de la genealogía de la mirada occidental, su estatuto implicaba la responsabilidad, por parte del sujeto, sobre el lugar en el que las contingencias del destino le habían depositado. Desde las elaboraciones de Nicolás de Cusa en adelante, todo ser humano era, al menos como idea regulativa, responsable de su horizonte: material, visual, vital, ético. La ética del capitalismo clásico<sup>68</sup>, de la Modernidad, partiendo del imperativo categórico, tiene en esta apuesta su base y en *Robinson Crusoe* su epopeya. El *Dasein* expresa, en el fenguaje heideggeriano, esta nota fundamental de la existencia: el hacerse cargo de un lugar desde el que se abre a un horizonte.

Pero el aspecto que estructuralmente interesa en este libro es el focal. Y ello incluye no sólo el propio entorno, sino el mismo cuerpo —si lo consideramos como imagen espejular y como ente (*res extensa*)— y, en última instancia, la convergencia de los encuadres en la experiencia mediática moderna.<sup>69</sup> De tal manera, el principio de todo el proceso, de toda transgresión contemporánea, se origina sin duda en la necesidad de la transmisión instantánea de los actos perceptivos en la que consiste la globalidad informativa, que desde el punto de vista del espectador, identificado al vigilante-agente del panóptico —que es el que cuenta—, se computa como una percepción sin límites, sin coerción alguna.

La época de la Globalidad es, pues, la de la superación de la perspectiva. Los satélites de comunicaciones —o los misiles inteligentes— lo que hacen es superar el horizonte, esto es, liberar al foco de la servidumbre de su corporalidad<sup>70</sup>. Quedan implicadas, así, todas las cuestiones que tienen que ver con los satélites y el encuadramiento de la esfera terrestre, empezando por la superación de la curvatura del planeta por la señal, para la recepción relevante del flujo global. Nos estamos retrotrayendo, de esta manera, a los propios orígenes desde los que hemos hecho arrancar los principios de la iconicidad y de la estructura de la percepción modernas, cuya clave metodológica no fue otra que la apertura de una ventana<sup>71</sup> al mundo, en la definición de Alberti, que permitiera la transmisión de los actos perceptivos al otro. Y para que sea posible este acceso, esta apertura al mundo a través del acto perceptivo ajeno, la anisotopía era imprescindible. Pero, sobre todo, fue necesaria la constitución focal del horizonte que pasó de ser un límite ontológico (tras él, el abismo, el vacío, en la cosmología precopernicana) a serlo, simplemente, de la mirada-tiempo en un cuerpo esférico. Por ello, la relación espacio-tiempo queda anclada en el mismo fundamento de la Época Moderna. Esta relación, que dio como consecuencia el patrón de la *instantaneidad esencial*

—en proporcionalidad invertida a la fórmula física de la velocidad, como vimos—, fundó la esencia del mecanicismo y de toda la gnoseología moderna. El giro tecnológico, lo que hace es imponer esta necesidad de la velocidad. A todos los *Media* de la percepción se les ha de añadir el prefijo *tele* (visión, fono, mática) en un intento de superación del tiempo, que es índice de la limitación subjetiva (castración). De ahí, el papel de los satélites en el advenimiento de la aldea global<sup>72</sup>. Los satélites son, pues, artefactos tecnológicos para superar la curvatura terrestre, causa del horizonte. Convertir el mundo en imagen encuadrada es hacerle violencia a un cuerpo esférico, pero ésta es la exigencia de esa profecía en la que se cifra el Inconsciente de la Época Moderna, la trama de su fantasma fundamental: *el horizonte, en el que se entregaba el ente, había de ser transgredido*.

De aquí, que la velocidad necesite volver a ser traída a colación en este momento de nuestro análisis del imaginario moderno. Virilio nota aquí que es toda nuestra concepción ontológica del tiempo la que se ve alterada con la generalización reticular de las nuevas tecnologías de transmisión de la información.

"En efecto, utilizar prioritariamente los señuelos de las redes poniendo en práctica la velocidad absoluta de los impulsos electrónicos, supuestamente capaces de *dar instantáneamente lo que el tiempo concede poco a poco*, quiere decir no sólo reducir casi a la nada las dimensiones geográficas del mundo real como hace la aceleración de los vehículos rápidos desde hace más de un siglo sino, sobre todo, disimular el futuro de la duración ultracorta de un directo telemático: hacer que el futuro, llegando ahora, parezca no existir ya..."<sup>73</sup>

Es precisamente esa recusación de la espera —de la paciencia como virtud—, la que nos señala a todas las consecuencias éticas —esto es, de concepción de la existencia— que la neovelocidad provoca. Lo cual nos lleva a pensar la cuestión en los términos que aquí nos hemos planteado desde el principio. *Hemos de pensar la velocidad no tanto como una propiedad de los transmisores, sino del encuadre...* Es éste el que establece la relación de detención de la fugacidad del ente en la pantalla electrónica (del ordenador, de la televisión, del artefacto que las haga converger), es el lugar en el que los flujos se condensan<sup>74</sup>. Al hablar

<sup>68</sup> Cebrián, p. 73.

<sup>69</sup> Virilio, 1998<sup>70</sup> p. 108.

<sup>70</sup> Para una relación de la *perspectiva artificialis* con la Realidad Virtual, por ejemplo, véase. Marina Segarra y Eulalia Adelantado, *Op. Cit.*

<sup>71</sup> Veremos que Echeverría llama ventanas a los difusores que permiten el acceso a *Telepolis*.

<sup>72</sup> Por ello, Virilio tiende a hablar de una estética de la desaparición o de la ceguera, mientras que nosotros nos orientamos más bien hacia una ontología de la hipervisibilidad, consecuencia de esa estrategia de la disponibilidad del ente en la que consiste, como hemos visto a lo largo de estas páginas, todo el fundamento de la epistemología científica y de la relación del *subjectum* con el mundo. Ahora bien, más allá de las divergencias, de lo que se trata es de dos perspectivas distintas pero no necesariamente incompatibles.

de la velocidad como relación entre fenómenos Virilio, en cierta manera, obvia el componente subjetivo de la cuestión. La velocidad mediática es, antes que una relación entre el espacio y el ente, una relación entre éste y el sujeto: Espacio/Tiempo, sí; pero, también, Goce/Distancia. De ahí, esa moción pulsional, aparentemente indeclinable, que elige siempre la instantaneidad frente al futuro. Kerckhove expresa esa mutación al distinguir entre el *Hombre masa*, asociado a la televisión —todavía autónoma en su flujo, respecto a los impulsos del espectador— frente al *Hombre velocidad* de las redes telemáticas, que se siente empuñando la mostrabilidad del mundo:

"Mientras el hombre-masa de la televisión se hallaba rodeado por las redes de los medios de comunicación de masas, atrapado en un mundo construido para él por las industrias de la conciencia, el hombre-velocidad de los ordenadores se encuentra en todas partes, en el centro de las cosas. (...) La nueva situación es bastante paradójica: mientras que todo se acelera alrededor de él, el hombre-velocidad puede permitirse ir más despacio. Situados en el centro de las cosas, el hombre y la mujer-velocidad no se mueven. Su velocidad consiste en el acceso instantáneo que tienen a la información y a los bienes. Los hombres y mujeres no son principalmente consumidores, sino productores y agentes. Su producción y sus acciones llevan el signo de sus rasgos personales."<sup>675</sup>

El *hombre-velocidad* es el que ha adherido el encuadre centrípeto a su propia fisicidad. El proceso iniciado en el siglo XV (Arnheim) se consuma en su liberación del inmueble, en su transgresión de toda arquitectura física. Con el teléfono móvil y el ordenador portátil, la fuerza centrípeta del propio cuerpo se reputa como beneficio de la tecnología. No hace falta ir, el ente fluye hacia mí: soy, en mi propia identidad, localizable más allá de cualquier límite espacial o fáctico. De ahí, que la profanación del horizonte en pro de la disponibilidad del ente no afecte sólo a la tecnología de los satélites y a la transmisibilidad de los actos perceptivos y/o comunicativos, esto es, a la transgresión del espacio euclíadiano. Implica en su estela la ruptura de los límites de lo humano y la ley simbólica, la superación de las leyes de la comunicación —que implican la distancia y la ausencia—, la convergencia entre lo potencial y lo actual, la virtualidad y la globalidad y, en última instancia, lo biológico y lo cibernético. La trasgresión de los horizontes conlleva la ruptura de las estabilizaciones culturales modernas en la postmodernidad. Es la lógica de la quiebra del límite, como olvido de la *docta ignorantia*, en el impulso de la circulación imparable del *Discurso del Capitalista*.<sup>676</sup>

No queremos, con todo ello, sino asimilar a esa *transgresión de los horizontes* —así, en plural— una variedad de fenómenos que están en la raíz genealógica —en el impulso profético— del modo occidental de ser y que cifran la mutación que va de la *primera cultura de masas*, que culmina en el *Modelo Difusión* televisivo, —en el que el sujeto es aún reputado como producto del discurso (no otra cosa es la audiencia)— al *Modelo Interactivo*, en el que el sujeto es agente de la demanda. Así, dentro del *Paradigma Informativo*, podemos asimilar la superación del horizonte con la de los bordes coercitivos del encuadre: la superación de la perspectiva monofocal atañe no sólo al uso de los satélites y a la instantaneidad de la transmisión en directo, sino también a la posibilidad de elegir el mejor ángulo en un DVD o el encuadre más propicio en la televisión digital, combinando la captación del flujo en su *instante esencial* con la interactividad. Pero también cabe contemplar desde este ángulo la noción de *hipertexto*, como superación de cualquier restricción del horizonte hermenéutico del sujeto. Su prescindibilidad, la innecesariedad de la sutura en la interactividad —como veremos— puede ser leída, de esta manera, como una liberación de la responsabilidad de la interpretación frente al saber ya sabido, invulnerable, que es la información. Además, la traslación no se ciñe sólo a la metáfora. El *hipertexto*, la *www*, el *http* y la comutación de paquetes tienen el efecto de borrar cualquier diferencia geográfica y orográfica. Son un mundo plano, sin límites horizontales. Desde cualquier punto del planeta se puede conectar con otro, no sólo con independencia de lo físico, sino de lo económico. No es sólo la rugosidad de lo material, lo abrupto de la orografía, lo que se trasgrede, sino la pesada diferencia ontológica que aún anida en la mercancía y que se refleja en su precio.<sup>677</sup>

Es a colación de esta superación de la materia y del perímetro de los cuerpos donde podemos establecer contacto con la tesis de Javier Echeverría<sup>678</sup>. En su libro, *Los señores del aire* —en directa referencia a esa perspectiva aérea como mirada del amo—, distingue tres Entornos en los que se desenvuelve la acción del hombre:

- E1: Sería el medio natural, previo a la intervención humana.
- E2: El medio urbano, arquitectónico, material y artificial.
- E3: Este Tercer Entorno es el virtual, mediático, cibernético.

<sup>675</sup> Kerckhove p. 160.

<sup>676</sup> Vid. Virilio, Paul 1999<sup>67b</sup>, pp. 76-77, donde comenta la relación del horizonte tridimensional comparado con los límites de la pantalla.

<sup>677</sup> Vid. más abajo nuestro comentario sobre estas cuestiones.

<sup>678</sup> Vid. Echeverría (1999). Para cualquiera que conozca el trabajo de Echeverría no será difícil constatar que, en el acuerdo o —puntualmente— en el desacuerdo, éste es una referencia básica de este capítulo.

Para él, los cimientos de E3, están en el aire, constituidos por los satélites, los cables de transmisión, etc.

"Los cimientos del tercer entorno, efectivamente, no están asentados en la tierra, sino a diversos niveles de la atmósfera: son los grandes satélites de comunicaciones que enlazan a los demás satélites entre sí". (p. 93)

La principal diferencia entre nuestra postura y la suya consiste en que, al no considerar un sujeto para el deseo, Echeverría concibe el paso de un entorno a otro como aproblemático —si no, empírica, sí al menos, estructuralmente— e incluso metaforizable: si hay calles y avenidas en E2, también las autopistas de la información hacen ese papel en E3. Pero sin embargo, esas dificultades existen: por ejemplo, el paso de la temporalidad multicónica de E3 a la sincrónica de E1 y E2 (p. 80) es también el de un Universo plenamente disponible, dócil a la demanda, a un mundo corpóreo en el que la materialidad deviene un sórdido plus sobre el icono-ente. Los juegos de rol, que aparecen en los telediarios cuando ha sucedido la prosecución en la realidad tangible de tramas que en el ciberespacio carecen de consecuencias físicas, son un caso espectacular de lo que más abajo llamaremos *Efecto Multimedia*.

En fin, ese desdibujamiento de los límites físicos de la *mercancía* en su desmaterialización es la que ha dado lugar a la nueva noción del ente virtual. No es más que una consecuencia lógica si pensamos que la mercancía es el objeto que lleva incorporado el saber y en el *Paradigma Informativo* éste saber es autónomo:

"Lacan destaca la afinidad esencial entre el capitalismo y la unificación realizada por la ciencia del mercado del saber. En el mismo tiempo en que se planifica el desarrollo de las fuerzas productivas para su control, se despliega el modo físico-matemático del saber, que como tal, está intrínsecamente ligado al principio de producción de la mercancía. De hecho, Lacan afirma en *De un Otro al otro* que "la plusvalía es la incidencia científica sobre la cosa" y ésta es una diferencia fundamental con el Amo antiguo, que no dispuso de las condiciones adecuadas para contabilizar el plus de goce en términos de mercancía."<sup>679</sup>

El Libro de la Naturaleza galileano parece haberse independizado de su soporte molecular. Pero, precisamente, la imposibilidad de un saber no mediado por el recurso al Amo convierte

<sup>679</sup> Alemán, 1993, p. 17.

a cada organismo en un retículo, en una red de saberes: un ser vivo es un hipervínculo en su ecosistema y en la globalidad. El sueño ecologista sería, desde este punto de vista, la sustracción de la plusvalía, esto es, de la incidencia de la ciencia en el ser de la Naturaleza. La empresa capitalista aparecería así como *escenógrafa* (programadora?) frente al consumidor de la naturaleza virgen, que se revela en su gratuidad relativa. Veamos qué puede haber tras el vadeo de todos estos horizontes.

## La irrupción de internet como origen de las nuevas formas mediáticas

### La irrupción: el acontecimiento imprevisto

Vamos a hablar del progreso tecnológico en relación a las formas culturales que propicia y condiciona. El pretérito perfecto compuesto va a ser, pues, el tiempo de este capítulo, como lo ha sido del anterior. Utilizar el presente sería pecar de un esencialismo que corre el riesgo de ser constantemente revocado por las innovaciones tecno-mediáticas. El pretérito perfecto simple sería justamente lo contrario, la renuncia total a encontrar un lógica que habite en un ámbito tan sinuoso y movedizo como es el de las contingencias de la cultura de masas. El pretérito perfecto compuesto nos ofrece el punto medio necesario: el registro de una experiencia —el ejercicio de una empiría— constatable como dato en un tiempo inconcluso; no aspira, consecuentemente, a convertirse en dogma pero no renuncia a una apuesta por la universalidad. En esa apuesta y en su riesgo se cifra el destino de este trabajo.

Primero, fue el nacimiento del ordenador personal el que introdujo una revolución en la gestión de la información, de la organización de las actividades humanas, incluido el ocio<sup>680</sup>. Y después vino la posibilidad de conectarse, el fin del aislamiento óntico del PC<sup>681</sup>. Pero lo que me interesa destacar ahora es la recomposición en el espacio mediático y en la economía de los saberes que la irrupción —primer y divulgación, después— de Internet ha comportado y que ha dado en llamarse era post-televisionista<sup>682</sup>. Es decir, la era en la que la televisión, o en general los medios de difusión sometidos a un horario, ceden su absoluta

<sup>680</sup> Vid. Gubert, 1999. El libro hace un recorrido por las formas del ocio en la cultura de masas para desembocar en el ciberespacio y la televisión fundamentalmente.

<sup>681</sup> Al menos como idea regulativa, porque eso trae gran cantidad de problemas que analizaremos bajo el concepto general de *efecto multimedia*.

<sup>682</sup> Para una visión de la evolución del nuevo régimen cultural de los *Media* desde el *Modelo Difusión* a la irrupción de *Internet*, Vid. Piscitelli (1998), D'Agostin y Tafler (eds.) 1995 y Pérez de Silva.

hegemonía. El tiempo de la información deja de ser un tiempo compartido socialmente, se aleja definitivamente del rito y sustituye lo sagrado por lo catastrófico o la inmundicia, únicos momentos en los que la pantalla televisiva es capaz aún de concitar mayorías simultáneas.

El caso es que la reflexión sobre este hecho viene desde su inicio a remolque de una imprevisión teórica. El imaginario cultural capitalista, la primera cultura de masas, desde su crítica (Adorno) a su epopeya (Assimov) o al vaticinio de todos los advenimientos del mal (Orwell) contempló desde siempre las computadoras y los robots, las máquinas pensantes. Nos habló de amos de una mirada omnipresente, de un centro difusor del pensamiento y vigilante de las conductas, pero jamás nos habló de la red, ni de esos nuevos espacios para el ser, donde la existencia no desaloja la nada y que hemos dado en llamar *Virtualidad*. Y, sin embargo, la profecía estaba en el ánimo, como Leibniz o Bruno nos habrían advertido si hubiésemos mirado lo suficientemente atrás. El ámbito infinito de lo posible (de visualizar) era pasto del hambre existencial del *subjectum* que no ceja en buscar su lugar en un Universo que se ve obligado a sostener pero que no le cobija, que se resiste a ser habitado por la particularidad de falta alguna.

Entre los muchos rasgos comunes en los teóricos que intentan hacerse cargo de la repercusión de las nuevas tecnologías podemos ver cada vez más diluida la antigua oposición entre *apocalípticos* e *integrados*, propia de cultura de masas precibernética. Cada vez menos autores discrepan de la contemplación de las nuevas tecnologías como avance, con todas las notas imaginarias que la épica del progreso técnico luce en el capitalismo. La postura catastrofista respecto a este sector del *Paradigma Informativo* es sostenida por Paul Virilio, prácticamente en solitario. Incluso las más subversivas y críticas posturas con los *media*, consideran a Internet como las catacumbas de lo libertario. La postura más extendida —al contrario de lo que sucedía con la tecnología nuclear, hegemónica en las décadas anteriores— es que la especie humana no peligra, las nuevas tecnologías no subvienten su naturaleza<sup>683</sup>; al contrario, la prolongan y enriquecen. El ciberespacio es considerado una ampliación de la conciencia humana.<sup>684</sup>

Ahora bien, la postura que en este libro se ha pretendido mantener siempre es el análisis del *Paradigma Informativo* en su radical epocalidad. Pienso que la especie humana carece de una naturaleza que traicionar y todo proceso cultural y técnico no es necesario ni casual, sino

radicalmente contingente. Por ello, si el enfoque que hacemos de la cuestión del mundo-Imagen proviene de la posición subjetiva y ha de dejar espacio para ésta, hay que establecer ciertas diferenciaciones que se resumen en una: la distinción entre tecnología e imagen de la tecnología. No parece ello baladí cuando pensamos que este hiato —la auténtica rasgadura de la profecía leibniziana— entre potencia y acto, entre las aspiraciones del particular y la facticidad, es el germen de todo el imaginario tecnocientífico, incluidas sus versiones en el campo del horror. Los medios tradicionales, desde la televisión al cine comercial, inducen a considerar unas potencialidades en el saber científico que evidentemente no se corresponden con la realidad exterior<sup>685</sup>. No hay que confundir, pues, los hallazgos de la ciencia con su generalización mediática. Lo posible tecnológicamente no es para todos. El encuadre y el mercado actúan como distribuidores de la experiencia. Los *media* son, más que extensiones del ser humano, instrumentos de la gestión discursiva entre saber y goce. Si pretenden establecer un puente, una posibilidad de alcance, para el sujeto, no es con lo homogéneo —el semejante o el mundo— sino con lo heterogéneo —el objeto que la pulsión circunda.

Pero en este mismo aspecto de la difusión mediática hay también que establecer una diferenciación —muy velada por el mcluhanismo imperante— entre el contenido de los *media* y la tecnología que los vehicula. Ello implica una diferencia de fruición y uso. El cine, por ejemplo, establece una relación entre espectáculo de masas y tecnologías de uso individual como la *realidad virtual* más allá de cualquier vinculación tecnológica obvia y predeterminada. La repercusión mediática de ciertas tecnologías es puramente cinematográfica, por el hecho el cine tensa los límites simbólicos de lo posible. Pero también se dan otro tipo de relaciones pardójicas, determinadas por su modo de fruición cultural entre tecnología en red (Internet-hipertexto), en las que se da la presencia del encuadre y exclusión del cuerpo imaginario, y a la *Realidad Virtual* (justo lo contrario) y las nociones —fundamentalmente de ficción— de cyborg, androide, y hasta *era postbiológica*<sup>686</sup> que tensan estas fronteras, si no las diluyen.

Lo que sucede es que, precisamente, las conexiones telemáticas y la tecnología cibernetica en general son las más adecuadas para alimentar ese imaginario que propicia el *Paradigma Informativo*: que el ente es dócil a la demanda y acude en forma de ícono, disponible a la par que funcional, reconocible, *ready made*. La digitalización se antoja así como la culminación del proceso de Universalización, del vertido de todo lo mundano en el saber a través de

<sup>683</sup> Pierre Lévy (1999) p. 13, afirma que las nuevas tecnologías prosiguen el proceso de hominización.

<sup>684</sup> Como por otra parte sucedía con las drogas alucinógenas en los años 60, mientras que las llamadas drogas de diseño actuales se les ha sustraído completamente esa componente mística.

<sup>685</sup> Virilio (1999<sup>14</sup>, p. 14) señala el abuso de los *media* sobre los descubrimientos científicos hasta el punto de que la noticia del hallazgo prevalece sobre el hallazgo.

<sup>686</sup> Roy Ascott y Ángela Molina organizaron en 1998 el Simposio *Futuros emergentes: Arte en la era post-biológica*. Desarrollado en el *Centre cultural La Beneficència*. Vid. Molina y Landa (eds.) y la página del primero en la red: <http://www.caia-star.net>

homogeneización en "secuencias de ceros y unos" (Kerckhove p. 109). Este vertido universal tiene varias consecuencias. Que la información sea un saber para cualquiera y que además se asocie a soportes capaces de absorber y traducir a ella cualquier contenido, tiene como precio la desorientación, la precariedad, en la que se encuentra el sujeto cuando se enfrenta al orbe sumo de los datos. Como dice Kerckhove (p. 89) "tenemos una desesperada necesidad de filtros". Ahí, en el filtración, en la distribución y en el asesoramiento (*consulting*) al particular en su angustia estructural, es donde esa figura del Amo moderno que es la empresa capitalista tiene su oportunidad de maniobra: en un ámbito presuntamente desjerarquizado, de libre acceso, y propicio para las relaciones igualitarias y simétricas como es Internet. Para todos es sabido que la gran batalla mediática -y presuntamente ideológica- en el ámbito ontológico de la digitalización, de la fusión en un solo soporte de cualquier bien intelectual, y de la transmisibilidad sin tiempo, es el de la *propiedad* de ese saber. En este debate sobre la propiedad de la información, la ética se convierte súbitamente *epistemología*, en un debate sobre las propiedades del saber. Es evidente que la concepción del saber como información, esto es, como *saber para cualquiera*, que a su vez podría haber sido producido por cualquiera, que no está vinculado de manera especial a un *determinado* sujeto, es lo que se oculta tras un tal debate.

En este sentido, la ética *hacker*, tal y como la expone Pekka Himanen<sup>687</sup> apuesta por poner en común la información como algo opuesto a la ética del capitalismo (p.11). Él postula una ética de la red o *nética* (p. 12-23) en función de lo que llama el comunismo científico (p.80) y el escepticismo organizado como fórmula de funcionamiento (p.88). De esta manera, llega un punto que nos es familiar: la noción de paradigma en Kuhn (P. 169). Y aquí es donde hemos de recalcar para mostrar las diferencias entre su postura y la nuestra que creo resultarán obvias a estas alturas para el lector.

"El *informacionalismo* es un paradigma tecnológico. Concierte a la tecnología, no a la organización social ni a las instituciones. El *informacionalismo* proporciona la base para un determinado tipo de estructura social que denomino "sociedad en red".

.... "lo que caracteriza al *informacionalismo* no es el papel central del conocimiento y la información en la generación de riqueza, poder y significado. El conocimiento y la información han sido esenciales en muchas sociedades históricamente conocidas, si no en todas."

<sup>687</sup> Vid. *Op. Cit.* El libro es una exploración sobre la ética *hacker* oponiéndola a la ética protestante tal y como la definió Max Weber. Explora también la ética monástica benidictina como precedente de la primera. Vid. también [www.hackerethic.org](http://www.hackerethic.org).

"Lo distintivo de nuestra época histórica es un nuevo paradigma tecnológico marcado por la revolución en la tecnología de la información, y centrado en torno a un racimo de tecnologías informáticas."<sup>688</sup>

Es evidente que nosotros hemos defendido en estas páginas algo muy distinto: el *Paradigma Informativo* hunde sus raíces en la Modernidad, en la irrupción en la civilización occidental del conocimiento científico y las tecnologías actuales son su consecuencia programática, no su esencia. Lo fundamental es precisamente un particular régimen del saber en función de la prescindibilidad, de la intercambiabilidad, subjetiva respecto al mismo. Es algo que Himanen no puede aceptar porque de sus palabras se deduce que la información es la forma universal del saber y no, como para nosotros, un régimen particular y específico, epocal, del mismo. Él ve una serie de rasgos de las nuevas tecnologías, como la capacidad de recombinar la información y la flexibilidad distributiva, que son el origen de la cuestión<sup>689</sup>. Como veremos después, la ética *hacker* se nos antoja, más bien como una consecuencia de las propiedades de la pantalla: disponibilidad equivale, desde una cierta óptica, a solidaridad frente al Amo manipulador y oscurantista. El comunismo científico del que habla Himanen puede tener en su horizonte la justa distribución de los saberes, y el bien de la humanidad, pero su auténtico motor no es más que un régimen modificado de la plusvalía: el *hacker* y el científico están dispuestos a renunciar al beneficio monetario por acceder al saber de los demás. John Perry Barlow, uno de los gurús principales del ciberespacio libertario, lo expresa taxativamente, diciendo que "la información es su propia recompensa":

"Esto explica mucho trabajo "voluntario" colectivo que llena los archivos, los foros y las bases de datos de Internet. Sus habitantes no trabajan de balde, como se suele creer. Se les paga con algo que no es dinero. Es una economía que consiste casi por entero en la información."<sup>690</sup>

### El efecto multimedia

Ahora bien, la cuestión es que por más que el saber se uniformice tendencialmente en un proceso creciente de digitalización lo que sucede de momento es que ello conlleva una elevación exponencial de los procesos comunicativos, *id est*, fáticos. En definitiva, una

<sup>688</sup> pp. 172-176.

<sup>689</sup> p. 174 y ss. Lo cual convierte a la ingeniería genética, dicho sea de paso, en una tecnología de la información de pleno derecho.

<sup>690</sup> *Op. Cit.* p. 20. Más abajo cotejamos nuestra postura con las tesis de Barlow.

multiplicación de los canales de transmisión de la información que lleva aparejada la de los terminales que los captan, los difunden y los hacen receptibles, esto es, de los *gadgets* de los que dependemos. Ya hemos hablado de la informática personal y la conexión telemática, que actualmente se halla en progresiva transferencia al ordenador portátil. Pero no demos de lado la irrupción del teléfono móvil, al que se le empezó incorporando una pantalla multimedia interactiva y ya se le ha incorporado la cámara digital, estableciendo una dialéctica secuencia-instantánea que permite no sólo la transmisión inmediata del *instante esencial* captado, sino desechar los *instantes cualquiera* como un detritus existencial. Como dice un anuncio de las cámaras JVC, se trata de *experiencias perfectas*. Se acabaron las malas fotos, los perfiles poco favorecedores, las ocasiones fallidas. He ahí una nueva posición del usuario al que la aparición de la televisión digital no es en absoluto ajena.

Pero hay algo que insiste inexorablemente: el ícono *no es todo* el ente. Recordemos a Echeverría y su concepción de los tres entornos como superpuestos y prestándose rasgos estructurales, metaforizándose, unos a otros<sup>691</sup>. Es como si la naturaleza humana fuera esencialmente refractaria al mal, a lo real, a lo no simbolizable<sup>692</sup>. Pero precisamente, en esa teorización de los tres entornos, se encuentra una base de análisis para lo que vamos a denominar el *efecto multimedia*. Se trata de los desajustes en el paso de uno a otro que, en su heterogeneidad, desvelan efectos de sujeto, de necesidad de sutura que la tecnología no consigue por sí sola:

"El ser humano puede recibir impresiones sensoriales muy distintas en E1 y E2, que son captadas por canales diferentes, pero luego son unificadas mentalmente, produciendo una percepción sintética de los objetos. Por el contrario, la recepción de la información en E3 está diseminada a través de distintos canales, que luego no se integran en una unidad, o lo hacen en un grado mucho menor que las sensaciones de E1 y E2. Los sistemas multimedia tratan de paliar esta separación perceptual, pero hoy por hoy el ser humano está mucho más habituado a unificar las impresiones sensoriales provenientes de E1 y E2 que las de E3."

Podemos tener un ordenador con software gráfico, sonoro, textual y numérico, pero lo habitual es que dichos artefactos funcionen sucediéndose los unos a los otros, o superponiéndose malamente. Desde el origen de los ordenadores, las máquinas de computación estaban programadas para realizar una sola tarea. La arquitectura Von Neumann de ordenadores supuso un gran avance porque dichas máquinas electrónicas

<sup>691</sup> Vid. Echeverría, 1999.

<sup>692</sup> Echeverría es ante todo filósofo de la ciencia y sus claves explicativas y epistemológicas no contemplan estos supuestos, que vienen de nuestra orientación teórica psicoanalítica.

eran *multipurpose*, es decir, estaban diseñadas para hacer varias tareas diferentes a la vez. Aun así, su eficiencia en la integración de muchas tareas distintas es mucho menor que la del aparato cognitivo humano."<sup>693</sup>

Esta sensación (o falta de ella), que cualquier usuario de un ordenador ha verificado muchas veces, oculta un hecho estructural de hondo calado, que va más allá de los progresos que la tecnología pueda ir realizando y el mercado distribuyendo: el sentido que supone la digitalización no es sin resto, jamás puede ser *total*. Y ello, independientemente del *hardware*, del *software* y de la calidad de las transmisiones que intenten suturarlo. *Todo* no hará sino atender a las demandas de un sujeto que siempre estará en falta, que nunca tendrá suficiente. Proponemos, entonces, llamar *efecto multimedia* a este hecho de estructura producido por el traspase de la información de unos canales a otros, heredero y coetáneo a la vez del *fuera de campo* audiovisual. En definitiva, no aludimos a nada distinto de la exclusión de lo material del universo virtual, *id est*, que entre lo virtual y lo material, está el resto de lo *real*: la causa del sujeto, que carece de imagen especularizable, es inaccesible a la materia y al ícono, al átomo y al píxel, a la secuencia molecular y la cadena de comandos ciberneticos.

Por lo tanto, podemos reconocer este *efecto multimedia* en dos ejes fundamentales. Por un lado, la discontinuidad en la técnica: los intervalos entre las diversas morfologías (vídeo, audio, texto, imagen fija) de la información y su reunificación encuadrada en la pantalla. Que ello es un efecto de estructura, es obvio si pensamos que la *comutación de paquetes*<sup>694</sup> es precisamente, en su efecto disociador, lo que permite la fluidez y la continuidad en el tiempo de Internet. Pero además de ello, está la discontinuidad entre el mundo y lo *ciber* y la interconexión entre los diversos canales que debe producirse inexorablemente a través de nodulos de contacto entre señales constituidos por materia. Se trata de la diferencia (ontológica) inevitable entre la resistencia del mundo material y la plena disponibilidad en el tiempo (*id est*, sin él, como nos advertía Virilio) que promete el ciberespacio<sup>695</sup>.

Cabría, pues, establecer una tipología o al menos una casuística de las manifestaciones del *efecto multimedia* y de las tendencias a su sutura, de las que depende en la actualidad buena

<sup>693</sup> 1999, p. 106.

<sup>694</sup> Para aquéllos no muy familiarizados con el tema, diremos que es el sistema por el cual la información se disgrega en distintas vías desde el servidor de origen para volver a recomponerse en nuestra terminal. Este sistema de nodulos alternativos fue la gran apuesta reticular de Internet para evitar que la destrucción de un nódulo determinado colapsara las comunicaciones. Recordemos que el origen de Internet es la red militar Arpanet.

<sup>695</sup> Para la diferencia entre sincronía y asincronía, Vid. Echeverría (1999) p. 82

parte de la fortuna de la profecía que da título a este libro. Por un lado, recordemos la lucidísima formulación de Bazin: la aspiración occidental de *sustituir el mundo por su doble* se juega actualmente en la propensión a la digitalización, a la escanerización del universo. Que nada quede fuera de la disponibilidad global/virtual del encuadre electrónico. Veamos algunos casos que nos ilustran sobre esta interacción ciber-mundana, a veces siniestra, a veces fallida, a veces astutamente utilizada por los poderes económicos o políticos.

- Primero, vuelve a aparecer frente a nosotros la mistificación crítica del Poder que vela la pulsión escópica y la demanda subjetiva en la forma, más o menos sutil, de una Teoría de la Conspiración<sup>66</sup>. Es importantísima, desde el punto de vista subjetivo —esto es, del usuario normal e *inocente* de la tecnología—, esa fenomenología intermediática que produce una especie de paranoia de tendencia colectiva: aparecer (yo = mis datos, esto es, reducido a pura información) en el encuadre del Otro que puede, sustrayéndose a mi mirada, manipularme, someterme a maleficio.
- Ejemplo insigne, también, es la sospecha de la intervención de las comunicaciones por el Estado o sus poderes fácticos conducentes a la intercepción del correo electrónico privado y la movilización internáutica inmediata ante cualquier iniciativa política al respecto.
- En otro sentido, desde que el gobierno ruso utilizó los datos del teléfono móvil de líder checheno Dudáiev para localizarlo vía satélite y enviarle un misil, es conocido por todo el mundo la renuencia de los terroristas a utilizar la telefonía móvil.<sup>67</sup>
- Esta multiplicidad de canales y fragmentación de la mirada tiene otro tipo de efectos. Unos siniestros: empieza a ser legendaria la trama de pederastas y perversos de todo tipo que según los *Media* generalistas pululan por internet. Un padre que no puede

<sup>66</sup> Son importantes en este sentido las formulaciones de Virilio sobre la "estética de la desaparición", la "industria de la no mirada" (o de la ceguera) o la velocidad aplicada a la visión, entre las estrategias culturales. En definitiva todas las tesis recurrentes en su trabajo sobre el punto ciego, la desaparición y la velocidad. Ahora bien, al margen de esta cuestión del Amo mentiroso, *ése es el lugar para lo real*. La necesidad de ese punto ciego en la cultura es reconocida por Virilio cuando dice que sin límites visuales no hay *imajinería mental* (o casi), y sin cierto *conceguimiento* tampoco hay apariencia sostenible. Vid. 1996. p. 14.

En ese sentido, Zizek lo expresa diáfanamente recurriendo a la noción psicoanalítica de síntoma:

"Un síntoma, sin embargo, es un elemento que —aunque la no realización del principio universal en él parezca depender de circunstancias contingentes— tiene que mantenerse como una excepción, es decir, como el punto de suspensión del principio universal: si el sistema universal se aplicara también a ese punto, el sistema universal en sí mismo se desintegraría.", p. 176 en Zizek y Jameson. Op. Cit.

<sup>67</sup> Echeverría.(1999) Trata el caso de Dudáiev como ejemplo de esta interacción multimedia (p. 196) y el atraco a un banco, inutilizando los sistemas de alarma como acción en E3 para intervenir en E2. (p. 193).

acceder a los actos perceptivos de su hijo es un ser atormentado. Como en el caso de las toxicomanías —su precedente más notable en la estirpe de los goces invisibles—, esa excentricidad del goce arrastra a la creación de un imaginario tan teratológico como indesmentible.

- De una forma menos trágica, aunque no por ello menos desasosegante, todas las relaciones de lo material frente a lo digitalizable se revelan tortuosas en estos primeros tiempos del ciberespacio. Las dificultades de acceso a las fuentes de información en papel que han acelerado el desarrollo de la evolución de los *OCR* (programas de reconocimiento óptico de caracteres) y el escáner. Y esa multiplicidad entre el E-Mail, Fax y el correo ordinario que llevaron en su momento a Negroponte a denostar al segundo, con un cierto *horror vacui* por la exclusión del soporte informático —de la digitalización— que supone. La inconvertibilidad del fax al código binario, su obscenidad puramente óptica es lo que produce el rechazo del pionero entusiasta del ciberespacio<sup>68</sup>.
- En fin, pongamos un ejemplo del discurso publicitario, para ver cómo el *Discurso del Capitalista* es capaz de reciclar el *efecto multimedia* en su beneficio. Se trata de un anuncio de Coca Light en el que el protagonista ejerce una acción errónea sobre un bote del refresco esperando que se comporte como "otro" objeto: le dirige un mando a distancia, le intenta colocar un libro encima, etc. Coca Light regala estos objetos, y el usuario procede a la comutación de forma inmediata.

Mercancía imaginaria, pues, fetichismo comutador de usos y goces que nos habla del uso de la tecnología para el deslizamiento sin fisuras por la cadena metonímica: la apuesta por la homogeneidad que es el nódulo esencial del proceder de la ontocosmología moderna. Pero si esta relación entre la digitalización y el mundo material y corpóreo resulta problemática, no es menos cierto que existe un segundo eje en el que se manifiesta el *efecto multimedia*: en el propio *entorno intracibernetico*. En efecto, el fin del aislamiento del ordenador personal tiene como secuela un ansia de acceso en los usuarios que no deja de provocar desencuentros muy descorazonadores. Enumeremos algunos.

- Primero, la incompatibilidad de *hardware*. Cuasi folclórica nos suena ya, la vieja rivalidad entre el *mac* y el *PC* (entre Apple e IBM). Las promociones y cuotas de mercado que ganaron unos y otros hizo que la humanidad tecnologizada se dividiera

<sup>68</sup> Más abajo tratamos la postura de Berners-Lee, el primer promotor de la WWW.

prácticamente en dos, antes de que el *http (Hypertext Transfer Protocol)* por medio de Internet, suavizara algo la situación. "oye tengo tal programa, te lo paso".... "es que tengo mac, no sé si podré abrirlo". Dos amigos divididos para siempre por la industria informática.

- Pero hay más: "oye que no puedo abrir el artículo que me has mandado". "Es que para abrir ese archivo has de tener...". **Programa numerito.numerito=** pesadilla. En efecto, esa incompatibilidad *hardware* llevaba siempre la consecuente del *software*. Los defectos ineluctables de Windows, la incompatibilidad de los *drivers* de los periféricos con cada nueva versión. No hablemos ya de los navegadores: "su navegador no soporta marcos", "optimizado para Navegador.numerito"... ¿suenan verdad? Aún nos encontramos que cuando Google nos devuelve una página, la primera frase que leemos de ella es precisamente esa.
- Pero volvamos al *hardware*, al soporte material de las transmisiones telemáticas: la lentitud de Internet en los primeros tiempos de su implantación fue el emblema de la impotencia del particular para el goce del saber informativo, tanto como poca calidad de la reproducción en Internet (música, film). Por no hablar de la diferencia de lenguas, pese al imperialismo del inglés.

Por lo dicho hasta ahora, el *efecto multimedia* parece cosa del pasado, propia de tiempos míticos de los pioneros, de otra era —hace nada menos que un lustro, tiempo que se hunde en las tinieblas de la prehistoria. Pero hay más... El *efecto multimedia* es estructural, como hemos dicho, y aunque se vayan superando ciertos problemas en la conexión entre ordenadores<sup>69</sup> el problema sigue si pensamos que la informática y las redes de conexión telemáticas no son el único *médium* de acceso al mundo-imagen. Ejemplo de *efecto multimedia* es también la competencia e inclusión de unas pantallas en otras: cine, televisión, ordenador. La tendencia al interfaz único se puede contemplar, como veremos, la luz de esa dinámica: efectos especiales en el cine, el cine en dvd, la interactividad. Los Dvd, por ejemplo, tal como se comercializan, no sólo incluyen el film en su acepción textual clásica, sino el *making of*, las tomas descartadas, etc: reabsorben el *fuera de campo* extra e intrafilmico, intentan suturar el *efecto multimedia*, síntoma claro de su insistencia. La televisión clásica, en fin, difundida en abierto, ha tenido que ir convirtiéndose en un remedio de dispositivo multimediacio interactivo, compitiendo en directo por el *tiempo real*.

### La informatización de la huella: el encuadre electrónico como crisol y medium

Aún nos queda un elemento que abordar en esta dialéctica del *efecto multimedia*: la absorción por el encuadre electrónico de los estadios precedentes en su singladura. Esto es, el trabajo de reciclado de la imagen registrada que significa su *electrificación*—su informatización—y que toma dos formas básicas que pretendemos equiparar en su trasfondo ontológico: su *difusión* y su *digitalización*. En este momento, pues, en el que tan grandes competidores le han surgido, la televisión pretende seguir siendo lo que fue con sus precedentes tecnológicos entre los Medios de Comunicación: el *medium de los media*. Ya hemos avanzado algunas de las propiedades singulares de la **Pantalla Electrónica**, que se revelan si la sometemos a una prospectiva genealógica. Su características esenciales, para lo que nos compete en este momento son dos:

- a. La capacidad de englobar en sí todos los estadios precedentes preservando su especificidad. Esta genealogía desvela en su desarrollo la capacidad inclusiva de las sucesivas tecnologías susceptibles de registrar icónicamente el mundo para otorgarle su pergeño imaginario. De tal manera, que se pueden articular y subsumir varios estadios de esas tecnologías en su integración electrónica con el fin de propiciar una más eficaz *gestión de la huella*, de lo que González-Requena (1991) llama lo *radical fotográfico*.
- b. La tendencia que destila los atributos de disponibilidad del ente, propios de un sujeto trascendental, hacia el dominio de la demanda particular empírica, del *para-cada-uno*. La pantalla electrónica permite la interactividad, precisamente, porque el imaginario de estirpe científica generada garantiza la estabilidad óntica del mundo, preservado del sujeto y viceversa.

Nos corresponde ahora trazar los rasgos característicos de esa convivencia, a la par que establecer el estatuto de la **huella** integrada en el imaginario *info-biológico* que la cobija. La primera cuestión que se suscita es pues la de la integración del grano, propio de la imagen registrada, en la imagen electrónica. Si seguimos a Dubois, hay que considerar el **grano** como materia, no como fondo, de la imagen registrada. *El grano es índice de la unicidad referencial del registro icónico*; su homogeneidad es marchamo de autenticidad. La toma única exhibe el mismo grano; la mezcla de granos no notificada implica el truco, la recusación de la continuidad. Es posible, pues, un goce del grano como marca, como límite transgredible<sup>70</sup>. La mezcolanza, el pastiche de granos, es, sin embargo, efecto de su

<sup>69</sup> Sustituidos, claro, por los problemas de *copyright* y del cobro de los "servicios". El Amo no se resigna a no ser puente de acceso insoslayable en la actuación del sujeto agente sobre el saber

<sup>70</sup> Dubois, pp. 98.

tratamiento hacia la disponibilidad como veíamos en el Capítulo 9 de este trabajo. Disponer de la huella fotográfica, del punto lumínico, es poder traducirlo a píxeles, a unidades manejables de información.<sup>701</sup> En este sentido, hay que entender el creciente proceso de digitalización de las imágenes fotográficas. Como dice Lister:

"[Este ensayo] Se basa en la premisa de que no se conseguirá entender el significado de las nuevas tecnologías de la imagen si no se relacionan con la cultura fotográfica."<sup>702</sup>

El libro coordinado por Lister indaga la convivencia de los diversos regímenes referenciales de la imagen en nuestra cultura, para colegir que en las esferas de producción, consumo y circulación, los significados con los que tradicionalmente se invisten las imágenes digitales son con los que las nuevas imágenes deberán negociar. Esto es, para comprender los nuevos fenómenos hay que verlos en relación a sus predecesores. Es necesaria una perspectiva que trascienda lo tecnológico puesto que un enfoque basado en la pura humanidad tecnológica implica una mitificación<sup>703</sup>. Por ello, más allá de la observación de este proceso desde sus resultados, aquí pretendemos inquirir cuál es el ánimo que lo vertebría, lo que nos lleva a esa *particularización de lo objetivo* que hemos aludido. La posibilidad de apropiación tecnológica de la imagen, de procesamiento del registro, es la que nos conduce a la dinámica que hace del espectador, usuario, y desemboca en la *interactividad* como "transferencia al consumidor de la función de edición y de producción."<sup>704</sup> En esta dialéctica, pues, es donde habría que encuadrar el *régimen significante del procesamiento digital de la imagen registrada*: qué anima al sujeto de la ciencia, excluido del discurso, a volcarse hacia lo imaginario como posibilidad de determinar —en el sentido topológico— la *verdad*, de hacer de ella cifra de su identidad, como certeza.

Y, para ello, **hay que colocar a la fotografía en el cruce de dos líneas genealógicas**: no sólo la de la iconización del mundo, sino en la serie de las huellas, pero de las huellas que, perteneciendo al mundo de los fenómenos, se constituyen en *índice de un sujeto*, no sólo de un objeto. Porque, a través de sus huellas, de lo que deja tras su ausencia, es como el sujeto puede ser constituido en el campo del Otro, esto es, puede (imaginariamente<sup>705</sup>) ser objeto de

<sup>701</sup> Vid. Dubois, p. 100 para la diferencia entre la trama fotográfica y la electrónica, y Guberm (1997) para la propiamente digital.

<sup>702</sup> *Op. cit.* p. 14.

<sup>703</sup> *Ibidem*, p. 20.

<sup>704</sup> *Ibidem*, p. 34.

<sup>705</sup> Digo "imaginariamente", respecto a la propia práctica del poder, no respecto a su objeto. Esto es, que lo que puede ser objeto de las producciones de poder, son los cuerpos o las conciencias, no los sujetos pensados como efecto del Significante.

las prácticas de poder. Virilio (1989), al hablar de la huella dactilar establece que es una imagen del sujeto que no admite disfraz ni confusión, es indisoluble de la identidad. Es, pues, un mensaje para el Otro, a pesar del sujeto: "hace sujeto" más allá de la conciencia y de la intención, del querer ser, decir, o parecer. Desde el punto de vista del policía, la huella es síntoma, en sentido etimológico: *coincidencia, con-tacto*. Y por ello, la *tyché* convertida en síntoma, es *kairós*.<sup>706</sup> Pero este desplazamiento del sujeto del lugar de la verdad (*Discurso del Amo*) para colocar en él al significante amo (*Discurso del Capitalista* o *Discurso Universitario*), que hace cifra del sujeto, tiene como consecuencia la hipostatización del valor de la imagen. Es, pues, la interdicción del relato. Como dice Godefroy en su *Manual de técnica policial* (1931) "Vale más una huella dactilar recogida en el lugar del crimen que la propia confesión del culpable."<sup>707</sup> *La certeza imaginaria se opone al relato. La huella como síntoma (coincidencia, kairós) se eleva por encima del discurso consciente*. La huella dactilar es un *lapsus* del sujeto criminal, lo designa como sujeto más allá de su conciencia. Alphonse Bertillon será el primero en identificar a un culpable (1902) por una huella dactilar fotografiada y amplificada más de 4 veces:

"La introducción de la dactiloscopia como prueba en las investigaciones criminales marca el declive de esos relatos, testimonios y modelos descriptivos que constituyan la base de toda investigación y que tanto habían servido a los novelistas y escritores de los siglos precedentes."<sup>708</sup>

El lugar natural de la verdad, no será ahora el juicio, la palabra que un sujeto sustente, sino la imagen:

"El punto de vista policial demuestra la ausencia de valor del relato del que *estaba allí*. A pesar de la utilidad de los confidentes, de los informes circunstanciales de los inspectores, *la mirada humana ya no es signo*, ya no organiza la búsqueda de la verdad, la formación de su imagen, en este proceso de identificación de individuos que la policía no conocía, no ha visto nunca o no detiene."<sup>709</sup>

<sup>706</sup> Virilio (1989), *Op. Cit.*, pp. 58 y ss.

<sup>707</sup> Citado por Virilio (1989), p. 58.

<sup>708</sup> Pero, pensemos, que eso evaca también la tortura "clásica". La tortura inquisitorial parte de la premisa de la indisolubilidad de la conciencia y el cuerpo. Cuando una dehiscencia los separa, ésta se revela inoperante. La tortura moderna, desde el nazismo hasta las dictaduras del Cono Sur latinoamericano, aparece más como *verdad (hermana del goce)* del Amo, que como instrumento inquisitivo.

<sup>709</sup> *Ibidem*, p. 59.

Y aquí tenemos, pues, el *cruce de ambas líneas*: para la Modernidad, la huella deja de ser el signo de una ausencia para convertirse en el embrión, en el germen de una imagen a la que el sujeto se identifica, que no permite, escapando al control, el engaño en la apariencia. De alguna forma, la huella es la verdad includible del semejante.

"Empíricamente reconocida como trágica, la impresión fotográfica lo es de verdad cuando se convierte, a comienzos de siglo, en el instrumento de tres instituciones fundamentales de la vida y de la muerte (justicia, ejército, medicina) y se muestra capaz de desvelar desde el origen, el devenir de un destino. *Deus ex machina* que, para el criminal, el soldado, o el enfermo se convertirá en algo irremediable, en una conjunción de lo inmediato o de lo fatal que sólo podía ir agravándose con los progresos de las técnicas de representación."<sup>10</sup>

Considerada como germen de la imagen de un sujeto, que da cifra exacta de su identidad, la huella, el registro, parece el vehículo adecuado para instalar en lo humano una certeza de estirpe científica: no sólo indudable, sino reproductible, esto es, predictiva. La huella es, en potencia, una imagen completa de su productor:

"Los europeos van a emplear de modo bastante diferente la dactiloscopia: la huella dactilar será considerada como una *imagen latente*. La fotografía y sus manipulaciones adquieren así todo su sentido y se hablará de esas realidades inmutables que son las huellas dactilares y los poros de la piel (poroscopia) de un individuo muerto o vivo."<sup>11</sup>

Desde esta idea, Virilio (1989) arriba a la inseparabilidad del proceso judicial contemporáneo y la imagen incidiendo en la evidencia que el vídeo proporciona y vaticinando el fin de la argumentación judicial propiamente dicha hasta llegar a cuestionar el *habeas corpus* en los procesos judiciales en cuanto puede ya ser sustituido por la telepresencia (de momento, impracticable por la exigencia de que el acusado comparezca).<sup>12</sup>

Y es aquí, adonde queríamos llegar. Si pensamos el registro icónico en conexión con otras formas del imaginario científico, el ADN, clave de una singularidad, ha de ser puesta en serie con el resto de las huellas que el concepto moderno de exactitud considera. Por ejemplo: en

el caso de las pruebas de paternidad se da muchas veces un *habeas corpus*, auténticamente *in absentia*. El ADN está en esta serie de las huellas, pero le añade un elemento: el padre. Así la familia acaba por ser una institución más en el sentido más político del término.

El ADN supone la presencia en el cuerpo del otro, en el sentido de la auténtica metonimia, del carácter indíxico que posibilita retener una parte de del sujeto y que da la clave entera de su reproductibilidad. Pero así, *la paternidad es convertida por el aparato judicial en un acto fallido de pleno derecho*. La huella es siempre índice de una ausencia. *Como prueba, el ADN, es una huella para el Otro sea como paternidad o como crimen*. Pero en función del imaginario infográfico, es una huella-programa que lleva en sí inscrita la *identidad-Toda* del ausente. Esto es, contando con la homogeneidad universal de la materia, el germen de la reproductibilidad del singular.

Pero, además, la huella fotográfica está emparentada con la huella genética porque ambas permiten la reconstrucción de un acto: tanto la prueba de ADN como el vídeo de vigilancia son instrumentos de *exactitud por detención*, por su posibilidad de congelar la escena e identificar al culpable, tal y como son utilizados en la práctica legal. *En ambos casos se trata de congelar el goce del otro*. El ADN sigue el mismo principio: lo que del sujeto escapa a su saber, puede ser, sin embargo sabido por un profesional, *el que sabe lo que no sé de lo que me incumbe*. La huella adquiere así una capacidad productiva, poética. Para el consumidor, para el no-profesional de la genética (aunque lo pueda ser de la jurisprudencia por ejemplo), el ADN es la posibilidad de establecer un praxis sobre lo real que incluya al particular, al establecer un puente imaginario —esto es, prescindiendo de lo simbólico— entre el rasgo parcial y la totalidad. Son huellas que permiten reconstruir el cuerpo culpable: *Gestalt* de exactitud matemática. Videovigilancia y procesamiento de la imagen son, ambos, instrumentos de reconocimiento, de hallazgo para el sujeto de la clave de sí. Por eso, la prueba de ADN es la democratización del (ab)uso del cuerpo en práctica judicial: de nuevo, el cuerpo ligado a la certeza de culpabilidad como en la práctica inquisitorial. Pero, a diferencia de lo que ocurría con la tortura, el cuerpo ya no es portavoz sino sede de una certeza sin sujeto de la enunciación, informativa, presuntamente desnudada de su goce. Puro ámbito de praxis científica.

Establecido ya el estatuto de la huella en la cultura occidental atendamos ahora a los cauces de su transformación, esto es, a los avatares de su vadeamiento del *efecto multimedia*. Conocida —y ya criticada, en parte, más arriba— es la idea de McLuhan de que los medios de comunicación, en su esencia tecnológica, son "extensiones del ser humano" e, implícitamente, que esta calidad les da su carácter distintivo, su naturaleza específica. Unos son calientes (la escritura tipográfica), otros fríos (la fotografía), según la proporción de información que suministren a su receptor. Unos son extensiones de un sentido u órgano;

<sup>10</sup> Virilio (1989), p. 58.

<sup>11</sup> *Ibidem*.

<sup>12</sup> p. 60.

otros, de otro. Por esta razón, el hombre no puede dejar de reconocerse en ellos. En la época de la "tecnología eléctrica", que es la de la *globalidad* y la de la totalización, el órgano extendido es la misma conciencia, el propio sistema nervioso, en las redes de cables y ondas que ciñen el planeta. De ahí, la idea de McLuhan que más fama ha tenido en los propios medios de comunicación: la de *aldea global*. Esto es, con toda la sofisticación que se quiera, nos encontramos con una edición más de la *forclusión subjetiva* del ámbito del discurso en la Modernidad y, con ella, —pese a que pueda parecer lo contrario— una negación, un rechazo del espesor del discurso. En efecto, afirmar que "el medio es el mensaje" vuelve a ser una subsunción identificante tan palmaria como asegurar que el concepto es la cosa o el signo el referente. Porque la ley del discurso —sus prerrogativas más determinantes— se aloja en la diferencia donde el sujeto se hace necesario como sutura para su sostenimiento.

Al hablar en este trabajo, desde una perspectiva genealógica y, por ello, no esencialista en el tratamiento de los medios— puesto que son considerados como derivaciones e intentos de sutura unos respecto de otros—, no hemos dejado de tener en cuenta los planteamientos de McLuhan desde un desacuerdo de principio. Nuestro planteamiento supone que cada medio, cada nueva tecnología del apresamiento del ser y de la comunicación no es sino un intento por recuperar el resto que en forma de falta subjetiva dejó escapar el anterior. De esta manera, intentamos evitar tanto la consideración del desarrollo tecnológico como fuerza autónoma y trascendente que abocaría a una teología del progreso ("integrada") como la del carácter perverso de la Modernidad ("apocalíptica") que haría pensar en cada medio como una traición a la homeostasis en la representación del mundo y en la comprensión del Ser que había conseguido el anterior. Robins ofrece una versión de este dilema —cotejado con el famoso concepto de *posfotografía* de Mitchell— cuando afirma que, a causa de la posibilidad de tratamiento digital de las imágenes registradas, "la representación de las apariencias está dejando de ser la base incontrovertible de la evidencia o de la verdad sobre los fenómenos del mundo."<sup>713</sup>

Ya hemos visto en el Capítulo 9 que la dialéctica entre los regímenes referenciales y significantes de la imagen no es tan sencilla y que, al contrario, los medios digitales también pueden servir para restaurar la percepción defectuosa, en un estadio intermedio entre el registro y la simulación. La tarea es, ahora, ver cuáles son las fórmulas y los efectos para llevar a cabo esa *electrificación de la huella*, ese trabajo de inclusión de la pantalla electrónica sobre todas las tecnologías de producción icónica del mundo que la preceden. Como dice Michelle Henning:<sup>714</sup>

"Lo que tenemos no es tanto una cultura digital, en el sentido de que los nuevos medios estén superando y desplazando a los viejos, como un aumento en la digitalización de los medios anteriores."

Pero la hipótesis que manejamos aquí difiere un poco: nosotros equiparamos —que no identificamos, ni hacemos equivaler— las distintas versiones de la pantalla electrónica en la fórmula **Mediatización = Digitalización**, pues ambas implican un procesamiento de la fotografía. El procesamiento digital de la imagen registrada, en la práctica policial por ejemplo, es un intento de "perfeccionamiento" de la misma. Supone liberarla de sus imperfecciones técnicas pero no sólo hacia una mayor fidelidad mimética (ícono), sino como pura función indicial, como instrumento de la síntesis veritativa que acaba en la denuncia o el en el reconocimiento. La mejora, pues, se realiza hacia la satisfacción del *spectator*, no del parecido, del *spectrum*. Es una cuestión de *disponibilidad*. El asunto, para darle al discurso sus derechos, vuelve a ser contar con aquello de lo que no se puede dar cuenta: no tanto incluir, como no forcluir al sujeto en el discurso. *No forcluir, sin pretender incluir (agotar, sin atender al resto de la operación del discurso) es considerar al sujeto como inscripción de una falta, como respuesta desde lo imposible.*

Una de las formas de tratamiento es la posibilidad de completud simbólica, geométrica, del referente, cuyo mejor ejemplo es la toma de Zaprunder que hemos visto. Se trata de producir el objeto desde la huella de su pasado en el *tratamiento computerizado de la imagen*. Así, por ejemplo, en la superación de la perspectiva, del punto de vista, que el tratamiento de los vídeos de vigilancia intenta con el fin de observarla desde el mejor enfoque posible. Otra, es abolir el *Tiempo* como hincapie, la ausencia. El tratamiento televisivo de la fotografía pasa por el directo, por el "es posible que sea lo que, habiendo sido, dejó de ser". La TV realiza el imperativo metódico de reproductibilidad aboliendo, con la singularidad del acontecimiento, la misma pérdida. Construir la presencia y abolir la ausencia, que es fundamento del carácter indexical de la imagen fotográfica<sup>715</sup>. ¿Es esto traicionar la esencia de la fotografía? Sólo a condición de equiparar esencia con carencia, pensar la esencia de un medio como aquello que le falta, como dimensión desiderativa. No otra cosa hizo Bazin cuando afirmó que "el cine no ha sido inventado todavía": *la esencia del cine son sus promesas incumplidas más que la efectividad de sus plasmaciones*. Y ello, incluso cuando esta esencia utópica y fantasmagórica llega a poseer un carácter normativo. Sabemos que, para las poéticas realistas del cine, el truco es el anatema por excelencia, la interdicción de un goce. Pero frente a las tendencias formativas tradicionales (tratamiento de la placa, fotomontaje, etc.) el tratamiento

<sup>713</sup> Vid. Robins, Kevin. *Op. cit.*, en Lister, pp. 49-77.

<sup>714</sup> *Op. Cit.* p. 286.

<sup>715</sup> Dubois, pp. 85 y ss. Habla de la distancia y ausencia de la fotografía.

digital de la imagen tiene un carácter fantasmático: hay una obscenidad de la impostación subjetiva (subjuntiva), del "como si". No del goce del otro, sino del absoluto del propio goce excesivo. Todo esto está relacionado, como hemos visto, con la cuestión de la mezcla de granos en el encuadre electrónico, que establece una ausencia de límites en dirección al pastiche. Pero el pastiche es caos sólo si no le otorgamos la gracia de un sujeto que lo sostenga. En caso contrario, únicamente es siniestro para una mentalidad clásica, asentada en un principio de realidad que aún admite límites extrínsecos. Esto es, para el **sujeto universitario** que se coloca en la posición de producción de un discurso cuyo agente es el saber. Pero no así, para un sujeto que, al igual que el **histérico**, se coloca el lugar del agente, pero que, a diferencia de éste, no pretende que se "le" produzca un saber, sino un objeto de goce, y que, en su posición de semblante<sup>716</sup>, puede, sin embargo, determinar la verdad: *el sujeto en el Discurso del Capitalista*. Prueba de ello, sería el que la publicidad, por ejemplo, no oculta, disimula, ni justifica el tratamiento digital de sus imágenes sino que lo potencia como marchamo de su impronta fantasmática, "ideal". Desde aquí, podemos entender el procesamiento de la imagen en las labores de detección o vigilancia y, en última instancia, incluir en esta serie al reconocimiento.

## La nueva televisión

### La Neotelevisión

Hemos visto, pues, que la aparición de Internet y de las que Rheingold llamaba *Comunicaciones Mediadas por Computadora*, es la que da lugar a un entorno multimedia que toma conciencia de tal —sin la posibilidad técnica de la conexión y traslación de contenidos entre las diversas terminales e interfaces, esta conciencia no tiene razón de ser— y origina el efecto que hemos descrito. Ello supone que los Medios ya existentes deben reubicarse, transformarse en sus modos de transmisión y fruición. Y el primer *médium* que percibe este acometimiento de Internet es la televisión, precisamente porque desde el fin de la Segunda Guerra Mundial había estado en el mismo centro del sistema comunicativo y había sido el primordial centro de generación de la Realidad, como habíamos visto en el capítulo anterior. *El Modelo Difusión*, con un horario programado destinado a concitar ante

<sup>716</sup> Recordemos el título del *Seminario XVIII* de Lacan que se sitúa en la indagación de un imposible: *De un discurso que no fuera del semblante* (inédito). Y que, a su vez, la posición del agente para Lacan es en la estructura discursiva se denomina también posición del semblante *Vid*, *Radiofonía*, 1993 *Op. Cir.* Es importante pues insistir en que la gestión del goce en Lacan tiene la estructura de siempre de una ficción hipotética, de un como si.

la pantalla grandes masas y, con ellas, a la familia unida, había empezado a sufrir reveses con la aparición del vídeo doméstico, pero la irrupción de lo informático<sup>717</sup> revoluciona completamente el panorama en dirección a la fragmentación de las audiencias y al supuesto poder omnímodo del usuario, rapiñado al programador por medio del Prometeo digital.

"Hemos pasado, pues, de *broadcasting* generalista al *narrowcasting* selectivo, de los *mass media* a los *group media*, y ahora estamos por fin ante la fase ultraselectiva de la programación del propio terminal audiovisual con nuestro software, para recibir información a la carta, a gusto del consumidor. (...) El ordenador inserto en el sistema nos ofrece ahora la promesa de lo que Stewart Brand califica con entusiasmo como *broadcastcatch*, es decir, una autoprogramación informativa especializada, de modo que el equipo informático de cada usuario sólo retendrá de los flujos informativos que le llegan aquellos programados de acuerdo con sus intereses profesionales o lúdicos."<sup>718</sup>

De hecho este proceso empieza a entreverse —como Mattelart<sup>719</sup> señala— a partir de los años 80 con las estrategias empresariales de diversificación multimedia paralelas a este proceso de transmutación semántica que lleva de lo *internacional* a lo *global*. El caso es que como dice Javier Pérez de Silva:

"Resumiendo las últimas seis décadas, hemos viajado de la paleotelevisión a la e-tv haciendo escala en la neotelevisión. Precisamente, en el espacio que espacio que separa a la paleotelevisión de la e-tv, encontramos quince años de neotelevisión. Una forma híbrida de televisión que potenció la fragmentación de la audiencia en numerosos segmentos y una aceleración manifiesta de la visión, junto con el zapping convertido en una estrategia de lectura televisiva."<sup>720</sup>

Comencemos pues, por contemplar algunos elementos de la Neotelevisión, que aquí entendemos como la última fase de la *televisión difusión*, precisamente modificada por la llegada y competencia de los nuevos Medios y la proliferación de canales. Vamos a ver una

<sup>717</sup> Recordemos que Echeverría asimila la televisión, como espacio de la globalidad mostrada, al *Tercer Entorno*.

<sup>718</sup> Gubern, 1999, p. 71.

<sup>719</sup> 1993, p. 241.

<sup>720</sup> Pérez de Silva, p. 41 Trata todos los temas fundamentales para este punto de nuestro recorrido: los programas multimedia, la convergencia de encuadres, la neotelevisión. Buen libro, y muy inteligente. Es de los pocos libros que, escritos y concebidos por un profesional de los medios, ofrece una herramienta valiosa al teórico. Vamos a seguirlo a partir de ahora, en buena medida, al menos en lo que a los datos y descripción empírica de procesos se refiere.

serie de influencias entre Internet y la televisión que no dejan indemnes a ninguno de los dos medios y que, si por una parte dan nacimiento a la *Neotelevisión* primero y a la "e-tv" después, también hacen surgir un espacio que en absoluto es connatural al ciberespacio y a las comunicaciones en red, tal y como las concibieron sus pioneros: me refiero, por supuesto a la *World Wide Web*.<sup>71</sup>

Veamos. Hay un programa que a mi juicio representa el céñit de la *televisión difusión* en el ámbito mediático español: *Quién Sabe Dónde*. En su apogeo, su pretensión era llevar a cualquier rincón del mundo-imagen la potencia del dispositivo de difusión audiovisual haciendo además a la audiencia functor esencial del proceso.<sup>72</sup> El éxito estaba garantizado: el ojo del espectador permanecía atento a la pantalla para después convertirse en el reverso del adagio macluhiano, *id est*, en extensión de los *media* y no al revés. La televisión era un Panóptico abierto al mundo. La *aldea global*, que no es sino una transferencia al mundo de todas las cualidades de la prisión benthamiana, realizaba —convertía en fácticas—, las propiedades ontológicas del Universo, que Bentham no pudo soñar manifestándose sino "en un espacio no demasiado extenso". Sin embargo, por donde *Quién Sabe Dónde* empezó a hacer aguas fue por su gestión del tiempo. Primero, víctima de su propio éxito empezó a dar a las resoluciones de los casos y a su espectacularidad una función mucho mayor de la que exigía su estricta labor informativa. En resumen: comenzó a privilegiar la *emisión* en detrimento del *dispositivo*, de tal manera que Internet —el *tiempo real*— se demostró mucho más apto que el directo para la labor de vigilancia que era el cometido confesado del programa. No fue el único factor de su declive, pero la no dependencia del directo fue el fin de un programa difundido en abierto del que la audiencia simultánea y masiva era el primer activo, no sólo económico y publicitario sino estructural. *Quién Sabe Dónde* no pudo resistir el *efecto multimedia*.

Si pensamos en *Gran Hermano*, como sucesor directo de *Quién Sabe Dónde* en la casta del *Reality Show*, vemos que el dispositivo ha aprendido de la experiencia. Para empezar, *Gran Hermano* invierte el sistema y se convierte en algo más acorde con una traducción del Panóptico al entorno mediático postmoderno y al *Discurso del Capitalista*: un *peepshow* multifocal en circuito cerrado. Pero además se convierte en un concurso, con lo que el espectador pasa a carecer de cualquier responsabilidad. Sin embargo, como audiencia, tiene

el poder, incoa el proceso de selección de la competición pero bien filtrado y dirigido por un Amo (el programador, la dirección del concurso) que es el garante del sistema. ¿Familiar, no? Es la estructura del *Discurso del Capitalista*, donde el goce circula hacia el sujeto agente —que queda a salvo, imaginariamente, del proceso que incoa— a la vez que lo incita a continuar, a reavivar esta circulación. Pero para esta labor de reabsorción y reciclaje, el dispositivo ha aprendido más cosas. La fundamental es utilizar el *efecto multimedia* a su favor, diversificando los puntos de acceso. Para comenzar, el uso de la telefonía —móvil y fija— eje de la interactividad televisiva. Pero además, el programa no está aislado, tiene toda la cadena a su disposición: prácticamente todos los programas de Tele 5 hacen de la referencia a *Gran Hermano* centro de sus contenidos cada vez que éste se reedita. Además se publica una revista, libros, se crea un CD presentando a los concursantes, una página web a disposición del programa en la que se incluye un chat, foros, y un buzón de correo electrónico. Al mismo tiempo, una plataforma digital se encarga de emitir las 24 horas lo que sucede en el interior de "la casa" y un programa diario recoge lo esencial, convenientemente filtrado (resumido, destacando los *instantes esenciales*). Éste es el dispositivo multimedia, pero todo él sigue subordinado a un programa semanal central, esteiar, en el plató, con la presencia de familiares, entrevistas, etc. Esto es, según el modelo tradicional del *Reality Show*: la televisión y la concitación de la audiencia siguen siendo en centro sobre el que gira el espectáculo mediático, pero con toda una maquinaria de reciclaje de excedentes, de escapes y de fugas que garantice la atención en tiempo real como suplemento ineludible del directo.

Ahora bien, hay un segundo ejemplo en el panorama mediático español y europeo de este principio de siglo —ambos tienen sus versiones en distintos países— tan ilustre como *Gran Hermano* pero con el añadido del talento y del éxito como es *Operación Triunfo*.<sup>73</sup> Si en *Gran Hermano* se juzga el "carácter" de los concursantes, en *Operación Triunfo* se juzgan sus capacidades artísticas. Igual que *Gran Hermano* utiliza Internet, revistas y libros, *Operación Triunfo*, además, coloniza el mercado musical. Ambos se diseminan a su vez en todos los programas de sus cadenas que les hacen de caja de resonancia y fragmentan su emisión en varios espacios, recurriendo además a las plataformas digitales que les proporcionan un canal de emisión ininterrumpida. Ahora bien, la explosión espectacular tras el relato del aprendizaje en la famosa *Academia*, embebido de la tradición del musical, tanto teatral como cinematográfico, nos revelan que en este dispositivo lo que se juega es, cómo no, la estructura del experimento: las pruebas, la pedagogía, el carácter. *Operación Triunfo* no hace sino mostrar los entresijos, los mecanismos de adiestramiento, de ensayo de laboratorio, que constituyen las entrañas invisibles del espectáculo: el esfuerzo y el

<sup>71</sup> Por ello, Pérez de Silva habla de la fusión Internet-televisión (p. 41), de la relevancia funcional que han tomado los portales de televisión en Internet (p. 71) y acaba por acuñar el término televisión *inter/net/activa* (p. 150 y ss.). Pero para los efectos de nuestra investigación es esencial la cala que detiene al autor en un programa como *Gran Hermano*, ejemplo sumo de lo que es esta nueva televisión. Vid. pp. 196 y ss.

<sup>72</sup> Hice un primer análisis de este programa hace años. Luego fue el campo de análisis de mi Tesis Doctoral. Vid. Palao, 1993 y 2001.

<sup>73</sup> Hay más claro: *El Bus* (Antena 3) y sus variantes con famosos más o menos deleznables como *La isla de los famosos* (Antena 3) y *Hotel Glamour* (Tele 5).

sufrimiento sometidos a la mirada científica del guardián del panóptico. La información es saber para cualquiera y la ciencia —el remedio del proceso experimental— la matriz de cualquier espectáculo en la Era Moderna.

### La digitalización de la televisión

Pero evidentemente, la gran innovación en el ámbito de la televisión a partir de la introducción de los cauces digitales de difusión de la cultura son las plataformas multicanales en las que el televíidente paga y elige los contenidos. Plataformas, pues, que no se financian exclusivamente por medio de la publicidad. Esto es, sus ganancias no provienen primordialmente por la capacidad aglutinadora de la audiencia *vendida* a un tercero, sino por el pago de los servicios por parte del usuario. En esta estrategia de disponibilidad y elección a la carta de los contenidos, como hemos visto, se fundamenta el imaginario de la independencia, del tú a tú, entre el usuario-cliente, que paga y exige, y el Amo-programador, que parece haber cedido en su poder por ese pago. Aquí es donde surge una palabra mágica, que si bien hemos visto aparecer ya, todavía no la hemos contemplado en su auténtica dimensión: *interactividad*. Virilio hace su diagnóstico, apocalíptico como siempre:

"Yo diría que la televisión ya está muerta en los multimedia. Sabemos que la interactividad es el fin de la televisión. (...) Al igual que la fotografía ha desembocado en la cinematografía, el video y la televisión desembocan hoy en la infografía. La televisión ya es un medio de comunicación superviviente."<sup>724</sup>

Es obvio que disentimos de Virilio. La televisión sigue siendo, creemos, el MEDIUM hegemónico en este comienzo de milenio y podemos hablar con la misma propiedad de su digitalización como del proceso contrario, de la *televisualización* de lo digital: la televisión ha influido en Internet y en los procesos de comunicación tanto como al contrario. Además, claro, de que en todo el transcurrir genealógico que hemos proseguido en nuestro recorrido no hemos visto muertes ni superaciones, puesto que el proceso ha sido siempre fallido. El cine no superó a la fotografía porque no consiguió erradicar sus carencias. Tal vez al contrario, puso de manifiesto sus virtudes de una forma que ella sola no hubiera conseguido jamás. Y, así, la televisión con el cine. Por tanto, la aparición de Internet, de la digitalización y de la interactividad no suponen la muerte de la televisión, el fin de la difusión centralizada y del programador hegemónico, sino su reubicación en un panorama cultural transformado.

<sup>724</sup> Virilio, 1997<sup>20</sup>, p. 48.

En efecto, lo primero que llama la atención de la llegada de las plataformas digitales y de la televisión de pago es la no linealidad, el *video on demand* y liberación de los horarios que, sumado a la diversidad de oferta, suponen la dispersión del público, la fragmentación de la audiencia<sup>725</sup>. Ahora bien, quiérase o no, a esta total disponibilidad de los contenidos para la audiencia se le reputa, como a tantas innovaciones tecnológicas en la sociedad de la información, un carácter emancipador del espectador frente a la manipulación y el poder de los medios de difusión. La pregunta sería: ¿Desgajarse del tiempo-audiencia, del paradigma de la difusión —del tiempo del Otro, que constituye en la masa un efecto de sujeto— implica sustraerse a lo ordinario de esa misma masa? Porque visto desde otro ángulo, la desritualización que ello supone y la no coincidencia con los semejantes ante la pantalla podrían llevar al aburrimiento, a un tiempo enteramente concebido para el acto como consumación del goce. ¿La no linealidad es el final de la habladuría? ¿Esta disponibilidad puede acabar en un especie de onanismo panóptico?

Examinemos la cuestión desde el punto de vista la estrategia de disponibilidad del ente y del *Paradigma Informativo*, que es el que nos interesa. Es cierto que, en parte, el gancho de las plataformas digitales, podrían ser los canales temáticos: documentales, películas de difícil acceso y —la salvación de tantos padres y madres— los canales monográficos infantiles (Warner o Disney, por ejemplo). Pero su gran repercusión meta-mediática, sus ecos en la sociedad y en la televisión generalista, provienen de la posibilidad de una asistencia constante e ininterrumpida a los acaeceres relevantes de la aldea global, facilitada por la instantaneidad que propician los satélites. Ésa es la gran repercusión imaginaria: asistir a cualquier hecho en cualquier parte del mundo, en cualquier momento a cualquier "evento" relevante o espectacular. Lo que ofrecen las plataformas digitales<sup>726</sup> es, pues, el pago por la asistencia al instante esencial en directo. No en vano, la gran pionera en el formato actual de este tipo de televisión es la CNN que asegura esta vigilancia ininterrumpida, pero también los miles de canales locales —sobre todo en los Estados Unidos— y las cadenas en general dedicadas a la emisión continua de noticias como Al Yazira, para el mundo árabe.

Pero si algo ha tenido atractivo y repercusión social respecto a la generalización de la televisión de pago, ello han sido las retransmisiones deportivas. Y si nos fijamos, la influencia ha sido en cierto modo paradójica. Después de cierta crisis en los años 80, el fútbol ha llegado a las mayores cotas de popularidad y centralidad social que había tenido nunca. El caso es que la sofisticación técnica de las transmisiones deportivas en las plataformas digitales, la conversión de la pantalla en micro-mesa de edición que permite elegir el mejor

<sup>725</sup> Para todas estas cuestiones, Vid. fundamentalmente, Pérez de Silva *Op. Cit.*

<sup>726</sup> Actualmente convertidas en una sola en el panorama mediático español, para qué más.

encuadre, lejos de incoar un proceso de segregación en el público ha provocado justo lo contrario: el lleno de los estadios. La necesidad de no perderse ningún instante esencial ha llevado precisamente a esa dinámica de ver "todos" los partidos del propio equipo, o de los equipos mediáticamente más relevantes, en riguroso directo. Ser testigo presencial de lo que ofrecen los *media* es un vestigio de la televisión difusión (haber estado en el lugar de los hechos, o "salir por la tele") que la televisión digital en absoluto ha desalojado. Además, las televisiones que emiten en abierto siguen siendo los operadores últimos del sentido: sabemos que aunque se nos haya podido escapar algo relevante, las cadenas generales nos seguirán ofreciendo los momentos más pregnantes, haciendo su labor de filtrado y destilación para el público en general.

Pero hay más. En la dinámica del *Discurso del Capitalista* y del ente disponible para el sujeto, las televisiones digitales han insuflado dinero a la par de audiencia al espectáculo del deporte en general y del fútbol en particular. Y esto sí que trae consecuencias culturales que transforman el panorama de la afición deportiva. En la estructura tradicional del fútbol como espectáculo de masas, la identificación del público con el equipo y con sus estrellas tenía una cierta estabilidad. Pero en el nuevo fútbol se ha descubierto una fórmula que me encantaría bautizar, en honor a uno de sus principales mentores, como *efecto Valdano*. Es justo la inversión del procedimiento *Operación Triunfo*: el talento se puede comprar, vestir con una identificación a la carta y rentabilizar después en mercadotecnia y repercusión mediática. El aprendizaje es obvio en el proceso, el futbolista ya viene formado<sup>72</sup>. No es baladí pensar que este es uno de los más tangibles efectos del *video on demand* y de la desritualización de lo deportivo, por su absoluta disponibilidad icónica. Se prodaría hacer con *Photoshop*, pero se puede hacer en la materialidad de la carne: figurar a cualquier jugador con la camiseta de cualquier equipo y disponer de él en la empuñadura del mando a distancia. Tenemos así, el "talento" de un jugador convertido en "calidad" —ese es el neologismo semántico que usan los comentaristas deportivos en este momento para referirse a las capacidades técnicas de un deportista. Donde había una categoría subjetiva, hay una condición mercantil. Es el espectáculo definitivamente informacionalizado: la habilidad es para cualquiera (que la pueda comprar). No de otra manera se entiende cierta tendencia en el mercado mediático del ocio infantil. En los principios de los 90 estaban de moda los *Power Rangers*, que tendían al cyborg en sus transformaciones, esto es, por muy modificados que estuvieran, los héroes disponían de su fisicidad como vehículo principal de acción e identificación. Pero a éstos los

sustituyó en fenómeno *Pokémon*: los niños quieren ser *entrenadores* y "fichadores" de los objetos de la acción dejando su propia fisicidad a salvo de peligro tras el parapeto de la interactividad. Fusión resbaladiza entre la ficción del video-juego y la realidad, muy parecida a lo que hacen sus padres y hermanos mayores con los jugadores de fútbol.

## Ciberespacio

### La convergencia de los encuadres

En este momento de nuestra investigación hemos de dirigir nuestra mirada hacia Internet, hacia el ciberespacio propiamente dicho, pero para ello hay que transitar por un espacio en el que la profecía vuelve a ser santo y seña de la prospección teórica. Se trata de la tendencia a la convergencia de las pantallas en un único encuadre doméstico que algunos han dado en llamar *Teleputer*<sup>73</sup> que fundiría en una especie de *Aleph* benigno el encuadre televisivo y el del ordenador personal. En el fondo, ésta es una vieja aspiración occidental cuyas primeras plasmaciones podríamos encontrar ya en la pintura de gabinete: la disponibilidad absoluta del mundo y del conocimiento en una ventana abierta. La idea de Bill Gates con *Windows*<sup>74</sup> no es más que dotar a la pantalla de resortes que coloquen al sujeto en posición de dominio bajo modo icónico. Es decir que, en el seno del *Paradigma Informativo*, globalización y fusión de encuadres serían dos procesos paralelos.

"Se trata de la globalización, de la tercera revolución industrial, de la convergencia de la Red y la televisión tradicional, de la muerte de esta última en aras de un nuevo aparato hipermedia."<sup>75</sup>

La idea del *portal de televisión* en Internet, que ya hemos visto antes, y la facilidad aglutinación de fuentes por parte del PC, implicarían, en el sueño globalizador el camino hacia una integración digital completa de todos los soportes<sup>76</sup>. Y ello, contando precisamente con la multiplicidad creciente de canales y contenidos que habrían de llegar, digitalizados, a esa única pantalla hipermedia. Es la ilusión de que cualquier sensación puede ser reducida a

<sup>72</sup> Siguiendo con el tono folclórico de las últimas líneas, es cierto que la directiva del Real Madrid de principio de milenio habla de una estrategia de —expresión para la historia— "Zidanes y Pavones", haciendo referencia a la formación de la cantera en paralelo a la compra de estrellas. Pero igualmente es cierto, que lo que repercute en las masas no es precisamente eso: el aficionado de cualquier club exige fichajes de rebombrón al inicio de cada temporada y no para demasiadas mientes en todo lo demás. Es la cosmología del hipermercado y el *Discurso del Capitalista*: que lo demandado aparezca en su lugar y que separen lo menos posible del proceso.

<sup>73</sup> Gubern, 1999, p. 14.

<sup>74</sup> Que deriva de los hallazgos en la humanización del interfaz que desarrolló antes Apple, no lo olvidemos.

<sup>75</sup> Pérez de Silva, p. 16.

<sup>76</sup> Vid. *Ibidem* pp. 33 y ss.

información<sup>732</sup> y, por lo tanto, el *efecto multimedia* puede ser perfectamente suturado. La sensación sería el lugar residual de la diferencia ontológica, perfectamente avenible a su conversión en 0/1, esto es —en pleno núcleo de la epistemología incluyana— masaje, contacto óntico sin resto, sin efecto posible de particularidad. La relación del individuo con el mundo es reductible a un *quantum* objetivable, sin lugar alguno para singularidad de un sujeto. Con otras palabras: *información*.

La cuestión es que en ningún momento los presupuestos epistemológicos que manejamos nos autorizan a ejercer de pitonisos, pero no hemos de pasar por alto que nuestro cometido es la deconstrucción de un imaginario afirmado sobre una profecía y esta fusión de los encuadres en uno solo no deja de poder ser asimilada a la transgresión de otro horizonte entre los circundan al sujeto moderno. Y creemos sinceramente que hay factores socioeconómicos y semióticos que no resultan tan fácilmente vadeables en este caníbal. Es cierto que, desde un punto de vista plástico y visual, la iconografía de los navegadores de Internet se ha incorporado a los informativos de televisión; también, que muchos sitios web se han convertido en difusores de contenidos audiovisuales varios, desde música a cine pasando por los spots publicitarios y, al revés, hay muchos espacios de televisión que han hecho parte importante de su contenido de la exploración de los contenidos de la Web. A ello, hay que sumar la fórmula de los programas multimedia —Web + televisión digital + nuclearidad en abierto— y las múltiples formas de interacción con la audiencia que utiliza la televisión difusión en los últimos tiempos, como los e-mails (o mensajes SMS) de los espectadores sobreimpresos en la emisión en directo.

Pero todos estos indicios de conexión entre los encuadres —entre los interfaces— no desalojan otras manifestaciones en sentido contrario. Primero, la diferencia entre la privacidad que implica la distancia física a la pantalla y la que existe entre la lectura y la visión de imagen en movimiento. Parece algo baladí, esta empiría tan circunstancial, pero ello tiene su reflejo en la esfera del goce. La televisión siempre ha implicado un disfrute familiar o al menos grupal, mientras que muchos de los usos de Internet tienen un claro componente solipsista en unos casos y exogámico en otros. Por ejemplo, el adolescente o el cónyuge chatea huyendo de su familia: un chat es siempre un espacio exogámico respecto al hogar. Espacio para el flirteo, la cita o la juerga, la conversación apráctica, el placer verbal. El caso, es que junto a los puntos de conexión hay una tendencia igual de fuerte a la fragmentación y particularización de los encuadres. No veo nada claro que en la mitología *ciber* —a la que ahora nos referiremos— la fusión con la televisión sea algo deseable. Tal

vez, el televidente pudiera desear disfrutar de algunos servicios de Internet en su receptor y, tal vez, el internauta, gustaría de poder acceder a los contenidos televisivos desde su ordenador, pero no pensar que se le imponga esta convergencia. El internauta concibe el ciberespacio como un territorio de libertad que le permita huir de la oficialidad masificada del contenido televisivo.

### Internet: el espacio de una épica

Éste es el momento, pues, de enfrentarnos a Internet y al ciberespacio en su especificidad y lo habremos de hacer, por un lado, partiendo de sus elementos más esencialmente diferenciales respecto al panorama cultural y mediático en el que irrumpen. Pero, por otro, lo que nos interesa es una visión de la subjetividad en el Ciberespacio, esto es, la visión de sus efectos —de los desencuentros entre el sujeto y el lenguaje del que es efecto—, reflejados en el *Paradigma Informativo*, en el imaginario de la cultura de masas, sobre todo en su aspecto epistemológico: qué se presume fácil al saber y a las tecnologías del conocimiento. Por ello, no nos detendremos de manera sistemática en la historia de la llamada red de redes —desde su inicio en la red militar *Arpanet*— ni en sus aspectos tecnológicos —la aplicación de la *conmutación de paquetes* como estrategia de transmisión de contenidos hasta los más sofisticados sistemas *hipermedia*—, si no en función de éstos, nuestros objetivos declarados.<sup>733</sup>

Pensemos ahora en el panorama icónico de los primeros ochenta, de la generalización del televisión en color, de las antenas parabólicas y dónde en cine el blanco y negro es, para la práctica totalidad del público, un esteticismo extraño o un vestigio del pasado<sup>734</sup>. Era, sin duda, el reinado definitivo del color, sin que el buen gusto tuviera necesidad alguna de acompañarle: de los conciertos de rock con macropantallas de video, al video-clip propiamente dicho, pasando por el dominio del diseño en general de la cultura y del mercado. Justo en ese momento

<sup>732</sup> Sobre todos estos temas existe abundante bibliografía, parte de la cual recogemos nosotros. En este punto permitásemos destacar algunos títulos. Entre la abundante obra de Manuel Castells, *La galaxia Internet*. (Op. Cit.) es el más ceñido al tema y ofrece una breve pero clarificadora historia general de Internet. (pp. 21-53). El libro de Cebrián es un Informe encargado por el Club de Roma y ofrece una visión general de la incidencia de Internet en el Mundo actual. Maldonado (1998) por su parte, ofrece un repaso general por todas las cuestiones referidas al ciberespacio. La obra de Negroponte o Rheingold recogen la valiosa opinión de primera mano de dos pioneros del ciberespacio, en su versión más integrada y empresarial. Desde un punto de vista más cultural y de vanguardia, tenemos el libro de Mark Dery. En la p. 12 y ss. narra el nacimiento de Internet: Arpanet, la conmutación de paquetes, etc. Como visión sociopolíticamente crítica con las nuevas tecnologías véase el que recogemos de Ignacio Ramonet.

<sup>734</sup> De esta época datan tanto el coloreado de los viejos films en blanco y negro como la forja de aquella célebre máxima kitsch que recurría al comentario "pero tiene muy buena fotografía" cuando de una película prácticamente no se podía decir otra cosa.

<sup>732</sup> En esta idea se fundamenta buena parte del imaginario ciber que el cine hollywoodense se afana en construir y que tiene en *The Matrix*, su ejemplo más preclaro.

comienzan a aparecer por doquier unos aparatos cuya pantalla ostenta un opaco, críptico, enigmático, color negro: en los bancos o en algunos recónditos habitáculos domésticos aparecen una serie de terminales monocromáticos que se presentan a los mortales como oscuras ventanas iniciáticas. Ante ellos, siempre hay seres con los ojos atentos que teclean absortos, de espaldas al resto de los mortales como los sacerdotes católicos preconciliares. Frente al tono general de la cultura de la disponibilidad y de los electrodomésticos, en este espacio no cualquiera puede entrar, hay que contar con la competencia adecuada y los iniciados autodidactas están solicitadísimos por el resto de los mortales que se van viendo en la necesidad de contar con un PC. Además, estos aparatos parecen habersestraído al esteticismo general: su pantalla mate, plena de secuencias alfanuméricas ininteligibles para el común de los mortales, desprecia cualquier facilidad perceptiva, cualquier guía analógica e intuitiva. A su alrededor, la literatura, pero sobre todo el cine, crean un épica de navegantes intrépidos y adolescentes superdotados, capaces de asaltar los más elevados y recónditos secretos del poder, armados sólo con un teclado y una pantalla. De hecho, la historia de las pantallas de ordenador a partir de los años 80 —beige sobre negro, verde sobre negro, blanco o rojo sobre azul, etc— servirían para datar los films en los que aparecen.

De esta manera, ayudada por la cultura de masas y por su propia autoleyenda nace la épica *hacker* que concibe su universo, bautizado como ciberespacio, como ámbito para una minoría que se aparte de los valores, códigos y reglas de la mayoría mercantilizada y masificada y se autopropone como un territorio de resistencia al poder político. El hacker se opone al Estado Panóptico constituyéndose en su vigilante, y al poder económico burlando el dominio de la mercancía y el *copyright*<sup>735</sup>.

Es decir que, de la *Teoría de la Conspiración al comunismo epistémico*, la ciberépica de los *hackers* recoge las formas extremas del *Paradigma Informativo*. Y todo ello, derivado de las propiedades de la pantalla: esta pantalla, opaca a la mayoría mediatizada y al poder político, induce en sus iniciados a la solidaridad y la subversión a través de su red, desjerarquizada como el universo mecanicista. Como el pionero de la ciencia en el siglo xvi, como Leonardo o como Galileo, el hacker tiene como misión el rapto del saber encriptado en los rincones de un Universo ilimitado fáctica, pero sobre todo, ontológicamente. La épica del asalto a los bancos de datos del Estado o de las grandes empresas se fundamenta esta ética del derecho al *saber-no-para-mí*, al desguace del secreto —que es el pilar epistémico del capitalismo clásico. Si el saber es *información*, es para cualquiera, no puede estar vinculado —pertener en exclusiva— a sujeto alguno. El derecho al beneficio sobre el misterio arrancado de la naturaleza queda deslegitimado.

<sup>735</sup> Como ejemplo de la épica *hacker* e internáutica véase el libro de Douglas Rushkoff, *Op. Cit.*

Ahora bien, desde la mentalidad de la mayoría —lo que antiguamente y antes de que aparecieran en escena los analistas del mercado y la opinión, se llamaba sentido común— el delirio de la cibersubversión es comparable con las promesas del infinitismo de Giordano Bruno, resumibles en una fórmula que acaba —paradojas de la (post)modernidad— alcanzando a esa misma mayoría: la profecía sin sujeto, **Potencia = Acto**. Del *todo lo racional es real* hegeliano, hemos pasado a *todo lo imaginable (possible) es efectivo (actual)*. Y si no lo es, algún poder oculto, oscurantista y antillustrado está detrás de esa frustración fraudulenta. Esa es la impresión que da al menos la lectura de algunos de los manifiestos y textos programáticos los principales mentores de las posibilidades emancipatorias del ciberespacio.<sup>736</sup>

Recalemos en dos de estos textos para explorar alguna de las peculiaridades de este ideario, en sus dos ejes fundamentales: las cualidades epistémicas de la información y las excelencias atribuidas al canal. Respecto a la primera cuestión, el texto John Perry Barlow, "Vender vino sin botellas"<sup>737</sup>, desarrolla la idea de la imposibilidad de la propiedad intelectual y en general de lo inmaterial. Con cierta ingenuidad, Barlow recurre a las metáforas biológicas para desarrollar la cadena información → distribución → crecimiento.

"Al igual que las hélices de ADN, las ideas son expansionistas implacables, siempre en búsqueda de nuevas oportunidades para crearse un espacio vital (...) Cuanto más universal sea el eco de una idea, una imagen o una canción, en más mentes se introducirán y permanecerán." (p. 16)

Evidentemente, la consecuencia es la imposibilidad e inutilidad material de intentar salvaguardar la propiedad intelectual tanto en el ámbito tecno-científico como en el artístico. No obstante, Barlow nos tranquiliza respecto a los méritos y beneficios del *autor*. Por un lado, respecto a las copias piratas, el original, el directo, es insustituible:

"El hecho es que nadie más que Grateful Dead puede interpretar una canción de Grateful Dead, así que quien desee tener la experiencia y no un pálido reflejo tendrá que comprar una entrada. En otras palabras, la protección de nuestra propiedad intelectual deriva de que somos su única fuente en tiempo real." (p. 19)

<sup>736</sup> Vid. Mark Dery, *Op. Cit.*, para un recorrido por todas las variantes de la cibercultura, sobre todo en lo referido a la Cibersubversión y cibermítología. El libro se comercializó en España junto con el Nº 27-28 de *Revista el paseante. La revolución digital y sus dilemas* que recoge un buen puñado de manifiestos y textos fundamentales del hackerismo con la idea básica del libre acceso a la información, además de textos de reflexión sobre la revolución digital de varios autores (Echeverría, Virilio, etc.). Sobre las esperanzas que generan las nuevas tecnologías, resulta también muy interesante la recopilación de Molina y Fernández (*Op. Cit.*).

<sup>737</sup> Vid. *El Paseante*, 27-28. *Op. Cit.* pp. 10-27.

Tremendo. La ingenuidad —tan anglosajona, me atrevería a decir— de Barlow resulta tan osada como enternecedora. Por un lado, la conexión bioteleológica redundante en la elisión de todo espacio para el sujeto. El borrado del canal, de todas sus leyes de refracción, implica negar el espesor mismo del discurso.<sup>738</sup> El efecto multimedia supone al sujeto. Ignorar al uno, en la expansión sin tregua de la información autónoma, significa ignorar al otro. Pero, por si esto fuera poco, Barlow pretende la reimposición mística del saber subjetivado, ignorando la cuestión de la pérdida de aura en la época de la reproducibilidad técnica (Benjamin) y toda la dialéctica de la cultura de masas que la Escuela de Frankfurt ya teorizó muchas décadas atrás. Además, es que ignora la base real de toda ética capitalista: *la posibilidad de comprar el propio ocio por medio de un acto afortunado*. O en su versión más habitual, dividir la vida entre un tiempo invertido en el futuro y un tiempo de goce apartado de la lucha por la supervivencia o el lucro. El sujeto capitalista, en fin, no quiere estar presente (en tiempo real) en el proceso que fabrica su beneficio, quiere alejarse lo más posible de la elaboración de sus objetos de goce. La cultura ciber es una cultura de la copia, porque es una cultura del *para todos* (para cualquiera).

Mucho más interesante —de un entusiasmo mucho menos ignorante, al menos— es el texto de Geert Lovink "La importancia de ser un medio"<sup>739</sup> que desarrolla la idea de que Internet genera una nueva conciencia desde la cual es posible el enfrentamiento a los grandes Mass Media utilizando la Red como canal de resistencia frente a su poder. Ahora bien, Lovink es perfectamente realista en su observación de la evolución de Internet y es consciente de que su divulgación, su arribo más allá de una minoría, actúa en contra de este propósito. Él lo ve muy claramente: las interfaces amigables son enemigas de un uso inteligente de la red.

"Me atrevería a decir que la "hegemonía del ámbito mediático" parece ser nuestra realidad. Y nosotros, un grupo relativamente pequeño de activistas de los medios, tenemos la posibilidad (limitada), en esta configuración histórica, de combatir el "poder de los medios" como tal. Por el momento, Internet no apunta en esa dirección. Curiosamente, las "interfaces amigas del usuario" están evitando que la gente use la red de una manera eficaz. Las redes se convirtieron en "servicios" y los usuarios en consumidores. Posteriormente, no hemos visto ningún incremento sustancial de las "comunidades virtuales" ni de servidores independientes". (p. 33).

<sup>738</sup> Recordemos que no fue Lacan el que tuvo que introducir un espacio para el sujeto en las ciencias del lenguaje. Fue Saussure cuando teorizó la arbitrariedad del signo lingüístico y eliminó cualquier continuidad entre lengua y mundo. Y fue Chomsky, tan reputado ahora como teórico de la conspiración, el que volvió al cerrar ese espacio con su lingüística de inspiración cartesiana. No creemos que sea casualidad.

<sup>739</sup> *El Paseante*, pp. 32-43.

Estamos, pues, en un proceso inexorable del que venimos advirtiendo a lo largo de este libro: Información → Iconización. La actualización de todo saber informativo es la imagen. Y esa pantalla negra, iniciática, del hacker hace mucho tiempo que está siendo colonizada por los coloridos de iconos y ventanas. Internet no es el ciberespacio como, en un principio, la Web no era Internet (hay otras redes militares, bancarias, etc). Pero la mayoría ha llegado ya a confundirlos. El ciberespacio ha seguido el modelo inverso a la televisión, que pasó del *Modelo Difusión* al modelo digital "a la carta". De lo más exclusivo y críptico se ha pasado al para todos. La desjerarquización centrífuga de internet, que ofrece *ubicuidad, inmediatez e instantaneidad*<sup>740</sup>—tres atributos de la divinidad— presenta el semblante de que el ciberespacio ha hecho acceder las propiedades del cosmos mecanicista a las relaciones humanas. La particularidad del sujeto vuelve a ser la sacrificada, esta vez en aras de otra forma de la antinomia: el flujo informativo frente la constante disponibilidad.

### La web y la iconización del interfaz: dos procesos indisolubles

Nos encontramos, pues, en plena estela del ideario incluyano. Porque no sólo esa pantalla negra, el antiguo portal iniciático, se llena de figuras y colores, sino que además se sensibiliza, se "tactiliza", pues al lado del teclado aparece otro adminículo que todos hemos acabado conociendo con el nombre de *ratón*. El *medio* es más que nunca el *mensaje*. La pantalla se convierte en realmente informática (aparte de cibernetica) cuando la pantalla se constituye en un conjunto de *píxeles* y se torna sensible, todo saber, mientras confirma la ecuación Información = Imagen. Se trata de hacer el encuadre hospitalario, acomodar el saber a él. Es, pues, un proceso que se ha dado en llamar *humanización del interfaz*. Núria Almirón<sup>741</sup> lo explica perfectamente:

"Per intereficie humana entenem aquella forma d'interactuar amb les màquines que, a més de d'emprar la metàfora gràfica (icones que representen elements del nostre entorn real, finestres per a treballar en diversos plans, activació de les accions prement botons, etc.), està centrada en el comportament i els hàbits de l'ésser humà. La màquina respon a les nostres accions segons paràmetres humans, com l'individu espera, en funció de la seva lògica humana, que les coses reaccionin. Es tracta que les màquines pensin com ho fan les persones." (p. 165)

<sup>740</sup> Gubert, 1999. p. 122.

<sup>741</sup> *Op. Cit.* El libro realiza un recorrido por la historia de los interfaces informáticos desde la teología de su humanización id est, de su iconización. El libro es magnífico y lo seguimos en todo este tramo de nuestro desarrollo.

Humano, pues, equivale a imaginario en la lógica de la demanda que es la del *Discurso del Capitalista* (y de la psicología de la percepción, claro). El proceso se generaliza y ello propicia la democratización de la informática.<sup>742</sup>

"Tanmateix no es tardaria gaire a reconéixer de forma generalitzada la bondat de totes aquestes novetats, especialment en benefici dels usuaris, perquè la principal fita de la humanització dels ordinadors fou precisament la seva capacitat de posar a l'abast de qualsevol persona una llista interminable de potencialitats que fins aleshores estaven disponibles per a uns pocs privilegiats. En síntesi, l'aparició d'aquests sistemes gràfics més intuitius va democratitzar l'accés a la informàtica i va obrir la porta a un molt superior aprofitament de les noves tecnologies de la informació." (p. 12)

Curiosa paradoja en la retórica neoliberal y del mercado: el antónimo de subversión no es otro que democratización. Pero de lo que se trata al fin, es de que el capitalismo nos ofrece la transgresión de un nuevo horizonte, con la habitabilidad de esa pantalla negra, entrada —hasta principios de los 90— de una catacumba iniciática. Porque, efectivamente, la iconización y sensibilización de la pantalla es paso previo de la imparable divulgación de Internet como se producen todas las grandes divulgaciones contemporáneas, convirtiéndose en un gran mercado.<sup>743</sup>

Como dice Cebrián<sup>744</sup>, la WWW, a principios de los 90, es la auténtica universalización de Internet. La red en sí es un ámbito novedoso —incluso en sentido ontológico, a qué negarlo— en el que se despliega una realidad alternativa a la realidad material y corpórea del mecanicismo, la industria y la mercancía. Pero la famosa WWW (*World Wide Web*) es una construcción ideológica y cultural administrada por operadores (los portales) que asumen características propias del programador televisivo que selecciona, confecciona y distribuye. De hecho la WWW se ha convertido en el filtro y acceso privilegiado a Internet: desde el *chat*, las cuentas y listas de *e-mail* o la transferencia de *software* —antes bajo el protocolo *FTP*— pasa por el *http* de forma casi exclusiva. Los dos procesos son, pues, paralelos: la *humanización del Interfaz* y la colonización del ciberspacio no ya por el hipertexto, sino por el link, por el hipervínculo coloreado y la *Web*. De esta manera, por un lado, la WWW ha

monopolizado Internet, encauzando todas las relaciones entre particulares.<sup>745</sup> Y por otro, la Web ha acabado por incluir en formato de hipertexto (*http: hypertext transfer protocol*) todas las morfologías de la información iconizándolas al fin: *El hipertexto es la forma de hacer el saber connatural al encuadre*. Esto es, nos encontramos clarísimamente a lomos del *Discurso del Capitalista* y en la estela del impulso hacia la absoluta disponibilidad del ente que Heidegger formulaba, pero con el añadido de la eliminación de cualquier huella de una fisura, de una refracción subjetiva. La misma colonización de Internet por la WWW y el fin de la ciberépica, que Lovink deploraba, está constituida sobre la integración del software, es decir, la Web y que toda operación telemática acabe pasando por sus páginas proviene de un intento de borrado del efecto *multimedia*.

Pero aún así, queda *hardware*. Tim Berners-Lee enuncia el problema:

"La molestia de tener que hacer una llamada de teléfono destruye la idea de la disponibilidad inmediata." (p. 146)

Si nos detenemos en ello un instante, veremos que el ejemplo más sintomático del proceso que acabamos de analizar es la integración del *Internet Explorer* y *Windows* por Microsoft, que tantos problemas le ha creado con la leyes *antitrust* a ambos lados del Atlántico: se trata, más o menos sibilinamente, de que el propio usuario no perciba diferencia alguna entre el interior y el exterior de su equipo informático. El reputado como creador de la WWW, exponía claramente este objetivo:

"Supongamos que toda la información almacenada en ordenadores de todas partes esté unida entre sí, pensé. Supongamos que pueda programar mi ordenador para crear un espacio en el que cualquier cosa pueda relacionarse con cualquier otra. Todos los fragmentos de cada ordenador que había (...) en el planeta, estarían a mi disposición y a la de cualquier otro. Habría un espacio único y global de la información."<sup>746</sup>

El caso es que en el propio discurso del autor, ello desemboca en la repugnancia a cualquier huella subjetiva —*id est*, de la finitud, de la no continuidad, de la no homogeneidad, del deseo:

<sup>742</sup> Remitimos al excelente trabajo de Almirón para una exposición técnica e histórica pormenorizada de este proceso. Y de todos sus hitos: aparición de la Interfaz Gráfica de Usuario (IGU o GUI), el sistema Unix, el diseño por Engelbart del entorno de ventanas, el Altair del MITS (primer ordenador personal), los hallazgos de Apple y la hegemonía de Microsoft.

<sup>743</sup> Vid. Los libros de Castells y Cebrián.

<sup>744</sup> *Op. Cit.* p. 49.

<sup>745</sup> El papel es similar al de la CNN y las Networks, en la información televisiva, por ejemplo, filtrando la información frente a Al Yazira. Vid. más adelante.

<sup>746</sup> *Op. Cit.* p. 4.

"La labor de los ordenadores y las redes consiste en quitarse de en medio, en no ser vistos. Esto significa que la aparición de la información y las herramientas que se usan deberían ser independientes del lugar donde se almacena la información; el concepto de *independencia de la localización*. Ya sean páginas de hipertexto o carpetas (...) deberían tener el mismo aspecto fuera donde fuese que se encontrasen físicamente. Los nombres de los archivos deberían desaparecer; deberían convertirse simplemente en otra forma de URI (Universal Resource Identifier). Luego la gente debería dejar de ver los URIs, viendo sólo los vínculos de hipertexto. La tecnología debería ser transparente, para que pudiéramos actuar con ella intuitivamente."<sup>747</sup>

Molesta, pues, el *hardware*. No es baladí: al inventor de la WWW le repugna la materia, en la que percibe un exceso casi coprofílico de la imagen y en cuya viscosidad, sin embargo, el *hacker* se recreaba. Ésta es la versión irreductible del *efecto multimedia*: que el ciberespacio está soportado por máquinas, que la limpia imagen de lo virtual tiene un soporte material. Disimuladísimo, eso sí, por la digitalización, por la recusación de la analogía, que aún se encontraba en el celuloide, en el vinilo, en el papel. Continúa Berners-Lee:

"El siguiente paso sería la independencia del protocolo. Ahora mismo, cada vez que escribo algo en un ordenador, tengo que escoger si abrir la aplicación de "correo electrónico", la aplicación de "noticias en la red" o la aplicación del "editor web". El correo, las noticias y los sistemas web usan diferentes protocolos entre ordenadores, y efectivamente, me piden seleccionar qué protocolo usar. El ordenador debería averiguar esto él solo." (p. 147)

El caso es que desde que Berners-Lee propugnara todas estas cosas —la primera edición de su libro es de 1999— Internet ha avanzado muchísimo por el camino que él señalara. Internet tiene una textura, ofrece una figuración, completamente distinta a la de sus orígenes. La Web se ha convertido en filtro y ha asimilado a sí —esto es, a los navegadores que acceden a sus páginas— prácticamente todas las funciones y puntos de acceso que antes necesitaban aplicaciones específicas. No sólo los programas IRC (los utilizados para *chatear*), o los grupos de noticias o los programas de correo electrónico—pese a que siguen existiendo y funcionando— han sido prácticamente asimilados a las páginas Web de los servidores; también los viejos servidores *gopher* —que tenían una estructura arborescente como el sistema de archivos de un disco duro local— han sido borrados por el sistema de los *marcos*,

los *portales* y los *links*. Nada, pues, que sugiera una jerarquía de los saberes, una estructura no igualitaria. Todo ello tiene dos consecuencias, cuya conexión, tal vez en principio, pueda ser insospechada: una epistemológica y otra sociológica y ética. Esta accesibilidad absoluta del saber ha traído aparejado el práctico desuso de sus clasificaciones jerárquicas, como la *Clasificación Decimal Universal*<sup>748</sup> (CDU, para los amigos) y la popularización de la lógica booleana. Ello se acompaña claro de la aparición de potentísimos buscadores "a texto completo" —entre los que *Google* es sin duda la estrella— y que han ido vaciando las carpetas de favoritos que todos acumulábamos como un tesoro hace sólo unos años. Hoy con teclear unos términos que describan nuestra búsqueda, obtenemos infinidad de referencias. Es sólo el precedente de otro futurable anunciado por Berners-Lee cuando habla de la necesidad de un web semántico:

"El primer paso es colocar los datos en la Web de una forma que las máquinas puedan entenderlos de manera natural, o convertirlos a esa forma. Esto crea lo que yo llamo un *Web Semántico*; una red de datos que pueden ser procesados directa o indirectamente por máquinas." (p. 163)

Vemos, pues, que sobre la idea empirista y positivista del dato como unidad mínima de información se organizan dos procesos claramente imbricados: la desjerarquización del saber y la prescindibilidad del sujeto. Sobra la máquina o sobra el hombre, en la concepción del inventor de la Web. Parece algo así como la refutación de la interactividad. Porque los seres humanos seguimos buscando a nuestros semejantes, el otro es siempre el objeto. Este enfrentamos ante lo que parece ser el Universo de la Información, su accesibilidad generalizada y la transgresión de todos los obstáculos tiene otra consecuencia: la proliferación de canales para un contacto que, como la misma red, se presume llano e igualitario. En un buscador se puede requerir el más complejo artículo científico, cierto. Pero la integración de protocolos implica que, exactamente igual, se pueda buscar el chat más adecuado para el tipo de relaciones que en cada momento apetezca. Y al chat se suma el MSN, de Microsoft, que permite largas veladas de deseo sin rostro. Y a él, el teléfono móvil y volvemos a formar el bucle multimedia. Todos recordamos que hace bien poco, mientras el chat e Internet eran cosa de iniciados y tenían una página de prestigio minoritario, el móvil (como la televisión) era cosa de nuevos ricos y horteras. Hoy todo ha cambiado. El *chat* y el *MSN* han puesto fin a muchas formas del control moral tradicional. De alguna forma en ese goce de la palabra, han feminizado la red, tan obsesivamente fálica para sus pioneros. En una transgresión más del

<sup>747</sup> *Ibidem* p. 147.

<sup>748</sup> La CDU sigue teniendo una utilidad sobre todo topográfica, para organizar el espacio y la distribución de los ejemplares en archivos y bibliotecas, pero cualquier profesional coincidirá conmigo en que prácticamente no cumple ya función alguna en los procesos de recuperación de la información.

horizonte, la ventana albertiana se ha vuelto reversible, ha perdido las rejas y los postigos: esa continuidad entre lo doméstico y lo mundano no carece de efectos. Los *crackers* que asaltan pacíficos chats con sus colorines, la proliferación de los virus, los asaltos a los discos duros, y la cada vez más difícil privacidad de las relaciones y de los propios ordenadores son otras de sus consecuencias<sup>749</sup>. Es la ambivalencia de un mundo sin horizontes.

### Interactividad e hipertexto: ¿la disolución de la lectura?

Dos palabras mágicas han venido acompañándonos desde hace un rato, que parecen cifrar grandes promesas para el usuario cibermediático: *hipertexto* e *interactividad*. Sólo pronunciarlas hace aparecer a nuestro alrededor promesas de expansión intelectual y aprovechamiento óptimo de la información. Evidentemente, en el desarrollo electrónico de la textualidad que estos dos términos sugieren radican gran parte de las expectativas imaginarias que hemos ido desgranando en las páginas anteriores. Todas ellas vienen a converger, desde un punto de vista más romántico, en la idea de mente colectiva y expansión de la conciencia. Pero, desde una perspectiva más pragmática, han llevado a llamar a la nuestra, Sociedad del Conocimiento y a hacer de su gestión —del llamado *knowledge management*— una fuente de actividad económica de primerísimo orden.<sup>750</sup>

Hay una coincidencia general en adjudicar la idea germán del hipertexto al escrito del norteamericano Vannevar Bush, "As we may think"<sup>751</sup> pero para nuestros intereses resulta muy apropiada la definición de hipertexto de Ted Nelson (1965) que glosa el mismo Berners-Lee en la página 5 de su libro.

"Ted Nelson, un visionario profesional, escribió en 1965 acerca de las "Máquinas Literarias", ordenadores que permitirían a la gente escribir y publicar en un nuevo formato no lineal que llamó *hipertexto*. El hipertexto era un texto "no secuencial" en el que el lector no estaba obligado a leer en un orden determinado, sino que podía seguir nexos de unión y llegar al documento original a partir de una breve cita. Ted describía un proyecto futurista, Xanadu, en el que toda la información del mundo podía ser publicada en hipertexto. (...) En la visión de Ted cada cita tendría un vínculo que la devolvería a su fuente, permitiendo a los autores originales ser compensados

con una pequeña cantidad cada vez que se leyese la cita. Tenía el sueño de una sociedad utópica en la que toda la información pudiese ser compartida entre gente que se comunicaba entre sí como entre iguales."

Visionario profesional: magnífico. En cualquiera que no hubiera sido norteamericano la expresión hubiera sonado sarcástica, pero en este contexto trasciende una diáfana intención de literalidad. Bien, es sabido que esta accesibilidad generalizada y la independencia de la secuencialidad implica al aparición de potencialidades insospechadas en el ámbito del saber, cuyos principales consecuencias son la disolución de la noción de autor en sentido fuerte —al que el lector se enfrenta como *otro*— en una concepción múltiple de la autoría que tiene en la base la idea de interactividad. En efecto, el *hipertexto* es la clave cognitiva de la autonomía de la información respecto a cualquier sujeto y la apropiación consecuente del texto por el lector, de tal manera que el producto de su colectivización es un enorme texto ampliado y la consecuencia subjetiva es que no hay fijación textual alguna: la interactividad deriva en el trayecto optativo —el llamado guión multimedia— y la idea de final abierto como corolario de una capacidad de experimentación inédita en la cultura humana. Todo ello concurre en un ideal frenético de libertad, de carencia de imposibles, que se refleja en la absoluta desjerarquización de los saberes. Cuidado. Evidentemente los saberes pueden ser clasificados: es lo que hacen los gestores del conocimiento y los servicios secretos. Pero en la propia idea de información clasificada —en el doble sentido que tiene la expresión— se implica que no hay dato —elemento radical en el que se resuelve todo saber— ontológicamente distinto de otro (si no, no habría que ocultarlo). Ni, por ende, sujeto alguno al que se le pueda suponer un *grado* superior al receptor de esa información. De tal manera, se puede afirmar que la interactividad —y su soporte, el hipertexto— suponen una suspensión del acto clásico de la lectura, si este implicaba, como hemos visto en el Capítulo 1 de este libro, la (re)construcción de una *otredad* por parte del lector en los intersticios de la significación. La *lectura* es construcción de sentido, y no hay sentido si no hay *campo del Otro* en acepción fuerte del término, esto es, habitado por una falta en ser que ese sentido, sostenido por el propio lector, satura.

Sin embargo, la mayoría de los enfoques teóricos sobre el hipertexto parten de la semiótica literaria y suponen una concepción del texto como lugar de producción de sentido. La interactividad hipertextual, para ellos, abunda en esta dirección, en consonancia con el propio eco mediático que suelen alcanzar las nuevas tecnologías.<sup>752</sup> Pero nuestro punto de partida ha

<sup>749</sup> Para una reflexión sobre todas estas cuestiones, véase Vilches, 2001. *Op. Cit.*

<sup>750</sup> Es conveniente no olvidar —no sé si a alguien le habrá merecido la pena hacerlo— que el autor de estas páginas ejerce, entre otros, el oficio de documentalista, esto es, de gestor del conocimiento.

<sup>751</sup> *Op. Cit.* Localizable en varios lugares de Internet. El texto es de 1949.

<sup>752</sup> Así el ámbito privilegiado de sus análisis es el video juego (Cf. el libro de Fernando R. Contreras) o las actividades lúdico-narrativas en tiempo real, interacuando con programas informáticos o con otros jugadores. Janet Murray, por ejemplo, hace una aplicación amplia de la narratología literaria al medio hipertextual on-line y trata los los MUDs (Multi-User Domain) o los juegos de rol. El caso es que en la p. 65 habla del potencial

sido la semiótica de la imagen y ello nos permite contemplar la hipertextualidad desde otro punto de vista: como un bloqueo de esta función suturante —de la que hemos hablado en el capítulo 8— en cuanto el lector no se ve necesitado de recorrer el circuito, la trama textual, hasta volver su propia posición, desde la que puede producirse una interpellación hermenéutica. El texto, como conjunto inconsistente, necesita del sujeto como factor de consistencia. Incluso en el concepto de *intertextualidad* —en la cita, la parodia, el pastiche o el homenaje, a los que tan aficionada es la postmodernidad— la nueva articulación de los materiales significantes emplaza al sujeto en su reconocimiento. Pero en la *interactividad*, el receptor puede ignorarse indefinidamente, expandir el texto sin, en ningún momento, sentirse emplazado o solicitado por él. He ahí, esa predominancia de lo imaginario en el lector hipertextual —como hemos visto que sucedía en la audiencia televisiva— que le distancia del espectador cinematográfico y del lector clásico.

Veamos, porque el análisis de estos supuestos implica aclarar mínimamente la posición epistemológica desde la que lo realizamos, so pena de una acusación de apocalipticismo que en absoluto nos anima. Para empezar, hablamos de disolución de la lectura, en ningún caso de su fin o su olvido. Sólo decimos que en el desarrollo de las capacidades interactivas, el sujeto disuelve su posición de imprescindibilidad en el que la lectura textual clásica le solicitaba. Dicho claramente, mientras la posición espectatorial clásica es la del sujeto deseante, el hipertexto es lugar de la pura demanda, no del deseo. El lector clásico se avendría al *Discurso histérico*, interrogando al Amo (si aceptamos colocar en el lugar del S: al texto clausurado, al significante que demanda ser fijado en una significación) para que produzca un saber, pero dando como *verdad* de la operación la inconsistencia textual, la interpretabilidad, las discontinuidades del sentido. La interactividad, por otro lado, colocaría al texto en el lugar de la verdad, pero dejándose determinar por el sujeto (usuario, copropietario) para construir un saber (a la carta) que produzca un goce que le revierta de nuevo: es el *círculo siniestro*. Si nos fijamos, no de otra manera funcionan los ciberjuegos y, en general, los programas de ordenador.<sup>75</sup> El imaginario de la interactividad no es sólo la disponibilidad del conocimiento para el particular, sino también la reversibilidad de sus

infrautilizado de los juegos para crear momentos de *revelación*. Es evidente, que lo que acusa la autora no es una carencia creativa, pensamos, sino un rasgo estructural del saber informativo que cabría relacionar con la simulación de nuclearidad en las telenovelas y el predominio de la catálisis (vid. Palao, 1989) que nos hace ver un precedente claro de esta imposibilidad para terminar los relatos.

George P. Landow llega más lejos e intenta mostrar las similitudes entre el pensamiento postestructuralista y el hipertexto. En la p. 17 Cita a Barthes (*S/Z*) criticando el divorcio institucional entre la posición del lector y del escritor y los diseñadores de intermedio en las que se muestra al su sistema de hipertexto superando esos mismos obstáculos. Un poco más adelante, (p. 19) relaciona noción de montaje cinematográfico y la deconstrucción derridiana aplicados al hipertexto.

<sup>75</sup> Para una relación entre Interactividad e irresponsabilidad subjetiva, no hay más que pensar en el mundo sin reglas de *The Matrix*. Vid. más adelante.

actos, la protección de *lo ente* por la imagen. Al abordar un objeto virtual o cibernético a la carta pretendemos poder volver siempre al punto de inicio si nos hemos equivocado en las opciones del recorrido. Recuérdese el pánico de los primeros usuarios de ordenadores a estropear algo irreparable, al acto fallido que inicie una secuencia irreversible que desemboca en un hecho catastrófico denunciando la objetualidad material del hardware. Pero el *software* se ha modernizado, sin duda, en pro del ideal cartesiano del *usuario* prescindible. Con los programas actuales nos acercamos a la situación idónea: se puede dudar hasta morir, porque se puede pasar a la acción sin dejar de dudar.

La apelación a videntes, al tarot, —y lo mismo con todas las modas *New age* y los manuales de *Autoayuda*— tan paradójica en la sociedad de la información tiene el mismo origen en el ideal de la interactividad: el pánico a la irreversibilidad de los actos, el miedo a la apuesta. Todo ello basado en la ignorancia de las propias consecuencias de ese proceder anticipatorio sea cual sea su efectividad o veracidad. Pretendemos encarar la vida no con una carta de navegación (así se refieren los astrólogos a los mapas astrales) sino con un menú de ayuda para el usuario, con un "tutorial". Pero toda evitación del primer error es una evitación del saber. Porque no hay saber que no circunde el vacío, toda ignorancia es un horror vacui. De alguna manera, en su disponibilidad no secundaria, al hipertexto le falta una dimensión real del tiempo que el texto clásico sí simboliza. El hipertexto carece de noción alguna de la muerte. Esto es, le falta una intuición de la *posibilidad de la radical imposibilidad*, dicho en lenguaje heideggeriano.<sup>76</sup>

El hipertexto no amplía el texto originario sino que, paradójicamente, excluye al sujeto de su textura en cuanto lo hace prescindible para su sostenimiento. La producción textual en sentido barthesiano no puede ser sino *aletheia*, necesita del sujeto para producir el sentido sobre los intersticios de la trama significante y éste sujeto necesita de límites sobre los que constituirse. No hay sujeto sin imposible. Y lo que vela la interactividad es que no cualquier combinatoria es posible, no cualquier trayecto es viable. Y es precisamente ahí donde el sujeto se topa consigo mismo. El sujeto se *halla* constituido por una falta (en el Otro, en orbe simbólico al que se enfrenta) que se manifiesta allí donde una combinación, un trayecto de lectura, se resiste a ser posible.<sup>77</sup> Y todo el proceso de su rechazo reviste mayor peligro si pensamos que se realiza por medio de una impostación de su *demand*, proceder que se sigue

<sup>76</sup> Vid., por supuesto, *Ser y Tiempo*, pp. 270 y ss. *Op. Cit.*

<sup>77</sup> En ese sentido el famoso *Seminario sobre la carta robada de Lacan*, en donde deruestra lo imposible en el seno de la libre asociación, podría ser reputado como un auténtico "manifesto anti-interactividad". De hecho, lo que sí demuestra es el error de lo intersubjetivo en la clínica psicoanalítica. Lo intersubjetivo, precisamente, vela el Inconsciente. Vid. *Escritos*. *Op. Cit.* pp. 5-59. Para esta demostración de las combinaciones imposibles, vid. sobre todo, pp. 36 y ss.

del *Discurso del Capitalista*. La interactividad se relaciona desde siempre con la posibilidad de modificar el transcurso de los relatos, id est, con la ausencia de una demanda de hacerse cargo de ellos en sus límites simbólicos. Así en los ciberjuegos, claro, pero también en los relatos literarios.<sup>756</sup> La calculabilidad del lector de relatos literarios, del narratario clásico, le otorgaba un lugar ineludible en el discurso.<sup>757</sup> Pero en el hipertexto el sujeto no es armazón de la coherencia textual: el recorrido por el conocimiento no implica sustentar ningún interrogante exterior al solipsismo del usuario prescindible y omnímodo. En esta repugnancia a la sutura, vemos esa imposibilidad de la catarsis, de la conversión, de la aceptación del fátmum que es un rasgo característico de nuestra cultura.

Ahora bien, en los ejes teóricos entre los que nos movemos tenemos algunos argumentos más contra las promesas de la interactividad. Si cotejamos las nociones de red e hipertexto, con la noción de *sutura*, no podemos dejar de hacerlo también con nuestra teoría del encuadre y con la noción de *instante esencial*. Pensemos que la imagen encuadrada, que demanda su saturación imaginaria, impide concebir el mundo (el orbe del conocimiento) como red. Me explico: la *web semantizada* que propugna Berners-Lee, para "ser entendida por las máquinas" debe ser "deslibidinizada", desinvestida de cualquier carga desiderativa, desubjetivada. Como dice Himmanen (p. 181) la red es un autómata. Y el usuario quiere algo que va más allá del buen funcionamiento de las cosas, del *Discurso del Amo*, del Principio de Realidad y de Principio del Placer. Un lugar idóneo para explorar esta cuestión es justamente el imaginario *ciber* en la televisión, que propugna la disponibilidad de lo icónico, del objeto visual, más allá de cualquier gramática de la imagen. Sabemos que la tendencia a la interactividad de la televisión es muy anterior a la presencia de lo ciber y del hipertexto. De hecho, el control de las audiencias es una forma de paleointeractividad. La presencia o ausencia ante la pantalla y el zapeo son una forma de interactuar con el canal, no por primitiva, menos efectiva. Después, el espectador pasó a posiciones más activas, propiciadas por la tecnología: la presencia telefónica, las votaciones en los concursos, etc. Y luego la mistificación entre lo neotecnológico y la profesionalidad (el ansia de satisfacer demandas) ensamblan nuevas hibridaciones mediáticas. De hecho, la televisión digital es una invitación más a la transgresión del encuadre. Y si no andamos errados en nuestro planteamiento, en esta invitación a un goce transgresivo, perverso, deberán percibirse algunas de las figuras del abismo en nuestra cultura, respecto a los que el propio canal mediático se ofrece como forma de vadeo por medio de la identificación. Veamos tres simples ejemplos de la publicidad de las televisiones digitales (y de las tradicionales, por reacción) que nos ilustrarán esta ambivalencia entre lo que teme y ambiciona el espectador mediático:

a. **Efecto panóptico:** es un autoanuncio de *TVE*. El espectador (su representante diegético) se halla junto al realizador demandando la mejor toma en una retransmisión deportiva. Va vestido con ropa de andar por casa. Al lado vemos a su esposa con el niño en brazos, aprobando —demandando— el alargamiento de la secuencia de un culebrón. Fragmentación adecuada del encuadre, estiramiento del instante esencial en este híbrido de plató y hogar que deniega la anisotopía de la pantalla.

b. **Efecto "escenógrafo"** (anuncio de *Quierotv*, plataforma digital desaparecida). Se emitieron dos versiones. En una, el espectador interfiere (diegéticamente) en la emisión de un telefilm, avisando a la protagonista de dónde está el asesino. Esta capacidad de interactividad con la ficción autónoma clásica, se realiza en un entorno idóneo: el del *suspense*, donde el espectador está siempre en superioridad escópica y epistémica respecto a los protagonistas de la acción.<sup>758</sup> En la otra versión, el espectador interviene en un partido, despistando al miembro de una barrera futbolística ("tu compañero es el amante de tu mujer", le teclea en un mensaje legible en pantalla) para facilitar el gol del equipo propio. Aquí, el uso del teclado como novedad es fundamental: esta evidencia del cruce Internet/televisión es obviamente parte del imaginario interactivo que ya no quiere realidades inmodificables, "indemandables".

c. **El efecto multimedia:** Se trata de un Anuncio de *Playstation* con el eslogan: "Hay más finales". Lo que se anuncia es tecnología DVD. Se trata de un final cinematográfico en el que varios personajes se apuntan unos a otros con un arma quedando la resolución de la situación en suspense. De esta manera, se rivaliza con las versiones cinematográficas de videojuegos (*Tomb Raider*, sobre todo), pretendiendo dejar interactividad por encima de la lectura tradicional (literaria o cinematográfica). De alguna manera, el televíidente no cibernauta es el televíidente castrado.

<sup>756</sup> Vid. Murray, p. 41 y ss.

<sup>757</sup> Vid. Eco 1981. Un auténtico clásico de la teoría de la enunciación narrativa.

<sup>758</sup> Para el concepto de suspense vid. Truffaut. *Op. Cit.*

## Virtualidad y trasgresión del Ser

En fin, acabamos de vernos abocados a otro de los significantes estrella de nuestra época. Esta inconcreción simbólica del final abierto nos conecta con el proteico concepto de *virtualidad*. Ponemos la virtualidad en la estela de la interactividad porque es evidente que al imaginario interactivo le molesta una realidad escénica no modificable a voluntad. Y el imaginario supera con mucho la pura cuestión tecnológica: tiene implicaciones éticas y culturales mayores que las de poseer en casa, en formato CD, el catálogo de un museo y poder ponerle una expresión de enfarruamiento a la *Gioconda* en la pantalla de nuestro PC. En la demanda interactiva se trata de lo mismo que en la demanda judicial: de poder reducir lo real a mercancía, de una cuestión de *disponibilidad* (que la ciencia propugna para su *subjectum Universal*) con-fundida con la *propiedad* particular. Y ello acaba redundando siempre en una denegación de la singularidad de cada uno. Pongamos un ejemplo: el fumador que demanda a una tabacalera se niega todo espacio subjetivo. No me refiero a su capacidad de dejar de fumar, sino de gozar a riesgo propio. Pero, además, en plena consonancia con la estructura del *Discurso del Capitalista* lo que se niega a soportar es posibilidad de que el Amo sepa y él no sepa, de que las empresas que gozaron de la plusvalía de su consumo no le advirtieran de los riesgos de gozar su mercancía. El razonamiento es: la ciencia sabía sobre el objeto de mi goce ( $S_2 / a$ ), mientras que mi relación con ese saber era de impotencia ( $\$ \rightarrow S_1$ ), que no de imposibilidad (yo podría haber sabido); luego he de dirigirme al Amo desde mi posición de agente discursivo (el individuo es el agente de la acción en las sociedades democráticas parlamentarias,  $\$ \rightarrow S_1$ ) para que traduzca a beneficio ese saber sobre mis perjuicios. *Id est*, quiero saber sobre el mal propulsándolo al exterior, no sobre su origen en las mismas pulsiones que me habitan. He aquí pues el armazón de toda estructura interactiva: la renuncia a la responsabilidad que implica la postergación del deseo deriva en la redundancia perentoria de todo circuito pulsional. Pero la culpa mejor que la cargue el Otro, que demostró no ser simétrico, no compartir su saber.

En el entorno de esas consecuencias *indeseables* del goce de la mercancía, del objeto definitivamente "incidido" por la ciencia, es donde hemos de colocar la noción de *virtualidad* como pacto contra el riesgo. La *virtualidad* es una noción evidentemente post-nuclear, *post-guerra fría*, aunque sus orígenes puedan hallarse en el mismo nacimiento de la Época Moderna. La virtualidad, como suposición de existencia imperceptible, compete a la cultura occidental desde los inicios de la modernidad. La apuesta metonímica y el *fuera de campo* hacen a la virtualización consustancial a la iconicidad occidental. Esa homogeneidad de lo que no se ve es el fundamento ontológico de la *perspectiva artificialis* y de la Época de la Imagen del mundo. Ni Colón ni Galileo son pensables sin esta apuesta. Por ello mismo, la virtualidad en forma de resultado predictible está en la base del método hipotético-deductivo y de la experimentación científica. La virtualización es pues, un "vector creador de realidad" como dice Lévy (p. 20), y es indisoluble de lo que aquí hemos llamado *transmisibilidad de los actos perceptivos*.

Ahora bien, cuando la ciencia asume riesgos en su *interactuar* con la estructuras elementales de naturaleza (desde la energía nuclear hasta la agricultura transgénica), su incardinación en la cultura cambia de paradigma. Y en el *Paradigma Informativo*, la virtualidad viene a ser algo así como la relegación de lo material a un mezquino exceso de la existencia.<sup>759</sup> Sabemos que las tecnologías de lo virtual —desde la infografía hasta las técnicas de Realidad Virtual, propiamente dichas— nacieron para dar visibilidad a lo que carece de ella, comprendiendo en la operación desde lo submolecular a lo simplemente preexistente, lo potencial. Por eso, estamos hablando un punto externo al arco de la existencia. La *virtualidad*, en el seno de la profecía moderna, es un estado intermedio entre potencia y acto, la existencia y la nada. Es inconsistencia, contingencia controlada. La virtualidad proporciona imágenes que aún no son mundo, cuya mundanidad podría ser revocada antes de insertarse en el ámbito de la causalidad desbocada. Desde una simulación genética a una pieza de mobiliario. De ahí que Lévy (p.45) aplique la expresión de Cusa, al ciberspacio. Recuérdese: "una esfera con el centro en todas partes y la circunferencia en ninguna". Porque, precisamente, la virtualidad reticular del ciberspacio reproduce las propiedades del Universo mecanicista con el añadido de la visualización de lo imposible, y de la transgresión de todo horizonte. Se pueden ver —visualizar, se dice— las cosas antes de que existan. Es la transgresión del límite fundamental del *Dasein*, del *ser para la muerte*: el tiempo.

Luego, si examinamos la virtualidad en la dialéctica del Ser y la Nada, hay una pregunta de estirpe hegeliana que se nos impone: ¿qué relación hay entre lo virtual y lo racional? Y ésta es la única respuesta que ofrece nuestra cibercultura: lo corpóreo "supone" la materia; si hay encuadre y quantum, lo icónico puede ser racional. Lo reducible a *espacio, movimiento y masa*, lo es consecutivamente a número y lógicamente a dato. Decir que un fenómeno ha de tener una explicación racional —nos lo enseñó el derecho y la ficción policial— equivale a decir científica, que equivale a decir mecanicista. Esto es, cuando se habla de racionalidad se entra en la versión mecanicista del *Principio de Razón Suficiente* que reposa en el *Principio de Identidad*. En suma, en el que la materia (de la molécula o el protón, al asesino o su arma) se convierte en representación de un *quantum*. Racional significa cierto en la representación, sometido a la prueba experimental, *id est*, imaginario. Lo racional pre-supone —puede prescindir de— lo corpóreo. Con lo cual también quedaría respondida la virtual objeción popperiana: si la ciencia sólo puede describir un mundo —el real— ¿los mundos virtuales no son descriptibles por la ciencia? Justo al revés: en realidad lo *virtual* (el *modelo* en el *paradigma*) es lo que la ciencia puede describir y posteriormente lanzarse al mundo a ver si éste lo obstaculiza.

<sup>759</sup> Vid. Maldonado (1994, p. 14 y ss.) para la cuestión de un supuesto proceso de desmaterialización en la contemporaneidad. El libro intenta un abordaje ontológico de la cuestión de la virtualidad concebida como potencialidad y proyectualidad. La iconicidad occidental es tema importante y así su referencia a la semiótica visual como paradigma epistemológico con el que el autor se ve emplazado a dialogar (vid. pp. 71 y ss.)

Por consiguiente, en este cruce culturalmente inédito entre experiencia, inmaterialidad y metafísica de la presencia, la virtualidad —como preexistencia— implica que su régimen no es del orden del Ser; es lo que no necesita materia (no es causa en ninguno de los cuatro sentidos aristotélicos), ni fundamento (*subjectum*). ¿Qué es semejante entelequia? Pensamos que el lector ya lo habrá adivinado: es *información*. Y "la información es información, no espíritu o subjetividad."<sup>760</sup> Pero pese a todo, ese mundo otro, con cimientos en la tierra —por recordar a Echeverría— insiste. Lo hemos llamado *efecto multimedia*, por ejemplo, y hemos recorrido ya una buena parte de la fenomenología de su persistencia. ¿Qué ha inventado el *Paradigma Informativo* para congregar lo virtual con lo material, para que lo real se avenga sin resto al encuadre, para, en definitiva, hacer de ello *virtualidad*?<sup>761</sup> Evidentemente ese mundo que habita no el espíritu sino la información, que aspira como tal a sustancializarse en imagen, recibe el otro significante mágico de esta dualidad, que nos queda por desentrañar: *globalidad*. *Lo global es lo mundial convertido en virtus*. Como dice Virilio, no hay mundialización sino virtualización. Y en este Universo iconizado, Cusa vuelve a ser más actual que nunca. La imposibilidad de saber en un mundo global implica la cesión absoluta de la gestión de ese saber al Otro. Hay el discurso que se encarga de ello y los *profesionales* que lo sostienen: periodistas, políticos, militares y los actantes del mal. El mejor síntoma de este panorama epistémico se halla, tal vez, en la tendencia en la ficción cinematográfica al thriller y a los films de asesinos en serie<sup>762</sup> en los que la estrategia enunciativa del asesino, retando a un siniestro acertijo al policía, es esencial: que el otro que se haga cargo del saber por medio de una estrategia comunicativa y que los hechos accedan, así, a la categoría de significantes. No otra es la estrategia clásica del terrorismo: la vertebración semántica de los acontecimientos mediáticos.

## Los desfiladeros de la realidad

### El discurso informativo

Pero pese a todo lo dicho, lo real insiste y por ello hay que intentar que la realidad exista. De ahí, que ahora hayamos de prestar atención al discurso informativo mediático *strictu sensu*, esto es, a la relación de los acontecimientos y tramas que pueblan nuestra globalidad y que acceden a nuestro alcance bajo la categoría de *actualidad*. Pero, además, del propio título de

este libro se deduce que en nuestro análisis de la cultura contemporánea otorgamos un papel de absoluta centralidad al discurso informativo. El concepto de *Paradigma Informativo* que venimos utilizando corresponde a esa "sustitución de la ideología del progreso por la ideología de la comunicación" que señalaba Mattelart<sup>763</sup>, pero incluyendo ambos conceptos, puesto que el segundo supone necesariamente al primero. Expliquémonos: en el Discurso informativo mediático es donde parece haberse consumado la *profecía de la imagen-mundo*. Pero este acaecer —y sobre todo *llegarnos*— de la globalidad, es reputado como un efecto indisoluble de la extensión de la ciencia hasta la particularidad de un espectador, de un ciudadano, que se coloca en posición de privilegio. Es decir, que el propio hecho del acceso a la información es concebido como efecto del progreso. El mundo percibido como imagen es el mundo todo-saber, en el que el ente responde a (se identifica con) la certeza de la representación. Pensemos por ejemplo en el Genérico del programa de TVE, *Documentos TV*. En un *collage* compositivo, vemos el acaecer del mundo dentro del Ojo. Es, de todas maneras, algo típico de los informativos: este objeto adherido al Ojo representa el vector a → \$ del *Discurso del Capitalista*. De alguna manera, como sucede con el código de barras, el objeto lleva adherido el saber que le compete, principio de la tecnología y, así, se convierte en ente-imagen y el *Medio*, que se borra en sus huellas, no ejerce más que como vehículo. Como dice el propio eslogan repetido por el presentador en cada despedida: "un programa para espectadores como usted". El espectador informativo es siempre alguien especial, poseído por ese saber, que siendo para cualquiera, no llega a *todo el mundo*.

De tal manera, el Discurso Informativo es el marco del discurso político en nuestra época porque lo político se juega en la globalidad y ésta es información. Por este camino es por el que podemos sostener que, pese a la proliferación de medios —tanto nuevos, como antiguos—, la televisión generalista sigue teniendo un papel central en el *Paradigma Informativo*. Éste no es otro que el de ejercer de espacio del ágora en la aldea global, pues podemos afirmar que no hay aldea sin ágora<sup>764</sup>, ni ágora sin horario, sin cita en el espacio público. Es necesaria una garantía de comunidad global que Internet o las plataformas de televisión digital no ofrecen. Como dice Kerckhove (p. 235) la televisión es "nuestro sentido electrónico común." De ahí, la redundancia, la reiteración de prácticamente los mismos contenidos en los espacios más seriamente informativos en las cadenas generalistas (los conocidos como *telediarios*, de forma genérica) a la par de su similitud horaria para el mismo espacio mediático.<sup>765</sup>

<sup>760</sup> Definición de Norbert Wiener recogida por Maldonado (1994, p. 16).

<sup>761</sup> Vid. Virilio. "Peligros, riesgos y amenazas" p. 157 en Ramonet, Ignacio. (Ed.) pp. 155-164.

<sup>762</sup> Pienso en *Seven* o *Copycat*. Más adelante volvemos a retomar la cuestión.

<sup>763</sup> 1993, p. 151.

<sup>764</sup> Es evidente que la idea del ágora en este contexto procede de Echeverría y de su concepción de *Telépolis*.

<sup>765</sup> No hay más que realizar la experiencia de hacer zapping en el Estado Español entre las 2:30 y las 4 de la tarde o entre las 8:30 y las 10 de la noche.

Así pues, en las sociedades occidentales de la garantía —incluyendo en ella de los derechos civiles al Estado del bienestar— el lugar de la información sigue siendo la TV, que elabora (elimina lo "accidental" de) la noticia, haciendo patente, al estar habitada por la trama de una lógica (normalmente la del progreso "democrático"), puede prescindir del sustento subjetivo del espectador. Y por esta vía la lucha política democrática se convierte en la médula del progreso. La *dialéctica* (hegeliana o marxista) pasa a ser *información* y el Espíritu Absoluto o la lucha de clases dejan de ser el sujeto que se le supone a un mundo que puede prescindir de ellos y con ellos rechaza a mesías, profetas y caudillos —y a cualquiera que a un agente mediático con el poder suficiente, le interese subsumir bajo esa etiqueta—, esto es, cualquier transformación súbita del estado de las cosas, cualquier revelación, cualquier catástrofe epistémica, cualquier saber que no sea *desde siempre* público. El mundo global debería ser —tendencialmente— un mundo sin sobresaltos, sin consecuencias incontrolables, donde la razón práctica y el universalismo moral fueran leyes tan inapelables como las científicas. O en cualquier otro caso, donde el más acá del encuadre no se pueda sentir nunca concernido por lo que acaece en su interior. No sólo porque la televisión muestre tropelías, calamidades o inmundicias —todas mejor o peor parapetadas tras el marchamo del discurso informativo y el derecho a la información— sino porque la propia pulsión que se alimenta de su visión queda confinada en la pantalla: el individuo no se confunde con la audiencia que es considerada, para bien y para mal, como una propiedad de la pantalla —derivación de su fuerza centrípeta— mejor o peor aprovechada por el programador<sup>766</sup>, como cualquier empresa que fuera a extraer las mejores cualidades inscritas en la materia (prima) para su transformación en mercancía.

De ahí, que la relación entre el sujeto y la otredad global quede modelizada por un patrón de protección del contracampo. Este imperativo no es otro que *la proscripción de la contingencia*: no hay acontecimientos puros en el Mundo-Imagen, sino actos del Otro. El sujeto capitalista cree poder liberarse de ese Otro reduciendo su verdad a la del Amo. De alguna manera, nuestra aspiración como ciudadanos globales ser podría expresar con una

<sup>766</sup> Es curioso a este respecto, lo que sucede en ámbitos de Internet como los chats, donde un programador no puede ser responsabilizado por el mayor o menor nivel de atractivo de una sala determinada. A veces los propios "chateros" se erigen en defensores de un canal, otras alguien es virulentamente perseguido, algunas se critica que la empresa responsable no establezca filtros, proporciona tales o cuales posibilidades de chateo (ignorar a otros, expulsar, etc.) o mejore el formato. El *chat* es un lugar magnífico para explorar estas propiedades centrípetas de la pantalla, como pequeña ágora local, precisamente en un sentido no geográfico. Por ello mismo, se le atribuye a la pantalla —al interfaz— la propiedad de atraer y seleccionar a quién nosotros queramos. Por supuesto, todo ello adopta el semblante de una estrategia del deseo (pero en la clave de disponibilidad) y ello en un ámbito en el que la imagen del objeto se construye exclusivamente por medios verbales. De ahí, la proclividad femenina del *chat*: ese goce de la palabra, en un medio de concatenación imaginaria de los enunciados, se distingue —sin excluirlo— de ese goce fálico que engarza lo *simbólico* con lo *real*. Creo que muchos juegos de identidad que los psicólogos cognitivistas observan en la red —sobre todo la proclividad al travestimiento— ganarian en su análisis teniendo esto en cuenta.

paráfrasis de Lacan que tiene todo el regusto de un retruécano: *Que no cese de no inscribirse lo que cesa de no escribirse*.<sup>767</sup> En términos más de sentido común: prohibidos los actos que pudieran transformar radicalmente el mundo, descartadas las revoluciones y los apocalipsis. Es lo normal en un horizonte epistémico en el que el saber lleva incorporado su propio fundamento subjetivo y cualquier tentativa de ocupar ese lugar por otro sujeto se considera una redundante perversión. Pero, pese a todo, las cosas pasan. Y para poder culpar al Amo la sociedad de la información cuenta con dos instrumentos esenciales frente al poder político: la *teoría de la conspiración* y su correlato, la *ética de la denuncia*, ambas amparadas en una metafísica del poder, en absoluto patrimonio de los ingenuos.<sup>768</sup> Es decir, se trata de pensar que el Amo intenta zafarse de su determinabilidad por el sujeto —suele llamarse a esto, libertades individuales, Estado de Derecho o control democrático— y gozar desde su posición de un poder que en absoluto le está destinado sino como depositario del agente —*id est*, soberanía popular. Así, para la *teoría de la conspiración*, el Estado nos vigila, invade nuestra intimidad y viola o ignora nuestros derechos. Veamos: desde que en el pensamiento único ha quedado definitivamente erradicada la idea de que la lucha de clases pudiera ser el motor de la historia, el Amo puede ser determinable por el sujeto agente, pero la clase dominante no, dando un semblante más bien *siniestro* del Estado, porque se supone que lo que se esconde tras sus acciones son oscuros intereses particulares, no de clase. Por lo tanto, éstas son determinables exclusivamente bajo especie de *información*: evidencia, prueba, dato, registro icónico. Pero ya no por el análisis racional —materialista, por ejemplo— de la realidad. Ahora ya no hay reaccionarios, sólo corruptos: "y de éstos hay en todos los partidos", sanciona la opinión popular. Parece que el único legado que el marxismo intelectualmente dominante de las décadas anteriores ha dejado a la hegemonía neoliberal del pensamiento único es ontológico: la paranoia. Pongamos un ejemplo coetáneo a nuestra escritura. En este año de 2003, la guerra de Irak ha sacado a millones de españoles a la calle,

<sup>767</sup> Recordemos que en el *Seminario XX*, Lacan define así estos términos de la lógica: lo *necesario* es lo que no cesa de escribirse; lo *imposible* es lo que no cesa de no escribirse; lo *contingente*, por fin, es lo que cesa de no escribirse. Digamos que el psicoanálisis opera desde este último ámbito, mirando siempre al segundo.

<sup>768</sup> Virilio, habla de la delación de masas y de la industrialización de la denuncia. (Vid 1999<sup>a</sup> p. 75) Yo pude reflexionar sobre el tema también. (Vid. Palao, 1999). Para el psicoanálisis lacaniano —una de nuestras fuentes epistemológicas fundamentales, evidentemente— *el deseo es el deseo del Otro*. Sin embargo, *para la Modernidad es el Poder el que es del Otro, no tanto el deseo*. Así el Otro queda circunscrito al campo de la Demanda, que puede ser burlado, superado, o combatido. En el enfoque postestructuralista el deseo del Otro queda sepultado, elidido, por la patencia del Poder del Amo que es una forma de hacer existir al Otro sin deseo. Así, ante la pantalla, el deseo del sujeto se reviste del semblante de no estar, en ningún momento, incidido por el deseo del Otro. Pero si hacemos el planteamiento desde el psicoanálisis, no tenemos más remedio que enfocar la cuestión del sujeto como *efecto* del significante, no como *agente* —aspiración de la Histérica o del Capitalista— o producto del Discurso-objetivo Universitario, esto es, pedagógico. Eso es lo que establece la diferencia entre el psicoanálisis y todas las disciplinas semió-lingüísticas o sociológicas: el sujeto del Inconsciente es tomado en consideración, por lo tanto, la lógica que aplicamos es una lógica del no-todo, que cuenta con la falta en el Otro, donde el sujeto busca un lugar en que alojarse. Es importante esta aclaración para comprender el alcance que otorgamos a los planteamientos subsiguientes.

en manifestaciones de protesta. En año electoral, ello alumbró las mejores esperanzas para la izquierda parlamentaria, que pensó encauzaría y rentabilizaría en votos ese disentimiento popular. El caso es que la propia izquierda más "radical" —más ingenua, en realidad— cayó en la trampa ontológica de la denuncia informativa: acabaron acusando de "asesinos" a los militantes y cargos públicos del Partido Popular. Y es obvio, que esta acusación que se deslizaba de la revelación pública de los intereses capitalistas a la denuncia del goce execrable del matar, acabó volviéndose en su contra, pues era evidente que lo políticos del PP no habían matado personalmente a nadie. Inmediatamente acusados de extremistas y delirantes, los denunciantes pasaron a ser sospechosos de trabajar para los intereses electorales de la oposición y cualquier otra consideración analítica pasó a ser despreciada por la opinión pública. No hay más que ver los resultados obtenidos por el partido en el gobierno en las elecciones subsiguientes, apenas afectados por lo que un mes o dos antes se presumía una derrota irremediable.

La radicalidad nunca puede ser extremista porque no es verosímil que la humanidad se haya equivocado en todo lo referido a la razón práctica. Una "solución radical" no puede consistir en una hecatombe porque, si verdaderamente el análisis que a ella conduce está impregnado de algún aspecto que responda a la raíz de la naturaleza humana, éste debe haber establecido ya sus puentes con la realidad existente. Tal vez no de otra cosa testimonie la muerte del socialismo real y el fracaso de todo totalitarismo racionalista.

El asunto es que todos los abusos del poder serían fácilmente combatibles en el seno de una ontología de lo mostrable, a la que responde el deber del sujeto de denunciar, de desenmascarar tales prácticas. ¿Pero quién es entonces el espectador privilegiado ante el que esa mostración habría de revelarse, siendo que las propias instancias del poder —ejecutivo, legislativo y judicial— podrían estar implicadas en esta violación de derechos? Bien, no hemos hecho sino recorrer los pasos para la legitimación de un *cuarto poder*, cuyo nombre todos conocemos y en el que se ancla en fundamento del *Paradigma Informativo*: la relación de la prensa con la *Opinión Pública*.<sup>70</sup> En efecto, para poder tratar la teoría de la conspiración hay que contar con el carácter redentor atribuido a la Opinión Pública y ésta se basa en la ontoescenografía de un mundo todo-imagen y en una metafísica del poder

ocultador: lo que falta al espectáculo del mundo le ha sido sustraído fraudulentamente y el sustractor es imaginizado como *Amo mentiroso*. Hasta aquí, no hemos hecho sino una descripción del "sentido común" (televisor, claro, si atendemos a Kerckhove) que desarrolla el *Paradigma Informativo* y alimenta el narcisismo espectatorial democrático. Luego, vienen los problemas y las aporías. El primero de todos, la imposibilidad de la verdad y de la mentira definitivas. Si el sujeto determina al amo y no puede ser determinado por la verdad, la consecuencia tiene dos caras pertenecientes, no obstante a la misma moneda. Por una parte, todo vale; por otra, nada es suficiente, nada es límite, ningún proceso predicativo tiene fin. La posición de *ética de la denuncia* es desvelar a la opinión pública la verdad fáctica (*veritas, adaequatio intellectus ad rem*) que subyace tras las añagazas oscurantistas del poder. Pero no se trata de eso. No hay más que pensar que el capitalismo funciona como esa verdad oculta —antenas parabólicas mediante— para todas aquellas sociedades en las que el parlamentarismo democrático no es el sistema político establemente hegemónico.

### Iconoclastia I. La Antiglobalización: de la ciberépica a la explosión televisiva

Si la televisión sigue siendo el crisol en el que se funden y criban todas las morfologías de la información, la propia imagen que el Medio televisivo dé de sus competidores o fuentes, es especialmente relevante para el destino último de cualquier contenido epistémico y de su relevancia —su capacidad interactiva— en el cosmos de la globalidad. Sabemos que la prensa o la radio son el lugar de la opinión y como tal suelen ser reverenciadas y citadas en la televisión, lugar en el que, en términos generales, la opinión está mal vista sino es como cita externa. La televisión es —contra toda evidencia, dicho sea de paso— reputada como el ámbito de la información pura, y toda contaminación o parcialidad le es reprimida sin la condescendencia con la que se trata en otros medios. En la televisión es donde más claro podemos ver el divorcio entre dos categorías que tan habitualmente se pretenden confundidas: la *libertad de expresión* y el *derecho a la información*. Lo que se exige, dado un tema a debate, es que en televisión aparezcan todas las partes implicadas. Reino de la pura información, pues, donde lo enunciable está contenido en un manojo previo de posibilidades. Representar a una parte no tiene nada que ver con decir lo que se piensa, si no con lo que se supone que "piensa" —es la opinión oficial de— esa parte.

¿E Internet? ¿Qué imagen se ofrece de Internet en la televisión? Ya hemos señalado que la Televisión actúa como criba de la selva cibernáutica. Los programas seleccionan los contenidos para ofrecerlos en sus emisiones tanto informativas como de entretenimiento. Además, están los propios portales de las cadenas que actúan como el complemento de la programación. Internet es, pues, fuente de información que los servicios informativos de las

<sup>70</sup> Vid. Habermas (1981) y Chomsky (1992) Éstas son, evidentemente las dos referencias fundamentales para hacerse cargo de esta cuestión.

\* Nos encontramos en pleno proceso de edición cuando acaban de acontecer los terribles sucesos del 11 de marzo de 2004 en Madrid y el Partido Popular ha perdido las elecciones. Es evidente que ante la falsa imputación a ETA, los ciudadanos se volvieron a organizar desde el *tercer entorno* (esta vez fueron los mensajes SMS) para exigir la verdad, concentrándose ante las sedes del Partido aún en el gobierno. Y que el candidato Rajoy salió a denunciarlo como una trama conspirativa. Pero esta vez de nada les sirvió: lo que no se perdonó al Amo en el lugar de la verdad es su opción descubierta por la mentira.

televisores no dudan en utilizar. Pero hay más. La visión que la televisión tiene de la Red es poliédrica. Por un lado, Internet se ve como territorio y cauce de la libertad de expresión, sobre todo cuando se habla de espacios donde esta conexión es la única posible para que el particular ejerza su derecho al comercio informativo. Por ejemplo, durante los bombardeos de la OTAN en Kosovo, algunos informativos utilizaban la iconografía de los navegadores para enmarcar las imágenes que provenían de allí y que la televisión de Milosevic había censurado. No hay que dudar, pues, que Internet se equipara a progreso, como su herramienta y como su efecto, en sentido tecnológico y político. Ahora bien, precisamente por las mismas razones, el ciberespacio también es acreditado como una especie de cuarto oscuro de la perversión. La red es un cauce de información que se sustraer al espacio del dominio público y por ello, del Estado, de la opinión general y del sentido —del goce, mejor— común. La pornografía, la pederastia, los más descabellados juegos de rol, la delincuencia y también la subversión se organizan a través de los cauces que proporciona la red.

En este entorno conceptual es donde nos hemos de plantear el tema que nos interesa en este epígrafe. En la época de la globalización, donde no dejan de surgir estamentos supragubernamentales, también se produce el fenómeno contrario, el de la proliferación de las organizaciones que no se quieren dependientes de los gobiernos (ONG) y el de la resistencia a que la globalización se lleve a cabo según el programa neoliberal dominante. A este movimiento, desde las instancias hegemónicas se le llama *antiglobalización*, y sus propios protagonistas lo llaman *globalización de la resistencia*.<sup>70</sup> Es una cuestión semántica: no niegan lo global, sino que lo global lo sea, niegan el valor veritativo del proceso al que acusan de ser un neoimperialismo en la estela de la acumulación de capitales. De esta manera, se genera un conflicto de imágenes: concretamente, una confrontación entre visiones del mundo sobre el lecho ontológico de la visualización.

Pero observemos cuál es el proceso de agonismo paradójico que se desarrolla de cara al destinatario último del mensaje de ambas partes: la *opinión pública*, esto es, la audiencia. La impresión genérica es que las redes antiglobales habitan en las *catacumbas del telediario*. En efecto, por un lado los *antiglobales* ejercitan un enfrentamiento con los medios en el más puro estilo de la *teoría de la conspiración*. Desarrollan, pues, un enfrentamiento con los grandes grupos mediáticos en la lucha por la visibilidad.<sup>71</sup> ¿Y cómo lo hacen?, evidentemente a través de los cauces que facilita Internet, en la orientación que propicia la ética *hacker* y que hemos visto magníficamente expresada por Lovink, unas páginas atrás. El sitio web [www.indymedia.org](http://www.indymedia.org), es un magnífico ejemplo de esta concepción del falseamiento que los

<sup>70</sup> Para todos estos temas vid. Fernández Durán, Etxezarreta y Sáez (2001) y Pepa Roma (2001). *Op. Cit.*

<sup>71</sup> Fernández Durán (et alii) hablan de la necesidad de visualización de los conflictos. p. 51.

medios producen. El lugar es plurilingüe (se puede acceder a la misma página a través de la dirección [acp.sindominio.net](http://acp.sindominio.net)) y está encabezado por un lema en inglés: *Don't hate the media: become the media!*. Lo curioso es que la traducción macarrónica que se ofrece en castellano es: *No odies a los media, cómetelos*.

Ahora bien, reparemos en la otra cara de la moneda: ¿qué imagen dan los Media de los movimientos antiglobalización? La idea que se transmite es la de una serie de tramas ciberneticas que confluyen en la explosión espectacular en el encuadre televisivo montando desórdenes en paralelo, precisamente, en las mismas ciudades en la que el poder globalizador realiza sus "eventos". *Los cibersubversivos se organizan en Internet para salir por la tele*. Da la impresión de que las masas silenciosas de Baudrillard han sido sustituidas por el cuchicheo internautico que culmina en explosión espectacular ante las cámaras de televisión. La idea transmitida es que el movimiento está muy organizado a través de Internet para hacer aparición en cualquier lugar del mundo. Mentira: siempre aparecen en el mismo sitio, la pantalla de televisión, a la misma hora, la del telediario.

Pero vayamos por partes en el análisis de esta cuestión. Por un lado, no está de más pensar en los movimientos ciudadanos, ONGs, movimientos antiglobalización, el ecologismo y la solidaridad radicales, en relación con el *fuerza de campo* y el *efecto multimedia* y ver cómo utilizan estos impases del paradigma informativo. Si observamos cualquiera de las acciones de *Green Peace*, auténtica pionera en este traer ante los ojos mediáticos el escándalo del capitalismo, de lo que se trata es de poner en evidencia el proceso de producción capitalista destruyendo su semblante de apacibilidad, que es el que llega al consumidor. El taylorismo, y en general, la industrialización suponen una deposición subjetiva: ni el asalariado ni el consumidor son conscientes del proceso global de producción de las mercancías. Lo que pretenden estas acciones —los abordajes a buques mercantes, petroleros o pesqueros en plena altamar, son los más conocidos y espectaculares— es que se vea cómo se produce lo que se consume. Darle visibilidad al proceso por medio de la interferencia, de la interrupción que atraiga lo invisible al encuadre oponiendo así lo material a lo virtual.

El único materialismo posible sería, por tanto, la *iconoclastia*. Ahora bien, suele usarse el acto destructivo con el fin de que sea registrado por las cámaras de televisión. Se trata de insistir en la exclusión: hay el *fuerza de campo*, pero es reversible. Hay emergencias no planificadas por el poder. Sigue siendo la ética de la denuncia, la búsqueda de la incrustación en la difusión. La estrategia de explosión espectacular denunciante se concibe como un "traer ante la vista" lo que el poder oculta, y que es su verdad. Los movimientos antiglobalización señalan a los ideales del marxismo, en su universalidad, como el resto de las operaciones del pensamiento único. Ahora bien, con lo que hay que contar es con el índice de refracción mediática. Y la televisión, que pretende ser utilizada por ellos pero es dominada por otros

poderes, suele devolverles la jugada. Ya hemos dicho que la idea es transmitir que estos movimientos se organizan a través de Internet. El ciberespacio es la cataumba logística que permite la posterior explosión espectacular ante los ojos del sorprendido ciudadano global.

En ese sentido las famosas *cumbres* (donde se reunen los grandes organismos económicos del capitalismo mundial: G8, *Fondo Monetario Internacional*, *Organización Mundial de Comercio*, etc) se convierten en momentos de denuncia, de verdad espectacular y el periodista televisivo aparece como vicario de esta sorpresa por la transgresión del horizonte. Y es aquí donde se produce esa dialéctica entre los poderes estatales y su contestación que tiene como base argumental la recusación de la inocencia de la parte contraria. Parece haber acuerdo en que el primer *instante esencial* de esta historia de autoconciencia de la resistencia global coincide con la cumbre de Seattle de la *OMC*. Fernández Durán (*et alii*) hablan de Seattle (1999) como origen de una conciencia de necesidad de humanizar y reconducir la globalización en un revelador capítulo titulado "Seattle en el escenario mediático" (p. 44). Pepa Roma habla en términos muy parecidos (p. 235 y ss). Allí se reunen ONGs de todo el mundo, organizaciones sindicales, campesinas, etc., tomando la calle mientras los burócratas hablan en sus reuniones programadas oficialmente. A partir de aquí y cada vez que se produce una de estas cumbres el esquema de desarrollo es el siguiente: alrededor del evento mediático, grupos que la televisión ha bautizado como antiglobales toman la ciudad en la que el evento se realiza y en medio del clima festivo y reivindicativo que crean, unas minorías (los violentos televisivos siempre son explícitamente minoritarios, no se diga) acaban destrozando la ciudad en cuestión ante la atónita mirada de sus habitantes. Así sucedió en Estocolmo y Génova (2001), en Barcelona (2002), en las muchas manifestaciones contra la Guerra de Irak (2003), culminando —mientras redacto estas páginas— la cumbre de Cancún donde un campesino coreano se practicó un haraquiri ante las cámaras y los ojos atónitos de sus compañeros de manifestación. Todo ello ha ido produciendo un *crescendo* en las medidas de seguridad de cada cumbre, a medida que sus organizadores se han ido percatando del peligro antiglobal, a la vez que se producen acusaciones mutuas por ambas partes: la oficial acusa a la "antiglobal" de ser un movimiento internacional organizado y nada espontáneo<sup>72</sup> y éstos acusan a los poderosos de instigar los fenómenos más violentos —en la cumbre de Barcelona se llegó a decir que los agitadores eran policías infiltrados— para desacreditarlos.

Pero lo que nos interesa a nosotros es la representación mediática de esta dialéctica entre las redes y la explosión encuadrada en el ágora electrónica. Los manifestantes pretenden la denuncia, sí, y desde la televisión se da otra imagen: lo que quieren los antiglobales es salir

<sup>72</sup> Ni que decir tiene que es bastante más difícil —y menos urgente ideológicamente— la legitimación del capitalismo sin la coartada de la Unión Soviética.

en la tele y acaban dándoles un trato que poco se diferencia con el que se presenta a un concurso o aspira a famoso. Pare ellos, destruir la *polis* carece de consecuencias porque la ciudad destruida (Göteborg, Barcelona, Génova) no es de nadie, es materia de encuadre electrónico: no es de los manifestantes, ni de los burócratas o políticos que allí se reunen, ni siquiera de la policía (suelen ser refuerzos traídos de fuera). Los auténticos habitantes de la *civitas* se convierten en aldeanos (que no cosmopolitas) domésticos. Ahora bien, en esta imagen de irresponsabilidad que la televisión ofrece del movimiento antiglobal<sup>73</sup> conviene detenerse mínimamente. Recuerdo particularmente dos hechos que nos deben llamar a la reflexión analítica. Por un lado, aquel joven manifestante muerto por un disparo procedente de un furgón blindado de la policía en Génova, en julio de 2001. Por otra, una joven que fue agredida por un policía en las manifestaciones antibelicistas en Madrid en febrero de 2003. Lo tremendo es la ingenuidad de estos manifestantes. Tanto el muchacho que recibió un disparo en Génova como la chica que insultaba al policía en Madrid, se estaban enfrentando a agentes represivos armados y blindados hasta los dientes blandiendo ante ellos exclusivamente su fe democrática. La actitud del manifestante que protesta *en el* capitalismo parlamentario es la del que cree en la democracia, en que la buena fe de la opinión pública va a ser el juez último de sus actos. Se siente superior al policía que lo intenta reprimir y le desafía altanero y confiado. La ideología —el cálculo estratégico sobre el poder material del adversario— no es su guía, sino la fe en su ser mayoritario. Lo que vemos son insurgentes brutalmente desengañados por los hechos. Lo sorprendente es tanto su virulencia, como su representación, que parece repetirse una y otra vez en espiral.

Cabe, pues, formularse esta pregunta: ¿de dónde surge este modelo de evento mediático y de las actitudes que le acompañan?<sup>74</sup> Que hay un impulso escenográfico virtual en los grandes gestos políticos del Occidente globalizado, nos parece obvio. Pongamos un breve ejemplo que retomaremos: en la reciente invasión de Irak, las tropas terrestres fueron acompañadas por primera vez por periodistas, tanto gráficos como redactores, muy cribadas y controladas sus transmisiones, pero que ocupaban un lugar de privilegio indudable. A su vez, recordemos que Sadam fue acusado por todos los líderes occidentales favorables a la invasión de ser un remedio de Hitler (no de un dictador latinoamericano o asiático, por ejemplo). Es una simple pincelada pero cualquiera que hubiera seguido la batalla mediática previa a la guerra podría deducir a qué se debe la convergencia de estos dos datos: había un modelo de liberación en esta guerra, Segunda del Golfo, que precedía todos los actos en su difusión mediática. Se esperaba filmar al pueblo iraquí saliendo agradecido a recibir a las "tropas aliadas" que los

<sup>73</sup> Cuidado, estamos hablando de una estrategia televisiva, no hacemos juicios de valor. La prensa escrita, por ejemplo, no trata así a estos movimientos. Véase todo el bloque que *El País Semanal* dedicó a estos movimientos el domingo 16 de marzo de 2003.

<sup>74</sup> Véase también Sobchack, *Op. Cit.*

habían librado del sangriento dictador de las armas ocultas y las ejecuciones secretas. Se esperaba poder retransmitir en directo al mundo el Desembarco de Normandía. No representarlo, sino "performarlo". Se pretendía remediar el Modelo de Representación *II Guerra Mundial*. Ayudado por el modelo eisensteiniano<sup>75</sup> en el derribo de la estatua de Sadam, primer acto de los blindados norteamericanos en su entrada a Bagdad, que a su vez remitía al derribo de la estatua del fundador del KGB, tras el fallido golpe de estado prosoviético en 1991. Magnífico paseo de la Historia —de la realidad—, de la mano de Orson Welles y Rita Hayworth, por el Callejón del Gato. Vamos descubriendo algo de sus desfiladeros.

La insurgencia popular, entonces, también tiene magníficos moldes iconográficos que empezaron a cuajarse en La Revolución Francesa cuando la misma Libertad guiaba al pueblo empuñando la tricolor en medio de un escenario de destrucción urbana, de ruinas y barricadas.<sup>76</sup> Eisenstein y la Vanguardia cinematográfica soviética mejoraron la definición del modelo. Pero la destrucción de la *polis* singular en pro de la aldea global tiene un modelo más cercano, la primera revolución cuyas imágenes documentales empezaron a emitirse por televisión. Hablamos de la escenografía del *mayo francés del 68*. De los sesentayochistas aprendimos todo aquello que ahora observamos en los más jóvenes manifestantes antiglobales: la jactancia en el goce —el superyo imperativo de la liberación sexual o los alucinógenos— o la necesidad de buscar un amo en su ausencia. El desprecio de la sabiduría como oscurantismo represivo y una eterna candidez frente al poder al que se le concedía únicamente el atributo de la fuerza. El 68 nos enseñó a pecar, a negarle al orden, a la ley, un saber que no le hubieramos ya adivinado. Ciento que hay matizadas diferencias entre el 68 y la era de la vigilancia global y los bancos de datos internacionales: la estética, rostro tapado, el ser irreconocible. Sólo son identificables como cadáveres o al ser detenidos o golpeados. Hay el golpe de Pinochet o el hallazgo del cadáver del Ché, entre ellos y nosotros. Y también se les puede ver captados por la cámara en el narcisismo tribal de los elementos más ruidosos gritando: somos diferentes pero exigimos el derecho a ser incluidos en lo global bajo la especie de denunciar que vuestra globalidad no es auténticamente globalizante. *Punctum* para el espectador, *tyché* para el poder, *kairós* para el alternativo.

## Iconoclastia II: la lógica del terrorismo y el antiolvido

Los antiglobales aspiran a ser un resto de lo imaginario por el sistema, un testimonio de los olvidos de la profecía, ofreciendo un contenido al encuadre que desbarate la traslación metonímica de una apacibilidad global. El problema, como hemos visto, es que se proponen como ícono a su vez y son rápidamente absorbidos por el encuadre electrónico que no teme ver peligrar su flujo sostenido por los canales. El espectador sabe que, en el trabajo de la rápida descodificación de lo que ve en un estado de zapeo compulsivo, cada uno de los canales en los que no llega ni a detenerse garantiza la estabilidad de lo global en su diversificación disponible. La irrupción de *lo fuera de campo*, en el sentido de la *tyché*, es su forma de entrar en el campo de lo global. El movimiento no es antiguatización sino hiperglobalización: que no haya restos sin globalizar. La Globalidad no lo es sin Justicia Universal, se busca la Ilustración —el progreso— *sin fronteras*.

Y en un panorama de saturación informativa el no-todo-presente-a-los-ojos es el gran enemigo de la globalidad, *ergo* de la Justicia Universal. Por lo tanto, en todas las formas de contestación modernas habita el espíritu del *antiolvido*. Una de las funciones principales del resistente en estos comienzos de milenio es la de archivo de la conciencia en el seno *Paradigma Informativo*. Ahora bien, antiolvido no es lo mismo que memoria. No se trata de recordar, sino de traer a la actualidad lo que ha sido desalojado de ella. El recuerdo no actualiza, permite a la mirada reposar en el pasado en cuanto un sujeto lo reconstruye. Pero el *Paradigma Informativo* es renuente a cualquier principio de preem-nencia subjetiva. Aquí se trata de una cuestión de disponibilidad. Los excluidos de la aldea global lo están porque su mirada de particular no se confunde con la del sujeto de la ciencia, y forman parte de ella<sup>77</sup> en cuanto *res extensa*, no en cuanto *res cogitans*. Porque los Media se afanan en incluir las exclusiones y han creado todo un modelo informativo que podríamos llamar *Conflictos Olvidados*.<sup>78</sup> En efecto, en el molde del reportaje tradicional, a medio camino entre la clásica "ampliación de la noticia" y el documental etnográfico, las televisiones generalistas suelen dedicar programas recurrentes a tratar guerras, hambrunas, totalitarismos o catástrofes —si hablamos del tercer mundo—, miserias, marginación de las minorías o dramas sociales —si hablamos del primero— desplazados por el flujo informativo de las primeras planas de los periódicos y del *prime time* del telediario.

Ya hemos visto, pues, el tratamiento del conflicto olvidado desde la ética de la denuncia. Pero por desgracia hay otra manera de tratar los conflictos olvidados pretenden ser atraídos

<sup>75</sup> Evidentemente se trata de un calco performativo del derribo de la estatua del Zar Nicolas II en *Octubre* de S.M. Eisenstein, 1927.

<sup>76</sup> Hable, claro, de cuadro de Delacroix de 1831.

<sup>77</sup> Cebrán (p. 74) hace una alusión a Edgar Morín y sus tesis sobre las exclusiones de la aldea global.

<sup>78</sup> Saco el nombre de un programa que Lobatón dedicó a estos asuntos en el seno de *Quién Sabe Dónde*.

al encuadre actual: el terrorismo. El terrorista es un actor mediático de pleno derecho cuya actividad puede ser perfectamente considerada en las dos vertientes: la del *conflicto olvidado* y la del *evento mediático*. Como tal, es plenamente heredero de la lógica revolucionaria de la acción/reacción, legado de las mayoría de las guerras anticoloniales, pero sometida a una refracción mediática de la que sus propios agentes nada quieren saber. La idea es que el sistema nunca cambia pacíficamente, que su perversión (el Amo en el lugar de la verdad) es una constante.<sup>79</sup> Pero puede ser dañado. Por ello, hay que atacar a la población que lo sustenta. Para el terrorismo, la opinión pública debe advenir al lugar de la verdad. Con lo cual, fomentan el *Discurso del Amo* al proponerse como sujetos que lo apresan en el lugar de su verdad. Las lógicas integristas funcionan desde este presupuesto interactivo de protección por la pantalla. Alemán define la situación de forma palmaria, en sus reflexiones en torno al 11-S:

- "El Discurso Capitalista ha mundializado el objeto técnico (y su participación directa en el terror organizado) pero no ha derivado hacia una "civilización política mundial", el fortalecimiento de las identidades religiosas, culturales, nacionales (aunque ya sea siempre bajo una forma paródica) no efectúa ningún corte en el Uno del capitalista sino que lo reafirma.
- La imposibilidad que el Discurso Capitalista ha expulsado, no puede ser restituida por los muertos que una Cultura infringe sobre otra.
- No hay forma de introducir un desacuerdo en el Discurso Capitalista porque su esencia no es económica, ni técnica sino de plusvalía de goce. En este aspecto la conformación cultural actual del Islam, en la medida en que ha incorporado a la Técnica sin experimentar los impasses del sujeto de la Ciencia y por tanto del Inconsciente, ni siquiera puede soñar con un corte en el Discurso Capitalista. Su incorporación al mismo es absoluta."<sup>80</sup>

Y termina de forma más contundente:

"Lo que se traduce en que, por ahora, no hay víctimas ni dolor universal y cada cultura entonces elabora el dolor exclusivo de sus seres sacrificados."

<sup>79</sup> ETA, por ejemplo, siempre consideró que el Amo era español y nunca le interesó mucho si era fascista o democrático.

<sup>80</sup> Vid. Alemán 2001. El texto, elaborado en forma de un listado quasiforístico de tesis en un par de páginas —producto de la urgencia, data de octubre de 2001—, es una auténtica joya como ejemplo de la elaboración de un discurso que pueda contemplar lo político desde los presupuestos de psicoanálisis.

La justicia aparece, pues, como un plus de goce reivindicable sobre el pedestal incontestable de la Opinión Pública, efigie invisible del Amo en la que se sustenta toda la economía epistémica del *Paradigma Informativo*. Terrible, sí. Pero a su vez, execrablemente puro, catastróficamente ingenuo. Frente al semblante, difícilmente sostenible, que las versiones oficiales en occidente: "Los terroristas eran unos cobardes" —son palabras de Bush, tras el 11-S—, son perversos asesinos. ¿Cómo puede ser cobarde un kamikaze? El suicidio del terrorista, como una forma suma de transgresión del límite, lleva aparejada la imposibilidad de convencer a la población de su perversión junto a la imposibilidad de otorgarle a su acto razón alguna. Ni siquiera la proverbial ignorancia del pueblo norteamericano<sup>81</sup> para todo lo que ocurre allende sus fronteras puede ser indiferente a semejante imposibilidad de darle a un conflicto, en el que los cuerpos se desmembran sin distinguir entre objeto y sujeto, verdugo y víctima, una solución dialéctica, una mínima aserción predictiva. Jacques Alain Miller (2001<sup>82</sup>) da, pues, otra imagen del terrorista que, aunque en absoluto evacúa lo terrible de sus actos, nos permite incluirlo en la razón de ellos como víctima responsable:

"Así como el verdugo-funcionario es infame y abyecto (...) el verdugo-terrorista, ese que sólo se autoriza a sí mismo (...) es un monaguillo, un santo de vidriera, un ángel ansioso por despojarse de su cuerpo, por liberar a su alma voluntaria de los harapos que la estorban, para navegar maravillado hacia su patria enteramente espiritual. (...)

Nada más lejos del canalla que el terrorista que da su vida para tomar la de otros. El principio subjetivo del terrorismo no se distingue del de la anorexia. "Quería un cuerpo de ángel", me dijo en el almuerzo la antigua anoréxica, que no hace más que picotear. Sí, de ángel exterminador". (pp. 16 y 20)

Visto todo ello, hay ahora que reconocer que es difícil añadir nada nuevo —o al menos distinto— a todo lo que ya se ha dicho sobre la madre de todos los acontecimientos mediáticos. El 11-S ha sido muchas cosas. Se habló de una nueva Era en el orden mundial, del comienzo épocal del tercer milenio. Pero ante todo, si hay algo indiscutible, es que con el 11-S, la lógica del terrorismo consigue un objetivo que le era francamente difícil conquistar: la gloria del directo mundial, congelar un instante de la flujo global, en la saturación de la *actualidad* suma. Es cierto que los hechos del terrorismo arriban a la audiencia global —llamada por algunos opinión pública occidental— a través de sus efectos escénicos: ¡que sufran en su paisaje lo que nosotros sufrimos! Es hacer visible la castración propia en el cuerpo, en la *imago*, del otro. Pero muy difícilmente en directo, con toda la morosidad *real* del tiempo.

<sup>81</sup> De la que según Chomsky, por ejemplo, no es esencialmente culpable. Vid. Chomsky 1992.

Quien conectara su televisión en la sobremesa española de aquel día —y en el tiempo cotidiano que tocara en cualquier parte del mundo— se encontraba con la imagen extraña de una de las Torres Gemelas del *World Trade Center* neoyorquino, encuadrada con fijeza, de la que surgía una columna de humo, y acompañada con el gorjeo de unos locutores —normalmente uno en el estudio y otro en Nueva York— que no acertaban a explicar lo sucedido. Estaban *haciendo tiempo*. Pero lo más siniestro, no era saber si la imagen era real o ficticia —parecía una película se dijo—, si era un accidente o una acción terrorista. Lo verdaderamente *unheimlich*, era la imposibilidad del *zapping*: esa imagen no era disponible, el aparato de televisión no era interactivo, tocara uno el botón que tocara del mando a distancia, la imagen demostraba no ser hija de la disponibilidad global porque se negaba a borrarse, a diluirse en la lógica de la emisión simultánea, a cambiar de punto de vista. En efecto, la CNN, canal de emisión constante, había usurpado el encuadre de las televisiones generalistas. El modelo de *Televisión Difusión* marcaba aquí todos estigmas de su declive. El mundo que habitaba los canales los había absorbido todos, como un agujero negro, en el semblante del apocalipsis. La imposibilidad del *zapping* se había combinado con la cámara única: la castración de la *perspectiva artificialis* clásica redundaba con el pleonasmo de ese doble falso del capitalismo que veíamos segar, intentando imaginar —sin conseguirlo— que ello representaba la muerte masiva de semejantes nuestros.

Efecto siniestro para el televidente, que el canal se niegue a cambiar, porque la persistencia del encuadre, su indocilidad a nuestro capricho compulsivo, nos convoca como sujetos: una imagen de la realidad que persiste en su faz frente a nuestra demanda, como el tozudo reflejo espejular de un cuerpo anoréxico, reclama nuestro sostén como sujetos, interpela la fisicidad de nuestro cuerpo inmóvil en esa dehiscencia en la que la voluntad inepta no puede sino abocarnos a la angustia. Mientras veíamos el resultado del primer impacto y los interrogantes en boca de comentaristas y locutores se acumulaban, un segundo avión arremetía contra la otra torre. Éste sí era un auténtico *instante esencial* vivido completamente en directo: no habíamos llegado tarde. Y la puntualidad informativa es sospechosa porque implica la necesidad de un sujeto para este saber, ya desde siempre sabido. No cabían ya muchas dudas: no era un accidente, sino un atentado terrorista. Se trataba de un terrorista programador, que había actuado como el político que hace coincidir el momento álgido de su oratoria con la conexión prevista de los informativos diarios con su acto electoral. El terrorista nos había arrebatado el *mando a distancia*.

A partir de esta certeza, el pánico. Bush confirma el ataque desde Miami y a la vez se nos informa de otro avión estrellado contra el Pentágono. En el vacío del sujeto supuesto, pero aún sin rostro, el segundo avión se estrelló miles de veces contra la torre trasera con iluminaciones, granos, deformaciones y velos crípticos de distinta índole pero de estirpe electrónica en cualquier caso. Tras ello, esta torre se derrumba (colapsa, en correcto

*spanglish*). La imagen muerta de las dos torres derruyéndose, donde lo virtual hacía pasado, sin referente que las atara a una realidad, era repetida hasta la saturación. Aún más, de ser instantánea informativa, en muy pocos días, hizose genérico de los especiales que todas las cadenas dedicaban al hecho en un proceso paralelo al que convirtió el atentado al *World Trade Center* en "ataque a los Estados Unidos" primero y "a la libertad y la democracia" después. Ahora bien, la recuperación paulatina del pulso en forma de control informativo no iba a tardar mucho en producirse. Por un lado, la voz de los locutores advertía que si estábamos cambiando de canal aunque la imagen persistiera. Por otra, un lugar común que comenzó casi de inmediato: el semblante de ficción tantas veces anticipado que tenían esas imágenes. La pregunta que surge ante esa perplejidad es simple pero inquietante: ¿Dónde estaba lo real? ¿Cuál era la diferencia entre esas imágenes y las de las películas y los videojuegos? El único *real* era el déficit en la visión: en un film, o en un videojuego, desprovistos de anclaje físico, hubiésemos podido tener una perspectiva mucho más idónea. Lo real es lo que no se deja ver, lo que se demuestra indómito a la mirada: la pesada inmovilidad del ojo ante el encuadre único.

De ahí, que los medios de comunicación, el día 12, se aprestaran a construir con la materia prima del espectador aterrado una audiencia capaz de sostener al objeto —el encuadre fijo y sin sentido—, por medio de un sujeto de la enunciación apto para hacerse cargo de la catástrofe en términos de enunciado. Es decir, que el 12-09-01 transcurrió en un intento de forzar la respuesta *universitaria*. Lo primordial era la búsqueda de una perspectiva idónea, distinta de ese encuadre lejano del directo, y del primer impacto —que no fue transmitido en directo. Aparecen entonces las imágenes de videoaficionados, de los bomberos, etc., que complementaron la perspectiva central hegemónica de la CNN. También, poco a poco, los canales recuperan su propiedad, el patrimonio de la escenografía, del encuadre difusor, aunque el captador siga siendo vampirizado a la CNN. El encuadre se multiplica a la carrera por la mejor perspectiva, buscando la imagen del *free lance*. Por fin, imágenes del primer avión y la imagen del segundo, ahora en contrapicado desde una calle cercana, mucho más explícita que la que vimos en directo, y con el condimento de un testigo encuadrado, sentado, al parecer, en la terraza de una cafetería, cuyo anónimo gesto espasmódico se convierte, como un pie de foto, en una imagen familiar. Las televisiones de pago ofrecen su abanico de encuadres a la carta para que el telespectador retome el semblante de agente del proceso informativo y pueda seleccionar la faz del ente catastrófico en forma de la imagen más adecuada para la voracidad del ojo. La carrera por el mejor perfil es la competencia por la audiencia que invoca el narcisismo espectatorial y es la faz de la normalidad.

A partir del 13-09-01 y paralelamente a este despliegue icónico, la multiplicidad de los encuadres redunda en un despliegue del saber. Cuando las televisiones nacionales toman el relevo del encuadre único llegan los expertos: en geopolítica, en aeronáutica, en arquitectura,

en protección civil, en seguridad... Con ellos, el parche escópico, las animaciones infográficas y demás intentos imposibles de imaginar el acto: las llamadas posteras de los pasajeros de los aviones y de los sepultados en las torres, momentos antes de morir, ilustradas con instantáneas, a ser posible, *esenciales* (fotos de boda, de celebraciones familiares...). Después, las reconstrucciones del secuestro de los aviones, la pregunta impostergable por los autores del mal. Es decir, la búsqueda de la imagen que el relato no contiene y demanda a voz en grito. Ha comenzado, hay *qué* decir, el siglo XXI. Y la cosa continúa a pie de calle: entrevistas a transeúntes neoyorquinos, protestas de inocencia y perplejidad ante el odio de que son objeto<sup>782</sup> y que parecen acabar de descubrir. Y sobre todo, la mirada a Manhattan desde el mar; el horizonte ha sido *agredido* (tremenda metáfora de nuestros días), el *Sky Line* ha sido definitivamente alterado, mutilado, por el acto del terrorista que ha conseguido dejar su huella perenne en la imagen del poderío capitalista. Un gigantesco hoyo donde dos figuras imponentes se ergúan: la *Zona Cero*.

El *zapping* es el olvido y Bin Laden, con su lógica del terrorismo, había conseguido detener las miradas occidentales, cargar un lastre sobre su arraigada vaporosidad postmoderna. El *Discurso del Capitalista* es un círculo imparable y recíctico. El desarrollo sostenible consiste en hacer del despojo un bien. Y precisamente eso es lo que consigue la administración Bush. No es Palestina o la presencia de tropas norteamericanas lo que consigue extraer, el 11-S, del olvido. Es el régimen talibán de Afganistán que estaba considerado como un *conflicto olvidado* hasta que la explosión mediática, la destrucción de la misma *polis*, de la Babilonia del siglo XX, lo trajo a la primera plana. La guerra de Afganistán y después el *eje del mal*. Los peligros de Occidente generan guerra y dinero, como siempre.

En efecto, las recordadas fueron las mujeres afganas. Víctimas que liberar, de acuerdo con las ideologías occidentales mucho más que con la islámica. Y se hizo popular un adminículo tétrico, el *burka*. Lo que nadie recuerda de las sometidas mujeres afganas es que parecen tener el privilegio del guardián del Panóptico: ver sin ser vistas, escamotear su cuerpo. La mujer afgana recuerda peligrosamente, como detritus de la sinrazón, al espectador de la televisión. La mujer con burka había sido condenada doblemente: por los talibán, a sólo ver (mal, pero ver) y por occidente —por los *mass media* que llenaron los encuadres occidentales de su presencia fantasmal—, sólo a no ser vista. Queda convertida en semblante de la misma máscara: ni sujeto, ni objeto. Cabría hacerse la siguiente pregunta: ¿La verdad para los integristas musulmanes son sus mujeres? Si es así, ¿es esa verdad parangonable a la verdad de la teoría de la conspiración? El caso es que esas mujeres han vuelto a ser olvidadas. Como

única contestación a la nueva oficialidad de la Península Arábiga, sólo los vídeos fantasmales de Bin Laden y las grabaciones de la voz de Sadam Hussein. No sabemos si vivos o muertos (creemos que, a efectos mediáticos, la frase no ha perdido vigencia).

### Historias de andar por casa

La lógica engancha. Porque poder suponérsela a los hechos, —por terribles que éstos sean y por perversa que sea ella— apacigua. Eso es la Información, asumir que dado cualquier *perceptum* éste está sostenido por un *subjectum* que responde de él. Para reconocer cuál es el régimen de distribución del saber bajo la especie de la *información*, la etimología nos presta su ayuda. *Informar* procede de *forma*. Según Corominas, su sentido originario es "dar forma", "formar en el ánimo", "describir". Esto es, dado un fenómeno en bruto, un estado de las cosas en el mundo, para convertirlo en *información*, para *in-formarlo*, es necesario que un sujeto (un *animus*) se lo represente, le dé *forma*, y, así, pueda ser transmitido. *Informar* es, pues, *integrar un percepto bruto, y heterogéneo del saber, a su Universo por la intermediación de un sujeto*. Cuando alguien investiga (científico, policía, o comisionado de la ONU) se dirige a la selva —en alguno de los casos citados, de manera desoladoramente literal— de los fenómenos y, cuando ha conseguido constituir un saber, produce un *informe* que es lo que puede transmitir a otro sujeto. Este receptor de un *informe* suele ser la *autoridad*, el que tiene la capacidad de decidir. Ahora bien, si hablamos de *Paradigma Informativo*, lo hacemos de un modelo episte-mológico en el que los fenómenos aparecen a la vista de su receptor como ya, desde siempre, *informados*. La *Información es saber ya, desde siempre, saber*. Esto es, un Saber ya *informado* y que, por lo tanto, no necesita de un sujeto que lo *informe*. La información ofrece el semblante de un saber autónomo, *que no necesita de sujeto alguno que lo sepa*. A la información, en su *objetividad* —su calidad de *ob-jectio*, lo que se ofrece— le negamos la necesidad de un *sub-jectum*: se sostiene sola, en un Universo topográfico. La función de su sostenimiento la porta consustancialmente adherida como tal saber. La *información* es, por tanto, saber disponible, saber auto-operativo, cuya única determinabilidad por parte de su destinatario es topográfica: hay que saber encontrarlo. De ahí, uno de los lemas mediáticos que más éxito han tenido en los últimos tiempos: el mulderiano, *la verdad está ahí fuera*, que estructura la matriz de toda *teoría de la conspiración*. Porque, de hecho, cuando una instancia subjetiva hace su aparición en la *sociedad de la información* siempre es sospechosa de ocultamiento o manipulación, de interferencia entre la objetividad informativa y el gran garante y destinatario del proceso de la transparencia: la *opinión pública*. Sadam o Milosevic, las dos bestias negras por excelencia del occidente tardodemocrático —permítaseme el sarcástico neologismo— son reputados, ante todo, de ocultadores escénicos, de manipular la que, *sin su actuación, sería dócil información disponible*. Recordemos que el crimen del primero fue

<sup>782</sup> Vid. El comentario de Chomsky (2003, pp. 83 y ss.) a la pregunta "¿Por qué nos odian, con lo buenos que somos?".

impedir la libre circulación de los *informantes* de la ONU y que, desde el principio de los bombardeos sobre Yugoslavia, se imputó al segundo la utilización de la televisión estatal serbia —cuyas instalaciones fueron, desde muy pronto, objetivo militar prioritario— para idiotizar y adoctrinar a su pueblo. En ambos casos, sus derrotas debían suponer la posibilidad de ver lo que ellos habían ocultado a la opinión pública: los depósitos de armas de "destrucción masiva" —aquí la estructura metonímica jugó una mala pasada— en Irak o las fosas comunes en Kosovo.

*Id est*, que no podemos *imaginar* un hecho sin lógica. En el *Paradigma Informativo* cualquier fenómeno es la punta de un iceberg significante que lo sostiene. Ante una catástrofe o una tragedia el sujeto que se oculta en el saber del agente está imposibilitado para acatar el *fatum*. Borges alude esta situación en el epígrafe que ha encabezado el caminar de nuestra prospección genealógica:

"No había problema personal o mundial cuya elocuente solución no existiera en algún hexágono. El universo estaba justificado, el universo bruscamente usurpó las dimensiones ilimitadas de la esperanza."

El mal ha de estar habitado por una lógica consistente. La lógica del terrorismo, o de la negligencia estatal juegan alternativamente este papel. Cuando el sentido se reputa de ineludiblemente necesario y el pansemiotismo vital exige su tributo, el sujeto-agente —excluido del proceso de significación y de decisión— incoa el proceso que comienza por una demanda al Amo, al que ancla en el lugar de la verdad. La cuestión es que por mor de la estructura mediática del conocimiento, en un mundo globalizado no tenemos más que un modelo para encajar los fenómenos, sin que importen las distancias respecto a nuestra posición mundana, dado que éstas han sido abolidas. Y ello no implica que todo es cercano, justo al contrario: no hay un modelo específico para la concreción de lo cercano. Nuestra realidad es *tele* porque la globalidad supone la extracción del sujeto del *Principio de Razón Suficiente* como báculo para su orientación en la realidad. La globalidad implica la imposibilidad de cernir los procesos complejos en su causa. Ejemplo: dado un asesinato, la imposibilidad del *Principio de Identidad* implica no poder establecer el móvil (relación estable sujeto-objeto) como principio de investigación. La globalidad conlleva el principio de la lógica de terrorismo, donde la víctima muere como un emblema, donde el asesino es un perfil psicológico: sus intereses son sin objeto. La realidad global no tiene un secreto y por ello, en la era de la información, lo concreto es siempre enigmático: carecemos del hilo Ariadna de su causalidad específica y de su teleología subjetiva. Por ello, abolidas las ficciones en las que la subjetividad precientífica podía constituir la verdad —como la obviedad o el sentido común— sólo contamos con la economía epistémica de lo mediático

que es la del *Paradigma Informativo*, y rechaza cualquier concepto ingenuo (no mediado) de certeza. De ahí, que en la Aldea Global, el primer término esté completamente contaminado del segundo. La cuestión no es —como parecía desprenderse de los postulados del mcluhanismo— el acercamiento de lo lejano, sino la inevitable mediatización de lo próximo que reclama la universalidad del juicio para lo cotidiano.

Y si existe algún ejemplo diáfano de que el particular está completamente mediado por la subjetividad científica, que lo universal jurídico invade todos los actos humanos por intrascendentes que estos pudieran parecer, y de que cualquier cosa se aviene al *Paradigma Informativo* éste es el caso Lewinsky en el que lo sostenido por el *Paradigma Informativo* es el puritanismo. Es la demostración de que cualquier contenido, sesgado ideológicamente en no importa qué dirección puede encontrar su encarnadura en el *Paradigma Informativo*. La ciencia —el ADN en una mancha de semen— y la universalidad de la aplicación jurídica, magníficamente engarzados en la demanda histérica de un saber al Amo que inspira la fe en la opinión pública que anima toda Teoría de la Conspiración: se trataba de probar la acusación de perjurio a Clinton. No importa el contenido informativo con tal de que abocara al *impeachment*. Se trataba de obligar, histéricamente, al Amo a producir, saber a ocupar el lugar determinable de la verdad en la espiral circular del *Discurso del Capitalista*.

En esta línea argumental de mediatización de lo próximo es en la que hemos de contemplar el auge por un lado de la temática *rosa* y del otro del espacio dedicado a los *sucesos* en el panorama de la prensa y la televisión, es decir, en el de nuestra *conciencia global*.<sup>783</sup> Los espacios de sucesos, a veces como tema monográfico de un programa o —cada vez más— como espacio acotado dentro de un programa más amplio, son los herederos en los principios de siglo de la estirpe del *reality show*. Y dentro de ellos, y en contaminación con ese universo infame del famoseo, hay un tema que se ha convertido en leitmotiv informativo y legislativo: el maltrato doméstico.<sup>784</sup> Vampirizado después como tema de morbo por aquellos que venden su biografía al diablo, el tema ha ocupado el primer tema de la actualidad mediática española, en un momento en el que el sangriento recuento de víctimas en todos los telediarios viene acompañado de la certificación de un nuevo récord cada día: el de las mujeres muertas por sus maridos o (denominación mediática donde las haya) "compañeros sentimentales". Ello ha llevado —escribo estos párrafos en las postrimerías del verano de 2003— a importantes iniciativas parlamentarias tras el clamor por el incesante reguero de víctimas llevadas a la muerte en una total desprotección. A los efectos de nuestra argumentación, lo que nos

<sup>783</sup> Vid. Kerckhove p. 211.

<sup>784</sup> No dejo de ser consciente de lo excepcional de mi frialdad analítica frente al tono habitual del discurso informativo dominante al tratar estos temas.

interesa resaltar es que esa iconografía imposible de los malos tratos reúne todos los rasgos como ítem informativo que hemos ido desglosando en estas páginas: es un *conflicto olvidado*, recluido en el ámbito menos accesible de todos que es el de lo doméstico, a él hay que aplicarle la *ética de la denuncia*, eliminando la vergüenza de las mujeres que los sufren para que lleguen cuanto antes al redentor fáctico de todos los males en el seno del *Paradigma Informativo*, la *opinión pública*. Ahora, bien, ¿y respecto a la lógica que debe respaldar a todo hecho concreto en nuestra economía del saber? Con otras palabras y de la *teoría de la conspiración*, ¿qué podemos decir en este ámbito? Precisamente, donde el *Paradigma Informativo* se ve con mayores problemas es cuando no puede atribuir a una culpa el armazón conceptual y mercantil de una lógica. Cada vez que nos encontramos con un homicidio al lado o buscamos la serie (el asesino en) o buscamos aplicarle una lógica como la del terrorismo o la mafia: denunciar "para que no suceda nunca más". Difícil para nuestra cultura lidiar con la *tyché* pura de los actos no seriales.

## Ontología contra Ética: la irresponsabilidad del sujeto prescindible

### El sujeto, el Yo y el Otro

Precisamente, en la morfogénesis de la posición que la postmodernidad depara al sujeto se halla siempre la evitación del acontecimiento singular. Al menos en la pedagogía popular (*id est*, de masas) la idea del trauma eludible está en su propio fundamento. Pero como ya hemos repetido, el trauma es estructural, es efecto imaginario de la castración simbólica, aunque en su particularidad es insobornablemente contingente. Denuncia, en suma, una carencia irremediable de disponibilidad interactiva sobre el propio destino. Sólo desde estos supuestos cabe entender la sentencia de Lacan:

"De nuestra posición de sujeto somos siempre responsables. Llamen a eso terrorismo donde quieran. Tengo derecho a sonreír, pues no será en un medio donde la doctrina es abiertamente materia de compromisos, donde temeré ofuscar a nadie formulando que el error de buena fe es entre todos el más imperdonable.

La posición de psicoanalista no deja escapatoria, puesto que excluye la ternura del "alma bella". Si también es paradoja decir esto, también es acaso la misma. Sea como sea establezco que toda tentativa, o incluso tentación en que la teoría corriente no cesa de reincidir, de encarnar más allá el sujeto, es errancia, siempre fecunda en error, y

como tal equivocada. Así encarnarlo en el hombre, el cual regresa con ello al niño. Pues ese hombre será allí el primitivo, lo cual falseará todo lo del progreso primario, del mismo modo que el niño desempeñará el papel de subdesarrollado, lo cual enmascarará la verdad de lo que sucede, durante la infancia, de original.<sup>178</sup>

Origen *audiovisual* del sujeto postmoderno, como sancionaría más de un psicoterapeuta y casi todas las madres actuales. Posición, la del trauma evitable, que conforma un sujeto que puede ser incumbido por la culpa, pero muy difícilmente por la responsabilidad. Veamos: muchos de los impases y aporias en los que se halla la reflexión sobre la cultura de masas pueden, al menos, contemplarse si no se deja de lado una triple distinción que procede de las primeras épocas de la enseñanza de Lacan y a la que ya nos hemos referido en el capítulo 2. Por un lado, el sujeto (\$), efecto del significante que no se corresponde con el Yo, de índole imaginaria y formado por alienación especular; y a su vez la distinción entre el Otro, ámbito del lenguaje, siempre en falta y el otro, rival / compañero imaginario del Yo. Desde Freud, sabemos que ese Yo se presenta como objeto de la libido: no otra cosa es el **narcisismo**.

Contando con ello, es como, tal vez, podamos iluminar algo las causas de la posición de irresponsabilidad del sujeto frente a esa figura contemporánea del Otro que es la información globalizada. Del *Inconsciente* dice Jacques-Alain Miller que su estatuto es *ético*, no *ontológico*.<sup>179</sup> De la *cultura de masas* y del *Paradigma Informativo* se podría postular lo contrario: su estatuto es *ontológico*, no ético. Tal vez, ello podría decirse siempre del *Discurso del Amo* y de esa pequeña variación suya, que es el *Discurso del Capitalista*. Por ello, en el seno de nuestra contemporaneidad, en la actividad que cuenta, que es la profesional, casi nadie se pregunta qué debo —qué está bien— hacer, sino cómo es, *ergo* cómo funciona. La derivación abocada a la acción con pretensiones de éxito se supone siempre implícita en esa pregunta. Ello es efecto de la correlación entre información y certeza: la información es saber garantizado. Y ya hemos esclarecido el papel de la imagen encuadrada y el carácter imaginario de todo el proceso. Por ello, a una información siempre se le puede oponer otra. De este saber imaginario procede un confrontación que se puede reputar como una dialéctica sin síntesis porque el dato es ininterpretarable en la prospectiva. ¿Desarrollo sostenible?: en esa proyección futura, donde el mundo no se aviene a ser el espacio óticamente cerrado del laboratorio, es donde es imposible el acuerdo. ¿Cuánto falta para la destrucción? Ambos, globales y antiglobales, neoliberales y ecologistas comparten la misma ontología informativa, radicada en la exactitud, que impide el pacto porque éste es

<sup>178</sup> *Escritos*, p. 837. Continuamos, pues, la cita que ya inscribimos en el cap. 2.

<sup>179</sup> Vid. 1998<sup>th</sup>, p. 431 y ss.

siempre una cesión en el goce, *docta ignorancia*. Piénsese en la cumbre de Kyoto para la reducción de las emisiones de CO<sub>2</sub> y la negativa a cumplirla de Bush en cuanto ganó las elecciones. O en la polémica sobre los alimentos transgénicos: se diga lo que se diga, en la ciencia aplicada siempre es posible una *segunda opinión*, que es lo que suelen demandar los sujetos a los que se les ha atribuido la inexorabilidad de su muerte.

Ante este *panorama* —en sentido etimológico—, cabe preguntarse cuál es la posición del sujeto en el instante más angustioso de su enfrentamiento al Universo de la Información, que es en el que se ha de asumir como agente de su proceso de *formación*, cuando toma las riendas de su educación especializada, abocada a lo profesional: *el estudiante contemporáneo es alguien que aspira a someterse a un proceso que lo produzca como sujeto apto para sostener un saber que ofrece el semblante de sostenerse solo*. Bonita situación, que no puede sino desembocar en la inquietud ante la constante amenaza de prescindibilidad, de intercambiabilidad, de la inminencia de ser sumergido en la nada, en forma de destierro del sistema académico primero y del mercado laboral después. El estudiante actual es un sujeto permanentemente excluido, para el que *la verdad siempre está ahí fuera*. Si *el saber es ya, desde siempre, saber*, no es posible la revelación, ni el descubrimiento, ni la conversión, que es la forma suma de la subjetivación (dejarse transformar íntegramente por un saber que nos ha sido transmitido). Sólo es posible sacar tajada o, en lenguaje más filosófico, la felicidad o, más económico, convertirse en un *profesional de prestigio*: "encontrar el destino que para mí, sin duda, existe en el hipermercado de los destinos particulares y poder, después, hacerme acreedor de él". En suma, convertirse en ente contable, extenso, siempre presente en el campo de visión del mercado. De tal manera, este vértigo de la posibilidad total tiene para el particular una inevitable contrapartida: ante ese *Otro perfecto virtualmente*, en potencia, que es el *Universo de la información* lo que queda de parte del sujeto es la impotencia. "Debe de estar ahí, dispuesto para mí, pero no hay un Otro de ese Otro que garantice que yo sea capaz de encontrarlo y, cada vez que, aparentemente, lo encuentre no puedo apelar a instancia alguna para certificar que ése es el saber más adecuado para mi demanda, más allá de mi propia competencia profesional, de sujeto *producto* del proceso educativo que, al producirme, me excluye del Universo de la Información, cuya sustancia es *saber sin sujeto, saber sin mí*".

¿Qué alternativas puede haber a entrar en este círculo vicioso? Una, bastante impopular: la condición salvífica del fracaso. *Que no haya un saber para mí* me da una opción de ser, de poder desvelar en mi existir, al menos, lo inédito de una diferencia. Otra, excesivamente frecuente: conformarse con hacer pasar lo encontrado por suficiente. Y una tercera, en fin, de tintes perversos y, más que salvífica, de semblante emancipatorio: *que haya un saber no-para-mí*. Es la ética del *hacker* y del comunismo epistémico. Vemos, pues, que toda jerarquía en la *Sociedad de la Información* es sospechosa de constituir un poder ilegítimo. La ética informativa —como demuestran las declaraciones públicas de muchos periodistas,

al amparar sus acciones en el *derecho a la información*— es la del éxito del sujeto excluido. No se trata del derecho a decir lo que se piensa, sino a (de/a)nunciar lo que se sabe. Estamos ante un *concepto estadístico de éxito*, del que son cumplidos ejemplos espectaculares programas como *Operación Triunfo* o *Gran Hermano*, como hemos visto antes, que someten a la audiencia el juicio al carácter o al talento: si una votación mayoritaria ha de sancionar el triunfo, todo es atribuible a la contingencia de una coyuntura descifrable pero no subjetivable: *no para todos, puede que para mí*. De ahí que no quepa más que la culpabilidad ante cualquier error, acto fallido, proyecto erróneo o cambio de opinión. El político es quien más paga precisamente por éste último: se trata de que, si el saber siempre estuvo ahí, equivocarse implica una vergüenza infinita, porque no había ninguna necesidad de experimentar lo que ya se sabía. Es por eso que todo enfrentamiento a la opinión pública, a la ontología del racionalismo instrumental, desvela una verdad subjetiva hermanada con el goce.

*Loser*, he ahí el insulto americano por excelencia. Y su antítesis es el prototipo del *esclavo perfecto* para el tardocapitalismo: el *profesional*, el que sabe hacer. Por ello, el sistema educativo prefiere *praxis* a *theoros*, *techné* a *episteme* y el mejor ejemplo del proceso es la exclusión progresiva de las asignaturas de humanidades de los actuales planes educativos. Se denuncia la "teoría" (saber con valor de cambio universitario) y se sobrevalora la competencia tecnológica (saber con valor de cambio económico e industrial). Me parece que el problema no es tanto que el que alcanza un saber riguroso y jerarquizado, aunque sea desde un anclaje subjetivo (recordemos el kantiano "atrévete a usar tu propia inteligencia"), no se venda. El problema es que, tal vez, no compe. Si uno cultiva su propia diferencia es menos manejable incluso para sí mismo, para su propia conveniencia estándar. Este *querer ser* en un ámbito desjerarquizado implica no querer saber *más*, ni un saber "más elevado"—expresión que, aquí, carece completamente de sentido— ni, tampoco un saber que *me transforme* (o forme), sino que me sitúe en cuanto *producto* de un proceso (el educativo) como functor insoslayable del otro (el *informativo*, económico o laboral).

Esta divergencia entre un sujeto siempre en situación de precariedad respecto al saber y la necesidad de la infatuación de la imagen pública encarnada en el profesional —el que hace bien su trabajo, *id est*, el que satisface las demandas de los otros— es la que nos lleva al hecho que juzgamos clave en toda la edificación del *Paradigma Informativo* y sin el cual éste no se sostendría: *la particularidad queda elevada a categoría universal y el espectador mediático se confunde con el sujeto de la ciencia*. Las posibilidades cognoscitivas de uno quedan asimiladas a los derechos inalienables del otro. Las últimas campañas de autopromoción de TVE atestiguan el provecho que los Media saben sacar de esta situación: "la televisión de todos y cada uno". Es la publicidad del una televisión generalista (*Modelo Difusión*) y estatal.

Pero claro, la cuestión del *cada uno* respecto a *sí mismo* queda por resolverse, con el fondo de foto de la inacabablemente disponible Otredad del mercado y de la información. Sea a través del proceso educativo —currículum a la carta, libre configuración, derechos frente al sistema y al profesorado— o a través de mecanismos teóricamente más banales, la identidad pasa a ser un bien de consumo más en el *Paradigma Informativo*. Ya McLuhan<sup>787</sup> veía en el mito de Narciso, cómo una extensión de su ser capta su amor. Pero en el mito, Narciso no sabe que el objeto de su amor es su propia imagen. La lección del mito de Narciso es la del sujeto creyendo poder lanzar su libido sobre el YO como objeto sin que éste pueda convertirse jamás en ente intramundano y disponible, lo que le designa como exceso insubsumible de su imagen especular. De lo que nos alerta el narcisismo no es de la capacidad de extendernos como quería McLuhan sino del hecho de la identidad es un objeto más de la libido. En un tiempo en el que se demanda que lo Universal satisfaga las demandas de reconocimiento del particular esto da lugar a situaciones algo extravagantes. Alain Badiou acierta a definir esta lógica del capitalismo contemporáneo de una manera no exenta de cierto humor en su exposición:

"De otro lado hay un proceso de fragmentación en identidades cerradas, y la ideología cultura-lista y relativista que acompaña esta fragmentación.

Estos dos procesos están perfectamente entrelazados. Pues cada identificación (creación o bricolaje de identidad) crea una figura que produce materia para el mercado inversor. (...) ¡Qué devenir inagotable para las inversiones mercantiles el surgimiento, en forma de comunidad reivindicativa y de pretendida singularidad cultural, de las mujeres, de los homosexuales, de los minusválidos, de los árabes! Y las combinaciones infinitas de rasgos predictivos, ¡qué ganga! ¡Los homosexuales negros, los serbios minusválidos, los católicos pedófilos, los islamitas moderados, los sacerdotes casados, los jóvenes ejecutivos ecologistas, los parados sumisos, los jóvenes ya viejos! (...). El capital exige, para que su principio de movimiento homogeneice su espacio de ejercicio, la permanente surrección de identidades subjetivas y territoriales, las cuales, por otra parte, sólo reclaman el derecho de estar expuestas, al mismo título que las otras, a las prerrogativas uniformes del mercado. La lógica capitalista del equivalente general y la lógica identitaria y cultural de las comunidades o de las minorías forman un conjunto articulado.

Esta articulación es constriñente con relación a todo el proceso de verdad. Orgánicamente es *sin verdad*."<sup>788</sup>

<sup>787</sup> Vid. McLuhan, 1996.

<sup>788</sup> Badiou, 1999<sup>189</sup> p. 11.

La identidad, pues, considerada como bien de consumo. La identidad no es lo que uno ofrece sino lo que uno puede adquirir a cambio de poder determinar al amo en el lugar de la verdad. Ése es el asunto, más allá de teorías de la simulación, la mentira, la falsedad o la hiperrealidad: que para el sujeto postmoderno, la identidad puede, por mediación del *Amo en el lugar de la verdad*, convertirse en un objeto de consumo más. Ello desemboca en una ética de los derechos individuales más allá de cualquier deber: ser lo que se decide (demanda) ser. Y desde esta perspectiva cruzada con la interactividad es como podemos también considerar la generalización de los juegos de identidad en Internet: la dinámica de los *chat*, los MUD, etc. Donde Bilbeny<sup>790</sup>, por ejemplo, habla de revolución cognitiva, debiéramos hablar de giro ontológico pues no podemos concebir el ser sino mediado por el saber.<sup>791</sup> Sólo considerando el Yo como objeto para la libido, se superan muchas aporías del juego de la identidad electrónica, que surgen de pensarlos desde la intersubjetividad (el cálculo, el engaño y la simulación), y no en la dialéctica Sujeto / Objeto. No se trata tanto de que estos juegos sean simulados porque les falta el componente real material, es porque los propios enfoques son incapaces de dar cuenta, incompetente el imaginario de la presencia corpórea, de lo real<sup>792</sup> de la subjetividad del agente. La falta de realidad de estas relaciones es castración imaginaria. La interactividad es pues la única alternativa: se interactúa con el otro —sea una persona o un programa informático— como un ente sin falta, pura estrategia... Véase, si no, el caso de esos *psychokillers* o pederastas que de cuando en cuando saltan de la estrategia cerrada de lo virtual a la realidad corpórea. El otro como objeto de la interactividad queda al margen de la dialéctica subjetiva del deseo. La propia Sherry Turkle demanda la validez de la Realidad Virtual, para poder ejercitarse una moralidad (aún) irresponsable para un sujeto en formación, angustiado sin descanso:

"A muchas personas, "la vida en pantalla" les aporta lo que el psicoanalista Erik Erikson hubiera denominado una "moratoria psicosocial", elemento central del pensamiento de Erikson en torno al desarrollo de la identidad en la adolescencia. Aunque el término "moratoria" implica un "tiempo muerto", lo que Erikson tenía en mente no era el aislamiento. Por el contrario, la moratoria adolescente es un tiempo de interacción intensa con personas e ideas. Es un tiempo de amistades apasionadas y experimentación. La moratoria no se da en experiencias significativas, sino en sus

<sup>789</sup> El libro es una revisión convencional de la ética clásica a partir de los supuestos cambios ocasionados por la sociedad digital. Para una visión más general de todas estas cuestiones en la red véase el libro de Turkle. (1997) p. 22 y ss. Donde habla sobre la crisis de la identidad y el yo en los pensadores postestructuralistas: Lacan, Foucault, Deleuze, Guattari, etc.

<sup>790</sup> En realidad la pretensión es revisar las relaciones intersubjetivas en Internet pasando del eje imaginario a->a' a la fórmula del fantasma (\$ ♦ a).

<sup>791</sup> De lo imposible de simbolizar de la subjetividad, que hace que un sujeto busque un significante que lo represente ante otro significante.

consecuencias. Es un tiempo en el que las acciones propias no "cuentan". Liberada de consecuencias, la experimentación pasa a ser la norma, más que una desafiantes desviación. La experimentación sin consecuencias facilita el desarrollo de una noción personal de lo que confiere sentido a la vida, que Erikson llamó "identidad".

Erikson desarrolló estas ideas sobre la importancia de la moratoria a finales de los años cincuenta y principios de los sesenta. En aquella época, la noción correspondía a lo que generalmente se entendía por el "periodo universitario". Hoy, más de treinta años después, la idea de los años universitarios como un "tiempo muerto" sin consecuencias parece de otra era. La universidad es pre-profesional, y el sida ha hecho que la experimentación sexual sin consecuencias sea imposible. Los años asociados a la adolescencia ya no se ven como un "tiempo muerto". Pero si nuestra cultura ya no ofrece una moratoria adolescente, las comunidades virtuales sí lo hacen. Esto es en parte lo que las hace tan atractivas.<sup>792</sup>

Si el sujeto no puede liberarse de la presión de su inminente exclusión del sistema, el Yo sin angustia puede, sin embargo, ser disfrutado en los universos virtuales donde la (inter)actividad carece de consecuencias. Ahora, claro, mantener esta experimentación en los límites acotados del encuadre es prácticamente imposible y el imaginario se desdobra en dos direcciones. Por un lado, hacia la *Realidad Virtual* de los sensores y la simulación holística del espacio. Es algo que está perfectamente previsto por la industria cibernetica y que el propio imaginario colectivo tiene asumido.<sup>793</sup> Y por otro, hacia ese espacio fantasmal para el sujeto que es el propio cuerpo contenido en la mediación inevitable de su reflejo espectral. El cuerpo del humano es, pues, el último —de momento— horizonte transgredible. Es evidente, por lo que llevamos visto hasta ahora, la *potencia* modelizante que el imaginario cibernetico tiene en la cosmovisión postmoderna: acción sin consecuencias (interactividad), copia sin pérdida, disponibilidad inmediata y sumisión del ente en forma icónica (encuadrada) a la más mínima demanda subjetiva. Recordemos, además, que este imaginario se fundamenta en el poder y credibilidad de la ciencia y de la tecnología y en sus maneras de proceder. Es lógico y consecuente que lo cibernetico se traslade, más literal que metafóricamente, a los demás ámbitos de la vida humana. Lo biológico y lo existencial pasan, pues, a amoldarse a este patrón de disponibilidad morfogenética que tiene su más palpable prueba en lo informático. La clonación biológica —y en el horizonte, humana—, la cirugía plástica o el manual de

autoayuda nos cercioran de esta tendencia a colocar al Yo —al cuerpo, a la imagen social, a la felicidad sentida— a disposición del sujeto. El imperativo que Lévinas enunciaba, cambia de sesgo existencial cuando lo virtual acapara el horizonte:

"Mi ser se duplica en un deber: estoy a cargo de mí mismo. En esto consiste la existencia material. En consecuencia, la materialidad no expresa la caída contingente del espíritu en el sepulcro o en la prisión de un cuerpo. Acompaña necesariamente la emergencia del sujeto en su libertad de existente. Comprender el cuerpo de este modo, a partir de la materialidad —acontecimiento concreto entre Yo y Sí Mismo— es reducirlo a un acontecimiento ontológico. Las relaciones ontológicas no son vínculos descarnados. La relación entre Yo y Sí Mismo no es una reflexión inofensiva del espíritu sobre sí mismo. Es toda la materialidad del hombre." (p. 94)

En el seno del *Paradigma Informativo* la cosa cambia sustancialmente porque el sujeto cree poder hacerse cargo de sí mismo, no en un repliegue reflexivo de la conciencia, ni siquiera a través de una cierta *epoché* entendida como una suspensión teórica del ánimo, sino a través de la información, administrada por el semblante de un profesional —médico, jurista, psicoterapeuta, etc— que siempre está respaldado por el saber fidedigno de la ciencia. Es decir, me hago cargo de mí por medio de un saber que no necesita que lo subjetive, que atiende a mi demanda sin invocar en ningún momento la dehiscencia del deseo. Por ello, mi malestar —el desajuste entre la realidad y el deseo— no puedo abordarlo si no es mediada —mediáticamente— esto es, con la intervención ineludible del Amo, colocado en el lugar de la verdad. Sabemos que el profesional debe estar siempre respaldado —controlado— por la legislación y por los comités deontológicos de sus asociaciones profesionales. El circuito de la demanda es entonces: **Sujeto → Autoridad → Profesional → Goce → Sujeto**. Es evidentemente el círculo siniestro del *Discurso del Capitalista*, en donde toda relación del sujeto (*je*) consigo (*mo*) está mediada por el amo, sin posibilidad —y esto es lo que hace la diferencia con los otros discursos— de reversión. De tal manera, el sujeto capitalista cree poder liberarse de ese Otro que es el propio cuerpo reduciendo su verdad a la del Amo. De ahí, la moral sanitaria y la medicina defensiva. Pensemos en las últimas campañas antitabaco con ese encuadre en forma de esquila que recuerda el mal tras el goce apresado de unas letras y —según se propone— de una imagen de la enfermedad o la agonía.<sup>794</sup> Ninguna responsabilidad,

<sup>792</sup> 1998, p. 50.

<sup>793</sup> Echeverría (1999, p. 328, 329) cita a Bill Gates hablando de los sensores: *body y tactels*. Gubern (1999) recoge la definición del ciberspacio como alucinación consensuada acuñada por William Gibson. Marina Segarra y Eulalia Adelantado, en fin, hacen un magnífico enfoque de la cuestión en función de su herencia de la *perspectiva artificialista*.

<sup>794</sup> Escribo estos párrafos a finales de 2003 y la propuesta de insertar fotografías de los efectos arrasadores del hábito de fumar en los paquetes de tabaco todavía no se ha llevado a cabo, pero es lógico que así sea, porque la información siempre acaba resolviéndose en icono encuadrado. De momento, con las actuales *esquelas*, lo que se ha conseguido es incentivar la producción de pitilleras que las cubran. No me resisto, en este punto a referir un chiste que me contaron el otro día. Entra un comprador en un estanco y el dependiente le ofrece una cajetilla en la que se puede leer: fumar produce impotencia. Queda leyendo, frunce el ceño y replica al vendedor: "¡uf, qué mal rollo, ¿no tienes una de las del cáncer?". En fin, siempre nos quedará el fallicismo redentor.

toda la culpa. El sujeto sano es siempre culpable de poder estar propiciando su enfermedad. Pero una vez ésta aparece, la enfermedad física no atañe al sujeto: el sujeto siempre es inocente, irresponsable frente a su mal. Por eso puede demandar a una compañía tabaquera, por una cuestión de información, no de responsabilidad subjetiva.

Y aún más. El descubrimiento del ADN y el desciframiento del mapa del genoma humano, confinan definitivamente la responsabilidad del sujeto frente a sí, al propiciar la indubitable atribución de una identidad inconfundible entre millones. Pero a su vez, reafirman al mal en su lógica batiendo la frontera de lo cognoscible. Ahora podremos saber, si no la fecha, de si la morfología probable de nuestra propia muerte. La predictibilidad refuerza la forclusión subjetiva: sé de qué moriré y el suicidio —o la cura cuya invención no me atiende— aparece como única escapatoria del círculo siniestro, del saber inexorable. La verdad científica, predecible, se constituye como *causa formal* de la muerte. La eutanasia y el terrorismo islámico aparecen como escándalo allá donde la profecía leibniziana queda revocada por este borrado catastrófico de la inscripción de lo remoto en lo próximo. Y en la lógica de la extensión se promueve la mitología *cyberpunk* de los *cyborgs*. Si definimos al *cyborg* como cualquier organismo hibrido con componentes artificiales<sup>795</sup> podemos, pues, considerar las prótesis del *ciberpunk* en la estela de la extensión del ser humano. El cuerpo queda invadido por el objeto en la dialéctica de la disponibilidad del ente. Promiscuidad orgánica y matérica, contra la absoluta autonomía del sujeto cartesiano. El particular se pierde en el entramado informacional que va del ente al sistema nervioso sin que ninguna dehiscencia en el armazón de lo consciente proporcione al sujeto el espacio de autonomía para saber de sí, para ejercer la búsqueda de una identificación contingente, de una representación ante el Otro.

### El sujeto y el saber

Ahora bien, el *Paradigma Informativo* es el anclaje de una ontología, de una concepción del Ser y del ente, pero ante todo es una epistemología, una concepción del saber. Hemos hablado de la relación del saber con el sujeto en su modalidad informativa, de la prescindibilidad del particular y de la relación mediada que éste mantiene con la información al suponer siempre que esta función de sostén está implícita en ese mismo saber. Éste es el momento, pues, de abordar la propia textura de ese saber tal como se ofrece al sujeto en la contemporaneidad. Antes que nada hay que recordar, que aunque nos hemos hecho cargo de la información a través de sus versiones "massmediáticas" siempre hemos sostenido que el *Paradigma Informativo* atañía a todos los saberes de nuestra época, incluso a los más especializados y elaborados.

<sup>795</sup> Vid. Echeverría, 1999, p. 330 y, por supuesto, Haraway y la aplicación del término en la teoría feminista postestructuralista de la cultura, haciendo de él emblema de subversión.

Pensemos por ejemplo en el uso de la lógica *booleana*<sup>796</sup> en la documentación científica, y en el *Thesaurus* y la lógica que su uso ingenuo impone a la investigación. En mi experiencia como documentalista he visto cómo el uso que se hace de los textos es puede ser perniciosamente parcial. El *descriptor* (o la palabra clave con la que se opera) es capaz de atrapar la información de un texto pero la médula del razonamiento esa unicidad textual que queda apartada en forma de silencio, como inasequible a la "etiqueta", excluida del análisis documental. De esta manera, la fragmentación implica la imposibilidad de la construcción sistemática siquiera sea como fracaso. No es funcional construir (ni rebatir, ni aceptar) un razonamiento, sino ornamentar las partes. Así se crean los llamados *colegios invisibles*, las trenzas de autores que convienen en citarse unos a otros. Rebatiendo al señor Sokal<sup>797</sup> habría que pensar en el perjuicio que la ciencia le ha hecho, en general, a la cultura al modelizar todos los saberes en función de sus patrones de transmisión. El *saber-para-cualquiera* del científico ha hecho imposible la sabiduría.

La crisis de la textualidad clásica, anegada en el concepto de hipertexto, conlleva la imposibilidad de construir una idea, una teoría, porque toda argumentación reveladora —esto es, que pretenda modificar la perspectiva del sujeto al que se destina— es necesariamente secuencial. Sólo un trayecto lineal puede sacar al sujeto de su posición primigenia, sólo la imposibilidad de disponer de la mente de un autor, de todos los factores que la constituyen como un fantástico producto. Pero también es cierto justo lo contrario: sólo puede ser rebatido un texto que se aborde secuencialmente, considerado como una tesis argumentada. La vastedad del hipertexto es irrebatible, irreductible al error o al absurdo, porque *todo* es información.<sup>798</sup> Así siempre existe en el seno del panorama intelectual postmoderno, en la *sociedad de la información*, una nebulosa de ideaciones sin sentido que persisten contra su disolución. Nadie ni nada es totalmente rebatible.

Lo global excluye, pues, las teorías del mundo —las repele, las considera irrelevantes— y las acaba juzgando el mercado en clave de *marketing* editorial. Pero el problema es que sólo las ideas, encarnadas en tramas textuales, son capaces de transformar el mundo. Las ideas y los sujetos dispuestos a sostenerlas con su vida (no sólo de defenderlas con su muerte). Quedando el sujeto fuera de saber, la consecuencia es que, en términos de opinión pública, éste no aumenta la consideración de grado de un sujeto, puesto que no se le vincula: lo podría

<sup>796</sup> Los famosos operadores AND, OR, NOT versión popular de los operadores conjuntistas  $\cap$ ,  $\cup$ ,  $\neg$  y todas sus variantes.

<sup>797</sup> Sobre su famoso *affair* creo sinceramente que absolutamente olvidado hoy por hoy, vid. *Op. Cit.* El lector me permitirá que no le dedique una palabra más.

<sup>798</sup> Algo muy parecido sucede con el Arte Moderno, donde cualquier objeto con tal de que lleve la firma de un autor es reputado como parte de su *obra*. Me ocupé de este asunto en Palao 1998<sup>61</sup>.

tener cualquiera.<sup>79</sup> En todo caso, aumentaría el *caché*. El saber deductivo no ha de ser subjetivado, no ha de ser tamizado por la propia naturaleza y el *serse* del cuerpo: hasta las sensaciones, reductibles a un *quantum* transmisibles en impulsos eléctricos o moléculas de diseño, se supone que son para todos iguales, para cualquiera, sin tamiz subjetivo alguno que las singularice. "Somos química" sanciona la legión de los neoescepticos, de los feligreses del positivismo.

Todo ello ha generado en el ámbito de lo humano una epistemología de la superioridad escópica (todo receptor de información es un espectador), en la que, contrariamente al patrón de identificaciones habituales en el universo de la primera cultura de masas, el narratario tiende a sentirse superior al sujeto diegético. La violencia de muchas manifestaciones audiovisuales contemporáneas no puede entenderse sin no pensamos en esta modificación radical de la economía de las identificaciones en la postrera cultura de masas. Se trata una epistemología del desengaño: "Sé cómo acaban las ficciones; sé que no simbolizan la realidad". Lo cuál, dicho sea de paso, no es del todo cierto. Respecto a la ficción cinematográfica, examinemos como síntoma la enorme popularidad que ha alcanzado el *thriller* en nuestra cultura. El *thriller* es el molde narrativo coonatural al *Paradigma Informativo*: encarna actancialmente su economía del saber. Dentro del género, el *thriller* psicológico es especialmente representativo. Su resolución implica la absorción definitiva por el saber universal de la particularidad subjetiva: la mente del asesino. Además, revertir el móvil en una estrategia contra el policía acaba de imaginarizar el móvil en una confrontación especular. Pienso en películas como *En la línea de fuego* (*In the Line of Fire*, Wolfgang Petersen, 1993), *Seven* (David Fincher, 1995), *Copycat* (Jon Amiel, 1995), etc., donde el asesino reta a un duelo de ingenio al propio detective. De hecho, la calculabilidad de los actos del otro es el germe de la modernidad y está indisolublemente unida a la incardinación de la ciencia en la cultura: piénsese en Shakespeare<sup>80</sup> o en Maquiavelo. La pasión como constitutiva del carácter es indisoluble de un cálculo de este tipo. Lo novedoso de la actividad psicodeetectivesca, es que ésta se produce en medio de la sociedad de masas en las que el contrincante sólo es conocido por sus hechos, que se convierten en mensaje al serializarse.

<sup>79</sup> Y esto vale incluso para los guríes importados de otras culturas, por más que se admire su altura mística o su sabiduría, sean el multimediático Osho, Krishna Murti o el Dalai Lama, o bien, el yoga y el Tai-Chi. En cuanto son comercializados por Occidente, sus saberes son reputados como técnicas transmisibles y adquiribles, para cualquiera y son traducidas a una metodología de la autoayuda y del éxito. Si el particular occidental descubre que no consigue incorporar los beneficios de tales técnicas, lo imputará a la *falta de tiempo* y la culpa —ajena a cualquier interrogante por la verdad, por el deseo, la fe y la creencia— hará su aparición sin mixtura alguna de responsabilidad que la contamine. Sólo un apunte: creo que sería muy fructífero cotejar estas técnicas del autodominio y el triunfo con sosiego, con la noción católica de *carisma*, por un lado, y a las *sesiones cortas* psicoanalíticas que acarrearon a Lacan su expulsión de la IPA. En la *falta de tiempo* hay una implicación del *ser-para-la-muerte* del que el agente capitalista nada quiere saber.

<sup>80</sup> Pienso en *El mercader de venecia* u *Othello*, por no poner más ejemplos.

Nada se puede saber del acto, sólo de la actividad. A diferencia del criminal policial clásico que mata por el interés (móvil) y la oportunidad —y en ambos se halla concernida la víctima— y que, por ellos es demarcable simbólicamente, el asesino en serie del *thriller* postmoderno mata científicamente, para el *otro*, para lograr el asentimiento comunicante de un interlocutor competente al que otorga, con su mensaje simbólico cerrado, su altura narcisista y al que propone como representante legítimo de la humanidad, identificada con la Opinión Pública. Precisamente por ello, siempre hay una clave consensuable (de dominio público): la Biblia, una leyenda, un caso anterior (una venganza) que pueda establecer ese código e implicar al espectador. La labor del protagonista es, pues, ésa: descubrir el código y, con ello, acabar por incluir en la escena la propia mirada del psicópata que actúa como *escenógrafo*, como falso *deus ex machina* cuya mirada escapa y dispone a su antojo el universo anisótropo que él mismo origina con sus crímenes. Es la base de la *teoría de la conspiración*: el amo en el lugar de la verdad, pero ontológicamente determinable, (*Discurso del Capitalista*). Es el imaginario científico que cree en una clave que clausura el ámbito de la verdad: Mundo cerrado = mundo imagen, a = a. Todo cerrado en la universalidad del *Principio de Identidad*, cuya garantía última es la inequivocidad el ADN.

Pongamos un ejemplo más, extraído del discurso informativo pero claramente emparentado con el *thriller*. Se trata del caso de Juan José Martínez, un español que se encontraba en el corredor de la muerte en el Estado norteamericano de Florida. Era otro ejemplo de "conflicto olvidado" hasta que las acciones mediáticas de sus padres, que necesitaban dinero para pagarle una defensa competente, provocarían la revisión del caso. En su difusión mediática en España, se desplegaron toda clase de estrategias identificatorias basadas en el principio de superioridad espectatorial. Cuando el caso llega al *prime time* español la pena de muerte se representa como la inminencia agónica del final narrativo. El caso centró toda la atención de la audiencia española con el siguiente razonamiento implícito: dado que en España (y en Europa) no hay pena de muerte, no hay errores judiciales (irreparables), luego el factor económico (fuente de toda injusticia) no es relevante en España. USA (Florida, más bien) empezó a ser tratada como el tercer mundo. Aún más, el efecto especular es curioso: los vemos desde el espejo en el que ellos nos ven a nosotros (hispanos/ spanish /spaniards) como tercer mundo. Si nosotros somos tercer mundo ellos son televisión. A ello se añadieron algunos casos contemporáneos de españoles maltratados por la policía de inmigración norteamericana (una pareja de novios, y sobre todo, el bailarín Antonio Canales). Cuando el caso fue revisado, el juicio repetido y el encausado absuelto, la sensación espectatorial fue que salvar a JJM había sido sacarle de la TV, de la ficción, del corredor de la muerte concebido como escenografía: del uniforme butano y la barrera de cristal desde el que lo veíamos siempre.

Aún queda un ítem más que revisar desde esta perspectiva de la superioridad escópica. Me refiero a las teorías de Paul Virilio sobre la inminencia de una catástrofe informática, de una

asfixia del sentido que ya hemos aludido en diversas ocasiones. Hay diferencias evidentes entre nuestra posición y la suya. El cree en un progreso efectivo que nos lleva a la catástrofe y aquí nos hemos limitado a señalar el carácter —al menos el componente— imaginario de ese progreso. Y, como todo imaginario, tensa la unicidad hasta el límite y la frontera de esa unicidad es el goce. De ahí, que hayamos adoptado una perspectiva genealógica para la cual, no es la tecnología la que produce el corte epistemológico. El *Paradigma Informativo* nace con la Época Moderna, aunque sea la postmodernidad la que lo convierte en hegemónico. La tecnología se limita a darle cuerpo (recordemos a Bazin). Esto es, paradójicamente, a sustraérselo. Crontrariamente a Virilio, la perspectiva que aquí hemos defendido es que la cuestión no es de *velocidad* sino de *disponibilidad*. Aquella es subsidaria de ésta. La cuestión es paralela a la que suscita el *pastiche* como resultado de la fruición pasiva de la televisión.<sup>301</sup> Frente a este carácter desestructurante, concebir al espectador en la estela del sujeto de la ciencia implica pensarlo en el narcisismo de su superioridad: no es que esté confuso —al menos, primordialmente—, es que está insatisfecho. En todo caso, la confusión proviene de la insatisfacción inconsciente, de la ignorancia de un más allá de la demanda, que la convierte en demanda de amor, no sólo de una especie de desorientación simbólica. El andamiaje simbólico deficitario de la postmodernidad no podemos concebirlo sino como *aparato del goce*.

### El yo y el mundo

Creo que llegados a este punto hemos de confesar que lo político es el límite de los presupuestos epistemológicos<sup>302</sup> en los que se ha desarrollado este trabajo. Es decir, que no creo que sea ético ni consecuente entrar en razonamientos de este tipo, vinculados tanto a la razón práctica como a la teoría social sin traer a colación más líneas argumentales de las que ya viene padeciendo el que a estas alturas supongo atribulado lector. En este ámbito fronterizo a la empiria del poder es obvio que lo que aquí nos ha interesado es la descripción estructural de Heidegger, previa a la confrontación entre visiones del mundo. Desde ese punto de vista, la sensación general es que en este momento histórico la razón ya ha pagado todo su tributo al sentido y la historia no parece ir precedida de la razón práctica.<sup>303</sup> La genealogía como método supone aquí una apertura, más allá del bien, de la denuncia del fin representativo y de contenidos políticos concretos.

<sup>301</sup> Vid. Piscitelli, p. 35 y Sánchez-Biosca, 1995.

<sup>302</sup> Metaepistemológicos, cabría decir. Hemos tratado de evaluar una economía del saber construyéndole un exterior en el que ubicarnos.

<sup>303</sup> Eduardo Sabrowsky habla en este sentido del ocaso del *animus* en nuestra época. Para todas las cuestiones relacionadas con lo que aquí vamos a tratar aconsejamos la consulta de su lúcido libro.

Lo que nos interesa a nosotros es que para el sujeto moderno, el de la ciencia —ahora ya sabemos que con-fundido con el *usuario* particular— apropiarse el mundo como otredad, significa hacerlo como imagen. Y donde la imagen manda, la figura del *profesional*, del que hace oficio de satisfacer las demandas, hace aparición. Esto es, podemos decir que los ciudadanos occidentales vivimos en un sistema político que es una democracia mediatisada, iconizada, ergo profesionalizada.<sup>304</sup> Y el político profesional, por definición, no comete errores, pues un error se mide por la dejación de apoyo del electorado. El político democrático occidental no responde ante el pueblo, sino ante la opinión pública. Esto es, asesorado por especialistas en *imagen* que conforman su discurso público, el político profesional —que pretende hacer de esta actividad su continuo *modus vivendi*— puede decir lo que sea con tal de que no ofenda la opinión mayoritaria.<sup>305</sup> Es decir, nada nuevo, revelador, transformador. He aquí la impotencia de esta figura del Amo, el político profesional que cohabita en el encuadre con las miserias del mundo y no puede hacer nada que incida radicalmente (prácticamente, entiéndaseme) en ellas. Tómase, por consiguiente, en el *Discurso del Capitalista* sospechoso continuo de corrupción, de no hacer lo que puede contra el mal. De ahí, que contra la profesionalización surja el movimiento civil, la *Organización No Gubernamental*, en cuya base ideológica habita el axioma de que la política es un discurso entre inútil y sucio y que el gobierno es cosa de ellos, de los otros, de los que no son ciudadanos. *Ergo*, el ciudadano queda eternamente condenado a controlar el gobierno sin participar nunca de él. Al mando, pero fuera del plano: ¿familiar, no?

De esta manera, el miembro tipo de una ONG se siente (mal) representado y trabaja por los que no lo están y a ello se suma el reflejo mediático del movimiento No Gubernamental, siempre bien valorado en términos generales por los *Media*. Así, este ciudadano se erige en el representante de la buena voluntad del ciudadano occidental, y se convierte en adalid de los dos valores inatacables en el sustrato ontológico del nuestra cultura: la *ecología* y *solidaridad*, a las que ya nos hemos referido en el capítulo anterior. Como hemos visto allí, y en correspondencia con todo el proceso de educación, de *producción subjetiva*, al que nos hemos referido antes, es consecuente el papel preponderante que la *Solidaridad* ha tomado, tanto en el sistema educativo, como en la moral social contemporánea. La solidaridad se ha convertido en el patrón de todas las virtudes en las morales universalistas, que son, siempre, éticas del *otro* (del igual, del semejante) *virtual*. De hecho, según el DRAE la *Solidaridad*

<sup>304</sup> Intento acercarme al concepto de parlamentarismo en el sentido que Badiou (1999<sup>0</sup>) utiliza el término.

<sup>305</sup> A esto se le suele llamar eufemísticamente buscar el electorado de centro. Es objeto para otro estudio, pero convendría profundizar en la aportía naturalizada en las sociedades occidentales por la cual el límite de lo decible (lo políticamente correcto) lo marca la izquierda y el límite de lo realizable (el pragmatismo) lo marca la derecha. El sistema se alimenta por igual de ambos límites, tras los cuales no está la represión ni la censura, sino el fracaso.

es, precisamente la "adhesión circunstancial a la causa o a la empresa de otros." El sujeto que la educación contemporánea produce no es para sí, en su necesidad de arrostrar el universo informativo, no debe preocuparse de su propia causa; como **profesional**, su campo de actuación es el mal (el problema, el desajuste, la tragedia, el inconveniente o el capricho) ajeno. Es el que *nos* sabe localizar, en un ámbito especializado, el saber que, como particulares, *nos* incumbe y *nos* lo hace llegar. Fijémonos en la estructura que suelen ostentar las ONGs, máxima expresión solidaria en nuestras sociedades. Suelen ser los miembros de una determinada **profesión** (médicos, bomberos, farmacéuticos, etc) sin fronteras (sin límites, sin horizontes coercitivos). Esto es, las ONGs se aprestan a demostrar su eficacia profesional allí donde el Estado *no puede hacer llegar el saber operativo*. Uno de los grandes semblantes de la ilegitimidad del Amo en nuestra cultura es impedir que el saber autónomo sea ubicuo, llegue hasta donde ha de llegar. El mensaje ONG (oenegé) es profundamente liberal: la *mano invisible* porta bien aferrada la eficacia del particular y el Estado no es, para esta libre circulación de la información, más que un obstáculo. Sabemos, además, que, en muchos casos —lo digo sin pretensión estadística—, los mayores efectivos de estas organizaciones proceden de las filas de los post-graduados (ya, *productos* acabados del sistema educativo) aún no insertos en el mundo laboral, pero que contemplan como tal su futuro. Consecuentemente, *la Solidaridad es una virtud parentética*. Frente al *misionero* o al *revolucionario*, que son sus más cercanos antepasados, el profesional solidario, sin fronteras, no es el que se compromete con una causa y la *hace* suya; es el que se conjura para que no haya causa ninguna, para que, en la *aldea global*, todos seamos sin causa. Los profesionales sin fronteras son, pues, absolutamente coetáneos y correlativos del relato sin objetivo, de la historia sin horizonte, a la que aboca el la *aldea global*. El profesional sin fronteras, a diferencia del revolucionario, no se pone al frente de un pueblo, de la masa. Al contrario, se coloca en el furgón de cola del progreso para ir recogiendo sus restos.<sup>205</sup>

Pero estos valores, hegemónicos a partir de los años 80 vienen de antiguo. Walter Benjamin sigue siendo el mejor filósofo, el mejor profeta de la postmodernidad y en la undécima de sus "tesis sobre la filosofía de la historia" ya afirmaba:

"Todo lo cual ilustra un trabajo que, lejos de explotar a la naturaleza, está en situación de hacer que alumbe las criaturas que como posibles dormitan en su seno. Del concepicio corrompido de trabajo forma parte como su complemento la naturaleza que, según se expresa Dietzgen, "está ahí gratis." (p. 185)

<sup>205</sup> El enviado por los estados prosoviéticos a dirigir revoluciones no tenía, por otro lado un cariz muy distinto.

Que la naturaleza no esté ahí gratis, no implica tanto fijar su precio (ecologismo y desarrollo sostenible) como no ignorar lo ficticio de su estabilidad en cuanto constructo humano. La naturaleza no es gratis porque está habitada por el imposible, porque no se da en su totalidad, porque no se corresponde con el mundo imaginando, porque no obedece a la ontología de *Die Bild*, en términos heideggerianos, por que en su radicalidad no nos permite "estar al tanto" ella, someterla a nuestra disponibilidad.<sup>207</sup>

Si *Ecología y Solidaridad* vienen a suturar las deficiencias imaginarias del mundo global, ¿qué queda para el particular en las fronteras de su vida cotidiana? Lo que la ética contemporánea le ofrece es su opción de ejercer, en su posición de agente, una presión sobre el proceso productivo denunciando su verdad. La traducción al domicilio de la ontología del capitalismo es una ética del desprecio: no sitonizar el canal de televisión basura o dejar de comprar la mercancía en cuya producción no se ha respetado el medio ambiente o se ha explotado a niños de países lejanos. Es la ética del del *No-Logo*<sup>208</sup> que —en plena cosmología del Hipermercado— lleva al consumidor a despreciar el capitalismo periférico, en el mismo cometido de transgresión de los horizontes que implica el proceso de subir al tercer mundo al tren de Occidente.

Este narcisismo del paraíso occidental tiene también un dimensión temporal: recordemos que con el hallazgo de la Biblioteca "el universo bruscamente usurpó las dimensiones ilimitadas de la esperanza". Y ello tiene su versión histórica que Benjamin retrató en un rasgo característico del fin de las ilusiones ilustradas y del ideario socialdemócrata que él criticaba: "la general falta de envidia del presente respecto a su futuro."<sup>209</sup> En efecto, desde el comienzo de los ideales del parlamentarismo estable, la negativa a cualquier corte epocal radical o revolucionario conlleva una sacratilación del presente. De hecho, con la Guerra Fría y el pánico nuclear ello llega a su culmen, de tal manera que la única transmutación cualitativa del presente que resulta concebible es la catástrofe. El catastrofismo —o el colapso informativo del sistema, en el sentido de Virilio— plantea la pregunta por el dativo del acontecimiento: ¿para quién? La cuestión sólo se puede plantear desde una subjetividad mítica: el Espíritu Absoluto transmutado en observador ilustrado. De hecho, ése fue el error del marxismo: pensar que el capitalismo caería víctima de sus propias contradicciones —o en su caso, que el socialismo podría aguantar la espera. Pero el capitalismo, como la sociedad de la información, demostró que en las macroestructuras, que en los mercados o las redes, en los grandes espacios de confluencia no estaba su tendón de Aquiles. En ese sentido, Internet, cuya resistencia se

<sup>207</sup> Vid. Heidegger (1995), p. 88 y ss.

<sup>208</sup> Véase el exitoso libro de Naomi Klein y la página web <http://www.nologo.org>.

<sup>209</sup> Op. Cit. p. 178.

fundamenta en nódulos independientes, es la gran metáfora del Capitalismo neoliberal que ha sabido hacer del particular la piedra angular de su solidez, de la inconsistencia de cualquier intento de rebatir el sistema en su integridad o de cualquier pronóstico de su fracaso total. De ahí, que un análisis del paradigma dominante —el que organiza el imaginario encauzador del deseo—, el desvelamiento del enclave ontológico que ese sistema de expectativas reserva al particular en un abanico de promesas universales (la globalidad), sea, desde mi punto de vista, imprescindible para comprender el funcionamiento de nuestro orbe cultural postmoderno. La catástrofe se paladea en el campo del otro frente a la pantalla del televisor. El espectador mediático —residuo del Espíritu— siempre está en contracampo (incluso conectado *on line*). Toda catástrofe es siempre espectacular para ese detritus del observador ilustrado que es la opinión pública: desde Auschwitz, al 11-S. Cuidado, no estamos realizando ninguna condena moral, estamos describiendo un rasgo estructural de la subjetividad contemporánea desde el punto de vista ontológico y deduciendo que no hay relación con el ente que no esté mediada por el dispositivo discursivo audiovisual. El goce no precede a lo simbólico; para el ser-hablaante es siempre su efecto.

Volvamos al aspecto ontológico de esta la negación del tiempo y el espíritu de la profecía que ha guiado a la Modernidad. La transgresión absoluta del horizonte exige el tiempo 0, la infinitud del espacio disponible en el presente, — $E/0 = \infty$ —, el Aleph. En función de ello, esa exigencia del consumidor de obediencia ciega e inmediata a las máquinas (Kerckhove p. 121) que redonda en lo que hemos llamado el *efecto multimedia*. El deseo —la espera, la paciencia— despreciada y un saber eternamente disponible de forma instantánea conllevan el siguiente silogismo en la cultura contemporánea, al menos en sus sótanos: ¿En reino de la interactividad y las modelizaciones virtuales (pre-empíricas), por qué no va a haber una simulación figurable de mi propia vida? Eso es lo que se pregunta el sujeto particular, el agonista de una biografía cuando se siente investido de los atributos del *subjectum* de la ciencia. Sí, estamos afirmando lo que el lector puede sospechar. El irracionalismo oracular, el tarot, las *mancias* y las brujerías en su versión postmoderna, *new age*, mercantilizada y mediatizada (piénsese en los 806 o en todas las páginas de Internet dedicadas a la materia) es efecto directo de la hegemonía de lo científico en nuestra cultura y de su correlato el Paradigma Informativo. Esto es, de la exclusión del sujeto de la cultura y de la dialéctica del progreso. De nuevo Benjamin:

"La representación de un progreso del género humano es inseparable de la representación de la prosecución de ésta a lo largo de un tiempo homogéneo y vacío. La crítica a la representación de dicha prosecución deberá constituir la base del crítica a la representación del progreso." (p. 187)

Tiempo y espacio homogéneos y vacíos, sin lugar para lo que (*aún*) no es, para lo heterogéneo —lo que no comparte las propiedades ontológicas— del(o) presente. Es el

cosmos mecanicista, el *Mundo en la Época de su Imagen*. Mundo en el que el sujeto se encarna en el espíritu de la ciencia y en el que la Universalidad le es dada al singular humano, presumamente, sin ningún esfuerzo, sin ningún impulso de elevación, sin salir del *en-sí* de la propia esclavitud, del apego a la naturalidad del propio goce. Jorge Alemán pronostica de esta manera el fin de los vaticinios, en el que los destinos se con-funden:

"El Discurso Capitalista en su movimiento circular no es eterno, sus vueltas no constituyen un sin fin. Según Lacan, en cada vuelta el Discurso Capitalista marcha hacia su consumición; el acabamiento cada vez se acerca más, pero no al modo de una solución dialéctica."<sup>810</sup>

Lo que ha hecho el *iluminismo* es reducir la dialéctica a sus componentes fantasmáticos. Esto es, se le ha sustraído todo *quantum libidinal*, se la ha reducido a sus componentes formales y se la ha ritualizado al máximo, de tal manera que, convertida en espectáculo, ha advenido a médula de la conciencia colectiva, ha accedido a la dignidad de contenido esencial del discurso informativo y materia básica del encuadre televisivo. De ahí, que reducida a escena incruenta, sea el nuevo opio del pueblo: el devenir de la historia es lucha, ahora, democrática, argumentativa, pacífica. Pero como suele suceder con todos los logros ilustrados, la expulsión de la oscuridad de la escena contemplada (de la actividad teórica) no implica su aniquilación. La violencia expulsada de la lógica de la lucha por el poder político reaparece sin poder hacer corte en él. La violencia terrorista es una violencia que clama por su dialectización, pero que perdió para siempre ese tren. ¿Alguna esperanza no usurpada por la universalización de saber?

"Seguro que los adivinos, que le preguntaban al tiempo lo que ocultaba en su regazo, no experimentaron que fuese homogéneo y vacío. Quien tenga esto presente, quizás llegue a comprender cómo se experimentaba el tiempo pasado en la conmemoración: a saber, conmemorándolo. Se sabe que a los judíos les estaba prohibido escrutar el futuro. En cambio, la Thorá y la plegaria les instruyen en la conmemoración. Esto desencantaba el futuro, al cual sucumben los que buscan información en los adivinos. Pero no por eso se convertía el futuro para los judíos en un tiempo homogéneo y vacío. Ya que cada segundo era en él la pequeña puerta por la que podía entrar el Mesías." <sup>811</sup>

Bienvenidos, en todo caso, al desierto de lo Real.

<sup>810</sup> Cf. Alemán, 2001.

<sup>811</sup> Benjamin *Op. Cit.* p. 191.

## Apéndice. La teorización de las masas, la filmación de lo imposible

*"¿Qué tiene esta bola  
que a todo el mundo le mola?  
Te sientas en frente  
y es como el cine  
Todo lo controla,  
es un alucine,  
Es como un ordenador personal  
Es la bola de cristal"*

J. CANO. "ABRACADABRA"

Todo lo desarrollado en los capítulos anteriores no pasaría de ser pura entelequia si no consideráramos que, al menos, pone las bases de un método, de un *telos* hermenéutico. No hay ya espacio en estas páginas para ejercicios analíticos extensos, por ello nos proponemos en las páginas siguientes aislar simplemente algunos de los rasgos del *Paradigma Informativo* en ciertas propuestas de la *cultura de masas* sin intención de auténtica profundidad, sino con la función de ilustrar al lector de los caminos que se abren en la elucidación de la cultura contemporánea a partir de lo propuesto en las páginas precedentes.

### El saber sin mí

Leonard y Natalie, los dos protagonistas de la película *Memento* (Christopher Nolan, 2000), mantienen un diálogo del que entresacamos algunos fragmentos:

L: "Tengo que creer que existe un mundo fuera de mi cabeza... Tengo que creer que cuando cierro los ojos el mundo aún sigue ahí."

N: "Todos necesitamos recuerdos para saber quiénes somos."

L: "Mi mujer merece venganza. No cambia nada que yo lo sepa. Sólo porque no recuerde ciertas cosas no quita sentido a mis actos. El mundo no desaparece cuando cierras los ojos ¿verdad?"

Cuando ella le pregunta, cómo hará para recordar que efectivamente ha matado al asesino de su mujer, él le responde: "Me haré una foto." Pero, sin embargo, a lo largo del transcurso de la película vamos viendo que quema las fotos que no se avienen a sus conveniencias.

Tenemos, en fin, a un sujeto que cree que el sentido del mundo y de las acciones se sostiene solo, sin necesidad de responder de él como sujeto con la sutura, el abroche, la religación sobre los hechos y los signos que ejerce la memoria para construir la razón que cobija a las cosas. Es la mismísima esencia de la ontología cartesiana. Nadie puede acometer el repliegue desde el mundo y su percepción en busca de una certeza inapelable, si en el fondo no está convencido de que esa *epoché*, esa aventura ascética del conocimiento, no tendrá consecuencia alguna sobre el mundo abandonado, al que debe suponerle una consistencia indubitable. Se puede dudar de *todo*, sólo si creemos que ese *todo* no nos necesita para existir.

*Memento* trata de un sujeto que, a causa de una traumática agresión en la que murió su esposa y él fue brutalmente golpeado, ha perdido su memoria reciente, su capacidad elaborar recuerdos nuevos a partir de ese momento. Todo lo que hace y le sucede, toda la gente con la que se encuentra, es para él como si fuera por primera vez. La película narra la supuesta búsqueda del asesino de su mujer para vengarla. El film está estructurado como un *flash-back* inconsciente (fuera de toda homogeneidad narrativa) para un *flash-forward* desde el momento de la muerte de la esposa. Las fotos, las notas y los tatuajes en su propia piel que utiliza como sustituto de sus recuerdos aparecen desde el principio y en el transcurso del tiempo vamos descubriendo las secuencias narrativas que van induciendo cada una de esas huellas. Es el reverso de otra de esas joyas con las que más a menudo de lo que se quiere pensar nos regala el cine comercial hollywoodense, *Atrapado en el tiempo* (*Groundhog Day*, Harold Ramis, 1993). Tratamos pues, con una trama policiaca real. Me explico: todo argumento policiaco consiste en una ficticia narración hacia atrás en la que un detective va reconstruyendo los hechos a partir de una culminación que se ofrece en el principio del texto: el hecho delictivo a investigar. Toda esta trama va acompañada de un amor inconsciente que el lector transfiere al ignoto culpable, precisamente porque posee el saber que él anhela.<sup>312</sup> Pues bien, esa estructura narrativa en *Memento* queda actualizada literalmente por medio de una sucesión de bucles en que *cada secuencia termina en el principio de la anterior*. La película va hacia atrás, secuencia a secuencia, intercalando algunas en blanco y negro que narran recuerdos "anteriores" al accidente referidos, por el protagonista a un ignorado interlocutor, y le van dando un sentido. Estas secuencias van denunciando que toda la información que maneja el sujeto es falsa —todos le están engañando, aprovechando su falta de memoria— y consigue transmitir al espectador la misma sensación de vértigo inexorable

que padece el protagonista. ¿Por qué traemos a colación esta película en el ámbito de nuestra investigación? Precisamente, porque despliega de forma acertadísima la relación del sujeto contemporáneo con el saber autónomo que es la *información*. Huellas en la carne, fotos y leyendas que nada significan fuera de un engarce narrativo sustentado por una subjetividad. La objetividad se muestra más que nunca, no como disponibilidad del objeto, sino como sustracción del sujeto. Y todo, en el molde genérico del *thriller* —el gesto moral dramático por excelencia en la postmodernidad, como el *honor* o el *fatum*, en sus épocas: algo ha de ser reparado, evitado, vengado. La homeostasis de la justicia democrática es el objetivo. En la deconstrucción del *thriller* como estructura narrativa está la clave ética del proceso de autonomía objetiva del mundo físico y de la vida: el acto al margen del agente.

Estamos, pues, ante una trama que, pese a su convicción contraria, nada tiene que ver con su protagonista, que no puede verse concernido por ella; y sin un sujeto que se haga cargo, todo el saber de la evidencia, de los hechos, se convierte en manipulable. Gran fábula para nuestros tiempos de omnipotencia mediática: por más que nos afanemos en buscar la *verdad*, en registrarla más allá de sus primeras apariencias, sin implicación subjetiva sólo encontraremos *información*; más y más información, eso sí, siempre divergente del contorno de la verdad. Ahí, el impás de Leonard Shelby que es capaz de afirmar que

"Los recuerdos desvirtúan, son una interpretación, no un registro. Y no importan si tienes los hechos."

Pero que acaba dándose cuenta de no sólo no puede recordar, sino que tampoco puede olvidar. Respecto a su mujer exclama: "No me acuerdo de olvidarte." No puede elaborar un duelo, inscribir una falta. Es una metáfora magnífica del flujo mediático, el hombre archivo: almacena lo que no puede ni recordar, ni olvidar. "¿Cómo puedo cicatrizar si no siento el paso del tiempo?", se pregunta.

La información es un saber que no transforma, que no tiene efectos verdaderos si no es sostenida por un sujeto que la haga operativa por su integración en una trama que habrá de ser estructuralmente inconsistente. Éste es el drama en el que vive Tom Cruise, el protagonista de *Minority Report* (Steven Spielberg, 2002), traumatizado por la desaparición y muerte de su hijo a manos de un pederasta. Trabaja en una brigada especial capaz de predecir hechos delictivos a través de tres mutantes biológicos de origen humano, los *precog*. Imaginan los actos de los delincuentes en tiempo y espacio exactos, son capaces de transmitir visualmente su acto perceptivo *virtual* y supuestamente nunca se equivocan, con lo cual la detención de los criminales justo antes de la comisión de sus delitos consigue evitarlos. Evidentemente, la materialidad de los actos, el sórdido plus de su acaecimiento sobre su

<sup>312</sup> Pude indagar en esta estructura narrativa en Palao, 1994<sup>c</sup>. *Op. Cit.*

escenificación, es absolutamente prescindible. Tenemos el sueño de Bentham no materializado, claro, pero sí iconizado. Ante esta predictibilidad de lo imaginario es tan igual que la escena no haya acocido, como que no sea recordada. En ambos casos la justicia es un plus de goce sobre la información. El descubrimiento del protagonista es precisamente que este consenso perceptivo entre los tres seres, necesario para su "veracidad", no siempre se produce: la más desarrollada de los tres *precog*, la única hembra, de hecho a veces disiente y esos *informes de la minoría* no es archivado, sino destruido. La unanimidad se convierte en la contingencia de una mayoría y el informe de la minoría actúa como *efecto multimedia*, señalando a la imposibilidad del consenso, considerado como la *necesidad* del destino. Tan contingente como esa implantación de recuerdos que sufre el protagonista de *Desafío Total* (*Total Recall*, Paul Verhoeven, 1990). En ambos casos adaptaciones cinematográficos de relatos de Philip K. Dick<sup>813</sup> nombre clave en la crítica de los ideales de la postmodernidad tecnológica.

Tal vez, viendo estos ejemplos no sea necesario emplear demasiado tiempo en legitimar el uso de filmes para explorar el imaginario contemporáneo, aunque éste sea predominantemente informativo, igual que no sería de recibo poner en duda las ventajas del análisis filmico para explorar textos que no son predominantemente una ficción narrativa. Queda claro, pensamos, que el *Paradigma Informativo* es una de las matrices fundamentales del cine comercial y éste es lugar privilegiado para analizar (deconstruir) el imaginario tecnocientífico que lo sustenta: ciencia ficción, films basados en videojuegos, películas (o teleseries) policiacas y films de abogados, que tal y como pintan las cosas hoy por hoy basan en el imaginario científico buena parte de su fuerza de convicción narrativa.

Además, el *cine* como el lugar en el que el espectador está todavía en la posición del sujeto (de la sutura) es lugar privilegiado para el análisis de los impasses de la cultura de masas. En nuestro planteamiento, no interesa tanto la realidad como lo *real*. Por ello, es más importante explorar las expectativas del sujeto que sus posibilidades. La ficción occidental, representación por antonomasia de lo "virtual" de las cosas, es el gran *topos* para analizar las creencias en lo que estas tienen de *verdad*, esto es, de desencuentro, de encuentro con la falta. No otra cosa es lo que hemos hecho con Giordano Bruno, y que se podría extender a la literatura utópica y, por supuesto, a la ciencia ficción. El cine como factoría de imaginarios produce modelos corporales (el *star system*, sin ir más lejos) pero también sistemas de expectativas ontológicas. En el cine es donde esa erradicación de la diferencia entre potencia y acto, propia de la metafísica occidental, más claramente se plasma en nuestros días. El cine no sólo escenifica (eso también lo hace la infografía) sino que encarna la virtualidad, le da

cuero a la expectativa. Ése es el sentido de la expresión *dream factory*, totalmente entrelazada por el *star system* y que permiten entender por qué el cine con actores tiene mucho más futuro que la animación infográfica pura. Piénsese en la diferencia entre el éxito de *The Matrix* y la pura reputación de experimento virtuosista de una película como *Final Fantasy* (Hironodu Sakaguchi, 2001). El cine permite corporeizar lo fantástico. La carne aparece como *lo real del ícono* más allá de la *gestalt* perceptiva. El cine ha conseguido no tanto captar el movimiento, —en ello fracasó—, sino dotar de movimiento (de corporalidad dinámica) a lo que no lo tenía; de ahí, la importancia nodal de Hollywood en la constitución del imaginario contemporáneo.

Pero no sólo. En las películas que estamos viendo detectamos también una especie de clamor por lo subjetivo en la ficción frente a la voracidad sin rostro del paradigma reticular del conocimiento, pues estamos asomándonos a films que patentizan ese elemento clave del *Paradigma Informativo*, la total independencia del saber respecto a un sujeto y la prescindibilidad de éste respecto a aquél. Y sus dramáticas consecuencias. Por ejemplo, ésta:

"Yo llevaba cientos de megabytes guardados en la cabeza, en una base informática del tipo idiota sabio, a la que no tenía acceso consciente."

Magnífica metáfora de una relación con el Inconsciente, en absoluto ética, sino radicalmente óntica: de extraer ese saber que en nada le atañe pero que está almacenado en su organismo, depende la vida de *Johnny Mnemonic*.<sup>814</sup> Atendamos, pues, al film de Robert Longo (1995) para ver cómo Johnny ha llegado a esta situación.<sup>815</sup> Segunda década del siglo XXI. Gobiernan las corporaciones. El *NAS* (*Nerve Attenuation Syndrome*), conocido como *temblor negro*, es una enfermedad epidémica. Dos grupos marginales, los *Lotex* y los *hackers*, resisten contra el poder, mientras las mafias *Yakuza* —auténtico estilema de la novelística de *cyberpunk* y del Cómic *Manga*— intentan hacer su agoto con el tráfico ilegal de datos. Las corporaciones utilizan el *Hielo negro*: virus letales para preservar sus datos que sólo pueden circular a través de correos mnemotécnicos, agentes de élite que los transportan en implantes cerebrales de cable húmedo. La película comienza en un paisaje intracibernético: *Internet 2021*. Vemos una pantalla de ordenador dentro del ojo del protagonista, que con su mando a distancia maneja una pantalla única para televisión, Internet y teléfono. Johnny recibe un encargo, ha

<sup>814</sup> Para la cita, Vid. Gibson, 1994, *Op. Cit.* p.16.

<sup>815</sup> Es evidente que optamos siempre por el análisis de los films y no por los textos literarios en los que se basan. No es sólo por un imperativo metodológico estrecho: sobre todo en la estética *cyberpunk*, las versiones mediáticas —cinematográficas— son mucho más diáfanas que las a veces muy crípticas versiones literarias.

de viajar a Pekín para recoger la información. Necesita realizar una operación de duplicación de memoria. Su implante admite 160 Gigabytes, pero tiene que cargar 320. Ello supone un peligro de filtración sináptica que puede significar su muerte.

Precisamente, cuando está cargando la información nos encontramos con un toque irónico que nos da la pauta de interpretación de la película como crítica de lo mediático: el código de desciframiento de la información que se "mete en la cabeza" está constituido por tres fragmentos aleatorios de la emisión televisiva que, por supuesto, él desconoce y que son enviados por fax al receptor del envío. Esto es, asistimos al despliegue de los abismos del que hemos denominado *efecto multimedia*: televisión, carga digital y fax. La peripecia está servida. Evidentemente, cuando Johnny Mnemonic va a entregar el cargamento los yakuzas intervienen prorrumpiendo a tiros en la estancia, el envío por fax se interrumpe y las imágenes televisivas se destruyen. Consecuencia: tenemos un tipo con una cantidad de información muy superior a la que su implante cerebral puede absorber, completamente ajena a él y que pone en peligro inminente su vida. La película consistirá en buscar la clave para decodificar esa información y así poder expulsarla de sí, o bien, un procedimiento alternativo para extraérsela. En este periplo, Johnny nos llevará por todo un paisaje *cyberpunk*, apocalíptico, abarrotado de personajes con implantes orgánicos en la ciudad libre de Newark y acompañado por una guardaespaldas, auténtico engendro quirúrgico —que además padece del temblor negro— y de la cual acaba enamorándose. En fin, un sujeto que posee una información de la que depende su vida pero sobre la que tiene ningún saber, ninguna incidencia como sujeto en esta orgía de promiscuidad orgánica entre lo biológico y lo informático. Es un puro medio de transporte, puesto que la información —*saber ya, desde siempre, saber*— no precisa quien la sostenga ni procese y de la que sólo le incumbe su urgente evacuación.

En esta trama, que en la estela de la mitología *cyberpunk* construye un género muy contemporáneo que podríamos llamar *thriller épico* —al final resulta que la peripecia de Johnny tiene una valor colectivo, puesto que la información que transporta *Inconscientemente*, es la vacuna del *temblor negro*— vamos peregrinando por un paisaje que ilustra de muchísimos aspectos de la circunstancia subjetiva en el entorno de *Paradigma Informativo*. Por ejemplo, la imaginería *cyberpunk* de los implantes, que se constituyen en una opacidad del saber en forma de la tecnología incrustada en el cuerpo, pero ajena a él. El *cyborg* parece testimoniar prescindibilidad del encuadre que conlleva la percepción ultra(in)sensible, aestética, que implica la asfixia del espacio —de la distancia— subjetivo. Ello queda simbolizado con toda ironía: para conseguir su implante de cable húmedo hubo de perder la memoria de su infancia. Es pues, el sujeto sin *Edipo*. Cuando Jane, le pregunta por sus padres, él le responde que necesita un ordenador para salvar su vida y que además no quiere saber nada sobre la información que trasporta. Es impresionante verlo navegar por la

Realidad Virtual en 3D de Internet —ha de buscar información externa sobre lo que contiene su cabeza— buscando la forma de piratearse a sí mismo. Ha cambiado su historia personal por un saber que no le incumbe y de cuya deyección depende su vida. La película culmina, en fin, con otro alarde épico multimediático. Los *Lotex* luchan contra el sistema emitiendo en banda ancha desde su guarida y burlando así el control sobre la propiedad. En un astucia subversiva el *Modelo Difusión* es aquí el que se opone al *Modelo Reticular*, controlado por las Corporaciones para su beneficio. De hecho, tras descubrirse que es la vacuna lo que transporta Johnny, cuando aparece el tercer fotograma y la información puede ser extraída, ésta es volcada directamente en el limbo de la difusión, puesta a disposición de la opinión pública. Esto es, se le atribuye la facultada absoluta de la auto-operatividad: del implante a la difusión, de nuevo, sin concurso alguno de un particular que sostenga ese saber. El cociente de la operación deja además un resto, cual mano invisible: Johnny recupera los recuerdos de su infancia.

## JFK, 30 Aniversario: un caso de tecno-iconología política

En el apartado anterior nos hemos limitado a dar unas pinceladas sobre la capacidad modelizadora del *Paradigma Informativo* en la pantalla cinematográfica escogiendo algunos ejemplos elocuentes. Ahora nos proponemos otra cosa. Vamos a dibujar las líneas estructurales del análisis histórico de un complejo entramado multimediático —Cine, Televisión, Web— en un corte sincrónico determinado: la época que bascula alrededor del trigésimo aniversario del asesinato de John Fitzgerald Kennedy y de la llegada a la presidencia de los Estados Unidos de Bill Clinton, y que impregna de alguna forma los ocho años de su presidencia, esto es, a efectos prácticos la década de los años 90, la última del siglo XX. Lo que nos proponemos en las siguientes páginas, pues, es un ejercicio de genealogía en dos sentidos:

- Explorar la permanencia en cada estadio de huellas del anterior.
- Y al revés, ilustrar el imaginario progresista que implica que cada estadio recoge, incluye y supera la impotencia (técnica y veritativa) del estadio anterior.

En nuestra genealogía no establecemos, pues, una metodología de la huella simplemente. No es que encontremos en cada *médium* el rastro de sus precedencias, sino que los propios estadios en su impulso desiderativo *interactúan* en una dialéctica de la absorción o del reproche, de la superación o de la rebeldía. Cada superación revela en el estadio anterior especificidades perdidas, posibilidades poéticas, expresivas, invocativas, que la égida de la

exactitud ensombrece y pasan a engrosar el reino de lo incalculable, de la perdida, de lo tradicionalmente considerado como esencia de lo humano concebida en forma de expectativas de fruición.

### Los modelos de representación en la iniciativa política de Occidente

Ya hemos hablado en el capítulo anterior de cómo la invasión de Irak en 2003 estaba guiada por el intento de implementación de un modelo de representación que hemos llamado Modelo II Guerra mundial (WWII). La fuerza invasora, aunque guiada por la superpotencia única, era denominada "los aliados", Sadam era calificado de nazi y en España se jugó con la idea, frente a la opinión pública, de subirse al carro del Plan Marshall (no quedarnos en el rincón de la Historia). Se pretendía, además, que la iconografía del desembarco coincidiera con la de Normandía y la rendición fuera saludada como la liberación de Europa en el 45. Si reflexionamos sobre todo ello, observamos de que se trata de *performar* la historia —someterla a reproductibilidad— pero desde una posición de superioridad escópica, esto es, aprendiendo del pasado desde una óptica de superación de los errores propiciada por el progreso tecnológico. Películas como *Salvar al soldado Ryan* (*Saving private Ryan*, Steven Spielberg, 1998) o *La delgada línea Roja* (*The thin red line*, Terrence Malick, 1998) previas al hecho en pocos años, cumplirían la función de mostrarnos ese pasado y permitirnos contemplarlo desde el sosiego y el privilegio epocal de su perfeccionamiento.

En el Occidente tardocapitalista, de lo que se trata, ante cualquier tentativa de cambiar el curso de los acontecimientos, es de la necesidad de contar con la opinión pública. No estamos hablando en absoluto de un modelo totalitario de propaganda política de estilo estalinista o fascista. Si incluso en estos casos se observan contradicciones, no es difícil imaginar, en un contexto de expresión libre y de dialéctica espectacular, los conflictos, la cantidad de itinerarios aporéticos y contradictorios con los que nos encontramos en tales Modelos de Representación (cosa que por otra parte, sucede en todos por firme que sea la estabilidad que han conquistado). Se trata más que de un andamiaje propagandístico, de un reforzamiento de líneas paradigmáticas: señalar de lo que se puede hablar, en el seno de qué horizontes se pueden plantear problemas y expectativas. No pretendemos, pues, establecer una especie de trama causal delirante, donde todo es signo de todo. Nuestra intención es mostrar cómo el aparato cultural del capitalismo parlamentario cumple su función anticipadora de la acción política en un sentido amplio de la misma manera que lo hacen de forma más explícita los llamados *think tanks*<sup>116</sup> norteamericanos, de cuya influencia en la

planificación de los acontecimientos nadie duda, por más que la *tyché* con los acaeceres efectivos del mundo pueda establecer refracciones entre objetivos y el estado fáctico del mundo.

### Clinton y Kennedy

Veamos, pues, cuál es la relevancia del *caso JFK* como el modelo de cauce para los acontecimientos políticos que vamos a indagar en las próximas páginas. Para comenzar hay que reseñar que el caso JFK es un ejemplo palmario del triunfo del *Paradigma Informativo*: coincide con la reciente Guerra del Golfo, el auge de la CNN y la generalización del uso de Internet por los particulares. Con los noventa, la *aldea global* comienza a convertirse en una realidad fáctica, extendiendo sus estribaciones a la interactividad y superando el *modelo difusión*. El sujeto pasa a ser agente en el proceso de disponibilidad del ente imagen. Pero además hay que destacar que todo el entramado de representación en torno al 30 aniversario se organiza alrededor de una certeza, valga la paradoja, inconcreta —porque ha quedado oculta, escondida a la opinión pública— radicada en un enclave audiovisual: la toma de Zapruder sobre el asesinato a la que ya hemos aludido en el capítulo 9.

Pero este entramado sólo adquiere sentido en el contexto de la posguerra fría y el cambio de Política. Lo político como gobierno de la historia está mal visto por la corrección postmoderna en tanto que supone una intervención fraudulenta (escenográfica), una emergencia de lo contingente en la teología del progreso técnico y económico. Por ello, las estrategias políticas deben recalcar ante la opinión pública que su propósito no es otro que el de colocarse en la estela de ese progreso; jamás torcerlo, sino al contrario, deben legitimarse como correctores de los avatares históricos que lo contravienen, fruto de las acciones humanas y de intereses corruptos. Así hemos de entender el propósito liberal de colocar a Clinton en la estela de Kennedy, casi como su reencarnación. Clinton vendría a reparar y recuperar la oportunidad frustrada por el asesinato de JFK.

Veamos cuáles son las características esenciales de este proceso en el que convergen política e iconología. Toda la trama JFK tiene dos lecturas: una, la de todas las oportunidades perdidas de los 60; otra, la del progreso liberal que ha superado aquellas deficiencias de la democracia. Clinton, se apuntó a la segunda ofreciéndose como reencarnación (algo bufa, la verdad si pensamos en el paralelo Lewinsky / Monroe como indicio claro del éxito de la estrategia) de Kennedy. Recuérdense las imágenes en las que aparece con él, siendo estudiante, en una visita que el presidente hizo a su instituto. Clinton tuvo el máximo interés en que éstas se difundieran y, de alguna manera, esta copresencia de ambos en el encuadre adquirió toda la pregnancia de un *punctum* premonitorio de la sutura liberal de esas

<sup>116</sup> En la dirección <http://usinfo.state.gov> puede encontrarse abundante información sobre estas instituciones norteamericanas y su papel en la orientación política de las distintas administraciones.

oportunidades perdidas, y se conformó con la toma de Zapruder para erigir todo un subtexto de la historia. La operación mediática implica la apropiación por el sistema de la *teoría de la conspiración* y del *metarrelato de la emancipación*, subyugándolo todo a la teoría del héroe individualista libertador que sigue su impulso ético (a ser posible profesional). Pero lo crucial para nosotros es que se trata de reconducir la cuestión a una teoría de la tecnología icónica como reparación. Para el espectador actual, el pasado histórico también es un ente disponible. Haber compartido plano con Kennedy se convierte en una obsesión de los 90 americanos plasmada en películas como *Forrest Gump* o *En la línea de Fuego*. Como vemos en esta película, se conjuga esta copresencia con el efecto reparador de una ausencia angustiante: la de quien debió evitar el magnicidio y jamás entró en el campo de la toma de Zapruder.

De tal manera, en la estela de la sutura liberal de la historia, el *Modelo JFK* incluye una economía peculiar de los efectos especiales, en función del propósito reparación del pasado y la idea de "justicia infinita", que afectan a la cuestión de la "paleoimagen" y el *punctum*. Así en el conglomerado, junto al film de Zapruder y el análisis matemático y geométrico de la imagen en movimiento, se engloban las luchas por los derechos civiles y contra la discriminación racial, tan propias de los años 60, y con ello se equiparan las figuras del presidente asesinado y de Martin Luther King, entrando de lleno en la *Teoría de la Conspiración*. Con el caso Kennedy se propone el barrido de las deficiencias (faltas) del pasado. En suma, la trangresión del horizonte temporal: *hacer llegar la potencia actual al acto pretérito* (con toda su carga de paradoja) produciendo un efecto iconográfico que podríamos llamar contraestalinista. Si todos recordamos el borrado de las fotografías de las figuras inconvenientes para la línea oficial del partido—fundamentalmente, la de Trotsky—, el efecto JFK pretende justo lo contrario: integrar en el encuadre lo que nunca estuvo en él. Hiper, hipo, anti, contra, ultra? censura, elíjase el prefijo que se quiera.

Vamos, pues, a adentrarnos en los vericuetos de este imaginario tecnopolítico, a través de algunas producciones audiovisuales sobre el caso Kennedy y sus satélites, producidas sobre todo en la primera mitad de la década de los 90 del siglo pasado para ver cómo, desde la teoría de la conspiración, la técnica y la ética convergen en la política a través de la verdad como (truculenta) *adæquatio*, de la escansión del *punctum* reconvertido en *kairós* como efecto suturador. Podemos dividir el campo a analizar en dos bloques, recordando que en la mitología norteamericana de los 60 la saga Kennedy está indisolublemente unida a los movimientos de liberación racial:

Primero. *La construcción retrospectiva del caso*. En ella analizaremos por una parte el film de Stone y por otra un reportaje sobre la vida de Lee Harvey Oswald.

Segundo. La *erección* del imaginario propiamente dicha. En ella se incluyen varios aspectos:

- La *iconología del anti-acontecimiento* en la que nos detendremos en los films *Forrest Gump* y *En la línea de fuego*.
- La construcción de un imaginario antirracista que incluye, por un lado, la película *Fantasmas del Pasado* y, por otra, dos films sobre el holocausto judío: *La lista de Schindler* y *Fatherland*.

### JFK (Oliver Stone, 1991)

El pedigree de Oliver Stone como cineasta de la denuncia, desde películas como *Platoon* (1986) hasta su biografía de *Nixon* (1995), corre pareja a su fijación por la década de los 60 norteamericana. Se dio a conocer por su visión anti-mítica de la Guerra de Vietnam y lo raro hubiera sido que no liderara el tren de las conmemoraciones por el 30 aniversario del asesinato del presidente más venerado por la izquierda liberal norteamericana. En su film no hay afán ninguno de revelación sino de exposición de pruebas informativas, de ordenamiento para su (re)presentación en un relato cuya mayoría de secuencias son conocidas por el público estadounidense. La película de Stone demuestra perfectamente cómo se comporta la economía narrativa respecto al *Discurso del Capitalista*: el relato mediático informativo es siempre *metarrelato*, porque pretende ser metalingüaje, esto es, relato en el que la verdad aspira a ser mediada por la ciencia e "iconizarse", alcanzar la certeza en la representación (imagen) —desde ese punto de vista todo relato forense basado en pruebas (*evidences*) es "iconizante", imaginario, espectacular— y, por ello, es parasitario de una nebulosa actancial anterior —un relato *existente* pero *incontado*— del que se postula como formalizador. Se trata de estructurar una trama que es siempre supeditada respecto a otra. El relato narrado (el del fiscal Garrison) es parasitario de un relato del que se sospechan las piezas pero se desconoce la trama causal que las hilvana. Una trama a la que se le supone un sujeto (esto es, *información*), que el Amo domina, y del cual el prot-agonista es anta-gonista excluido. La publicidad es un exorcismo y la opinión pública el juez divino catalizador de la verdad. Que no es otra que el quién, supuesto pero inaccesible, (aún) ideterminable que detenta la responsabilidad de toda la conspiración que culmina en el asesinato del presidente. De ahí, el imaginario generalizado de la presencia en encuadre que hemos visto antes: suponé haber accedido al núcleo de la verdad gozosa que el Amo retiene. Por ello, todo el argumento está orientado al descubrimiento del film de Zapruder, que fue ocultado al pueblo norteamericano y que desmiente a la Comisión Warren, la que se conformó sólo con *media verdad*. La mirada de Zapruder encarna todo este imaginario: estuvo allí.

La película, entonces, vehicula oficialmente la ideología del izquierdismo liberal norteamericano: *fe ontológica en la patencia escénica de la verdad, fe en la opinión pública y Teoría de la Conspiración*. En su versión cinematográfica, a todo ello se suma el principio épico del *héroe emancipador* que se carga a la espalda la reparación de la Historia colectiva. Pero en la puesta en escena se dibuja una dialéctica con todo el sabor de época, la década de los 90, que encarna en una plástica un conflicto genealógico —cine / (paleo)televisión— que tiene su trasunto visual en la oposición entre el *color* y el *blanco y negro*. Esta dialéctica, sin embargo, es más antigua. En los años 80 el cine se cebó con su máxima competidora en la captación de la audiencia, la televisión en el apogeo del Modelo Difusión. Fue una guerra solapada, llena de mensajes subliminales, en los que la televisión manipuladora y trivializadora quedaba recusada unas veces, ridiculizada o denunciada la mayoría. Pongo algunos ejemplos que traigo absolutamente de memoria:

- *Poltergeist* (Tob Hooper, 1982): en una metáfora de la mediatización a la que estaba sometido el sistema comunicativo en las familias occidentales, vemos que la hija atrapada por las fuerzas del mas allá se comunica —sólo es atendida y sintonizada— por medio de la televisión.
- *Gremlins* (Joe Dante, 1984): simpáticos animalitos a los que la televisión brutaliza. En efecto, una de las cosas que no pueden hacer estos simpáticos animalitos es comer después de media noche. Si lo hacen, es precisamente por quedarse viendo la televisión.
- En *Gremlins 2: The new batch* (Joe Dante, 1990) el mafioso y especulador protagonista se comunica con el pobre anciano chino al que van a desahuciar por medio de una televisión que hace le lleven hasta su casa.
- El proceso culmina en visiones similares a la de *Héroe por accidente* (*Hero*, Stephen Frears, 1992) donde la televisión es denunciada como fuerza falseadora y maquinadora de imposturas de manera completamente explícita.

En los noventa, sin embargo, esta impronta de confrontación genealógica está planteada de una forma mucho más sistemática. Veamos. La película comienza con un *collage* documental de imágenes de la época. Lo primero que vemos es el discurso de despedida de Eisenhower en el que advierte al pueblo americano del crecimiento de las fuerzas armadas norteamericanas y su constitución en poder fáctico político-industrial. Eisenhower alerta de la necesidad de defender las libertades y la democracia. Tras ello, imágenes de la victoria de Kennedy mientras una voz en *off* habla de una nueva era de libertad y cambios revolucionarios para el

pueblo americano. El *collage* documental continúa con imágenes de Martin L. King, Malcolm X, el Ku Klux Klan, Fidel Castro, manifestaciones antirracistas y del exilio cubano. Es decir, tenemos todo el rompecabezas epocal servido.

A partir de aquí, la enunciación se hace más explícita y ello tiene un valor especial para nosotros, porque no es más que un primer paso para una identificación: la del *cine* —frente a la televisión— como discurso de la verdad, la contestación y la emancipación. Así, la voz en *off* nos habla del anti-castrismo heredado por Kennedy que implica a la CIA en el complot, la crisis de los misiles, el acuerdo secreto con Kruschev y se sentencia: "Kennedy se ve metido en Laos y en Vietnam". Luego, aparece éste hablando de su modelo de paz y se intercala una imagen de falso documental: una mujer arrojada de un coche en marcha y hablando en la cama del hospital pidiendo que "los" detengan. Son elementos de la propia trama filmica que se mezclan con el *collage* de imágenes contemporáneas a los hechos: el cine arroja luz —provee a la verdad de imágenes— en las sospechosas lagunas de la historia oficial. Que son estos impases narrativos, que apuntan al goce oculto del amo, la materia de la representación a la que vamos a asistir acaba de sancionarlo el fin del genérico. Tras unas imágenes del viaje de los Kennedy a Dallas (22-11-1963) aparecen las imágenes Zapruder. Pero el montaje toma aquí sus cartas: el disparo se oye en *off* sobre una imagen del depósito de libros de Tejas (desde donde partió); miles de palomas alzan el vuelo y se establece una conexión directa con las noticias de la CBS. Tras ello, las últimas imágenes de Zapruder: el impacto ha sido elidido, remitido a la incógnita, a la vez que el proceso se le ha hurtado al pueblo (protagonista de las imágenes "fílmicas" anteriores, en el encuadre con los Kennedy) y se ha confinado en la televisión.

Pasamos a la oficina del fiscal Garrison del distrito de New Orleans: Costner y el cine retoman el caso. Le dan la noticia y van a buscar una televisión a un bar. Y aquí se produce una *mise en abîme* que convierte en film en metarrelato sobre las verdades ocultadas al pueblo norteamericano. Vemos a la gente congregada en torno a la pantalla recibiendo la noticia de la muerte en directo. Asistimos, pues, al espectáculo de una trama conspirativa engañosa, de una campaña mediática controlada por el poder. Pero el cine reenmarca al espectáculo y a los espectadores y recupera el auténtico sentir popular, en contra del engaño televisivo. Eso sí, con el concurso de un individuo que toma la tarea de la justicia y la denuncia sobre sus hombros. En el bar hay quien aplaude y Garrison/Costner apostilla: "me da vergüenza ser americano". La ficción vuelve a destacar un gesto enunciativo desde el mismo casting: dos sórdidos personajes vituperan a Kennedy. Pero están encarnados Jack Lemmon y Ed Asner, actores de cuya trayectoria progresista nadie puede dudar. A ello siguen imágenes en blanco y negro —*id est*, cinematográficas, auténticas, reales— de gente llorando.

Todos los accesos a la Historia (oficial) se dan por la televisión comenzando por la detención de Oswald. Lo que se connota es una crítica al *modelo difusión*, al que se acusa de albergar las versiones auspiciadas por el poder. La mirada hipnotizada del espectador queda confinada fuera de la ventana, relegada a la imposible interactividad —entre sus manifestaciones, la crítica en forma de sospecha— en la cual radica la posibilidad de producir la verdad. A partir de aquí, la obsesión del protagonista bajo el semblante de pasión por la verdad. Asistimos a la mirada escéptica de Costner a la televisión, rodeado de su crédula familia, mientras están hablando de Oswald y de su conexión con Nueva Orleans, que es lo que le permite inmiscuirse en el caso. Imágenes del rifle de Oswald —verdadero fetiche de la trama Kennedy, y uno de los estilemas del modelo de representación— y de inmediato, comienza la investigación en el despacho de Jim Garrison, alrededor —cómo no— del televisor. Toda la película se desarrolla desde aquí con una mezcla de imágenes documentales y ficticias, con una serie de estilemas que la integran de lleno en el *star system*, reforzando cada vez más la idea de que el cine puede convertirse en instrumento heurístico y transgredir el horizonte ocultador del poder. Por ejemplo, todos los fascistas están representados por de estrellas de claro marchamo progresista: Pesci, el turbio personaje de Donald Sutherland, el senador encarnado por Matthau. Hollywood contra el poder.

La obsesión de Garrison va creciendo y los obstáculos también. Las incongruencias de la comisión Warren, los ataques personales contra él, las primeras crisis en su apacible y prometedor matrimonio sureño y la sempiterna presencia de la televisión en su hogar son impotentes para quebrar su fe "ontoescópica" en la evidencia. Garrison busca reabrir el caso: el héroe individual se hace cargo de la justicia y de la Historia. Durante toda la película no deja de haber reconstrucciones a medida que la investigación sigue avanzando. A todo razonamiento *verdadero* corresponde una escena. Cuando toma la decisión definitiva de reabrir el caso, comienza la revisión de pruebas escondidas y testigos muertos: "hay que pensar de otra manera como hace la CIA. Es como el negativo de una fotografía: blanco se convierte en negro, negro en blanco."

Continúa la investigación en Dallas interrogando a testigos directos por el procedimiento habitual: la palabra de cada testigo es certificada por una imagen. Con las contradicciones y falsificaciones de la comisión Warren: "Todo se había detenido como si la gente ni siquiera respirara, como si fuera una fotografía". Falta el gran corolario científico de la verdad *more* cinematográfico: el movimiento. Llegamos por supuesto al núcleo demostrativo de la trama: Zapruder se ha convertido en el gran argumento de los que no creen la versión oficial. La geometría filmica hace su aparición en el seno incontrovertible de la *teoría de la conspiración*. Se hacen comprobaciones *in situ* de los disparos a partir de Zapruder. Aunque al comenzar la vista le desbaratan el caso, ésta le sirve para sacar a la luz la película, inédita hasta ese momento. "Una imagen vale más que mil palabras", acota Garrison, y a partir de

aquí refunda el caso. En su alegato, presenta una maqueta con la escena y testigos e imágenes de la autopsia que avalan sus hipótesis sobre la colocación de los tiradores que no es otra que la del *triángulo de fuego cruzado*, totalmente justificada por Zapruder fotograma a fotograma y que desbarata la acusación a Oswald. Según Garrison se había consumado "asesinato del sueño americano". Y la incógnita sobre la verdad nace de la tercera dimensión, deductible del movimiento. El cine es ciencia, verdad, poder de la opinión pública, exactitud contra el poder. La película de Stone se ha convertido en el manifiesto de la sospecha liberal porque la esencia de su verdad es escópica y determinable por el sujeto desde su exterioridad de espectador irrefutable, reemplazable, sustituible. Estamos ante la gran demostración para la mirada de cualquiera: la misma esencia modular del *Paradigma Informativo*.

### ¿Quién fue Lee Harvey Oswald?<sup>317</sup>

Lógicamente no es sólo el cine hollywoodense el vehículo en el que se encarna este *Modelo de Representación*, la televisión también juega sus bazas en el asunto. Hemos visto en los capítulos anteriores la dialéctica entre medios y cómo el encuadre electrónico se propone como crisol tanto en el sentido de la disponibilidad (todo es registrable y digitalizable, incluible en la pantalla) como de la exactitud y la reparación (las deficiencias de los estadio previos son *restauradas* por la electrónica). En el caso anterior era el cine el que desvelaba verdades frente a la oficialidad de la televisión. Pero aquí tenemos otra versión de este ideología del progreso comunicativo: la televisión de los 90 se propone como neo, frente a la *paleo*-televisión que resultó hegemónica, con todas sus transformaciones internas, hasta los años 80.<sup>318</sup> Y lo hace reforzando su componente electrónico y cibernetico, junto al ideal de interactividad y la capacidad de selección del espectador por encima del circunstancia de su difusión. En el panorama mediático español es probable que sea *Documentos TV* —emitido por La 2 de TVE, desde finales de los años 80— el programa que mejor encarna todos estos elementos junto al proceso de centralidad mediática incoado por el discurso informativo. "Un programa para espectadores como usted", es eslogan repetido por el presentador y director del programa aludiendo a la escogida minoría y a su capacidad de determinar la difusión seleccionando sus contenidos. La neo-televisión permite elegir.

<sup>317</sup> *Who was Lee Harvey Oswald?*, reportaje emitido en España por el programa de TVE 2 *Documentos TV* en noviembre de 1993.

<sup>318</sup> Exploré esta toma de distancia de la neotelevisión respecto al Modelo Difusión centralizado cuando investigué sobre la serie *Expediente X*, perfectamente integrada en la propuesta icono-política que estamos explorando, por la vía de la teoría de la conspiración. Vid. Palao, 1999.

En el seno de este espacio es precisamente en el que se emitió para la audiencia española el reportaje en el que ahora vamos a recalcar. Su título *¿Quién fue Lee Harvey Oswald?* Fue emitido justo el día del 30 aniversario de la muerte de Kennedy y presenta todas las incógnitas sobre el asesinato utilizando material inédito: a partir de la puesta en cuestión de las conclusiones de la Comisión Warren, el reportaje se interroga por la biografía y la personalidad del presunto asesino preguntándose si se trataba de un perturbado que actuó solo o si se trató de una conspiración en la que intervinieron varios tiradores. Como vemos, el reportaje está en la misma onda que la película de Stone, pero a diferencia de ésta se presenta explícitamente con el revestimiento de una pieza del discurso informativo. Trata, por tanto, de una manera muy adecuada a la epistemología informativa, de ofrecer una serie de datos e hipótesis al espectador sin emitir un definitivo juicio. Obviamente, una conclusión supondría una ostentación subjetiva que el discurso informativo no puede tolerar. La manipulación es inherente a la información en cuanto esta es refractaria a la verdad. El reportaje comienza de una forma que ya nos es absolutamente familiar: con las imágenes coetáneas del asesinato emitidas por la televisión en b/n., mostrando el alboroto del momento y la policía escrutando el depósito de libros de Dallas. Pasamos después al asesinato del propio Oswald. En estas imágenes Oswald aparece esposado y a medida que se acerca Ruby, la cámara enunciativa —la *actual*— realiza un zoom hacia atrás y se sale de un viejo receptor de televisión. Sobre la imagen de Ruby disparando, se ubica el rótulo: *Who was Lee Harvey Oswald?* Y, tras ello, un gesto semántico evidente marca la distancia entre paleo y neo televisión. *La imagen del televisor se apaga a la antigua: replegándose en un punto blanco central y dejando la pantalla en negro.* Se ha conseguido pues un efecto de sentido muy potente: la (paleo)televisión y Ruby quedan asimilados puesto que la versión oficial conduce al silencio. El reportaje viene a donde la conspiración y la televisión impidieron llegar a la opinión pública. Este documental, pues, no es (paleo)televisión. Como veremos, ante la competencia genealógica, todos los encuadres reivindican sus valores y autonomía frente a los otros: el cine, la verdad; el ordenador, la exactitud; la televisión, la prontitud, la potencia del dispositivo y la extensión.

El reportaje nos plantea, pues, una revisión de la biografía de Oswald utilizando sobre todo entrevistas y testimonios de personas que tuvieron *contacto* con él. Así pasamos por su desgraciada infancia, su pertenencia a los *marines*, su estancia en la Unión Soviética y sobre todo su turbia etapa en Nueva Orleans con dudas sobre su filiación castrista o anti. Pero de igual forma que en el caso anterior, nos interesa menos el contenido *informativo* del reportaje que su tratamiento retórico y audiovisual, cómo la *información* es construida sobre el enigma referencial que supone el desconocimiento del personaje silenciado y la trama de la que se le sospecha partícipe. Ello supone intentar construir una cierta uniformidad referencial —la *información*, englobando todos los saberes— sobre la diversidad de granos y procedencias de las imágenes exhibidas. El *Paradigma Informativo*, en efecto, absorbe todos los saberes.

Por un lado, toda imagen queda remitida al presente enunciativo como estadio absoluto de superación de las deficiencias del pasado. Así, el régimen de referencia icónica queda alterado: emitir una imagen en el contexto de la contemporaneidad enunciativa conlleva reducir todos los valores a ella adheridos en el instante del *index* —emotivos, culturales, mnémicos— a un único valor informativo, esto es, ilustrativo. Pero ello tiene sus consecuencias. La ilustración icónica de cualquier contenido asertivo le proporciona un semblante de databilidad, de efectividad del acaecimiento, que solapa el hecho de que al atribuir a cualquier unidad epistémica la aureola de *información* estamos desbaratando su esencia, extrayéndola de su contexto discursivo. Ello conlleva un destino aporético inexorable. Cuando la unidad Oswald se desubjetiviza, se la extrae de cualquier línea argumental y se convierte en puro dato, unidad de información, el bloqueo del saber en su alcance de la verdad deriva en impotencia. En efecto, al *Paradigma Informativo* sólo le interesa la instantánea demostrativa: *¿Oswald estuvo —pudo estar, en el lenguaje del álgebra mecanicista— o no? ¿Fue el asesino efectivo de Kennedy?* Si esta pregunta queda sin respuesta, la apelación al Amo que miente —la comisión Warren en este caso—, que oculta fraudulentamente el dato cognoscible nos lleva a un bucle de recopilación de datos interminable que coarta cualquier otra orientación hacia la verdad. De hecho, la función establecida entre *información* e *iconicidad* es la de velamiento, la de bloqueo que cualquier orientación veritativa en sentido simbólicamente fuerte. Con lo cual, el caso siempre queda abierto. Muchos de los avatares del discurso jurídico contemporáneo pueden ser contemplados desde este punto de vista.

El reportaje continua con unas fotos en color de Oswald niño. Con ellas comienzan las series paralelas de datos biográficos y fotos familiares que estructuran todo su primer tramo. Los planos de recurso de lugares y situaciones son constantes. Recordemos que en la preceptiva cinematográfica, el plano de recurso es, contra toda intención informativa, un campo vacío. El protagonista falta pero ello no es óbice para que el dispositivo enunciador intente alcanzar el estatuto de la huella. Ahora bien, este cerco en ausencia puede dar un rendimiento poético. Estos planos rimarán con los posteriores del enclave desde el que se disparó a Kennedy, ventana del depósito de libros de Dallas, para significar la *ausencia inconstatable* —valga la paradoja conspirativa— de Oswald de ese lugar. La ausencia y la dimensión escópica, el no haber estado para ver, son los dos *leitmotiv* que estructuran toda la dimensión mediática del caso JFK. De hecho, lo que se aborda a continuación es el entrenamiento de Oswald en los marines ilustrado con fotos de la época y tomas actuales que no conciernen al sujeto en cuestión pero que ilustran el proceso de recopilación de datos. Cómo no, la resolución sobre sus aptitudes queda en suspenso pues hay datos contradictorios sobre ella que llevan a engendrar nuevas sospechas sobre expedientes alterados y pruebas desaparecidas.

A las imágenes se van sumando además los testimonios actuales de los expertos en cada episodio de la vida de Oswald. Éstos van aportando los datos expertos que son siempre ilustrados con foto fija en b/n. Se produce así una dialéctica entre los expertos y las fotos que ilustran sus palabras. Los primeros representan el eje connotativo

- **Presente → movimiento → color → conciencia**

Ahora bien, ese lugar de la conciencia no es el del saber o las certezas, sino el de las dudas y la sospecha. Además, los expertos son investigadores cuyo trabajo ha producido libros: son relatores (*narrativizadores*) de lo extraoficial. Las fotos, sin embargo implican el eje semántico opuesto.

- **Pasado → b/n. → imagen fija → falsedad (ocultamiento)**

El b/n, de las fotos de localización y las de Oswald, dan la impresión de una fachada tras la que se oculta una trama. Se suman, pues, dos efectos que inducen la siguiente proporción: *Avance tecnológico = dificultad de mentir*. La tecnología actual (color + movimiento, son su inducción metonímica) permite absorber la trama: el goce del Amo, del poder, no escapa. Es, claro, el marchamo del *Discurso del Capitalista*.

Continúa con la misma tónica la biografía de Oswald: su estancia en Moscú y Minsk y la vuelta a Estados Unidos, enunciándose sospechas de trabajar como espía no se sabe bien para qué bando. Y aquí entra en juego otro de los estadios genealógicos de la imagen. Vemos un proyector en marcha que nos enseña imágenes de Super 8 en color en las que vemos algunos planos de detalle. Vemos que lo maneja el hermano de Oswald: se trata de tomas del día de acción de Gracias en una fiesta familiar a su regreso de Rusia. La imagen de despreocupación es una fachada, puesto que Oswald tenía graves problemas familiares incluido el maltrato a su esposa. En la estela de esta falsedad iconográfica se nos presenta otro dato de esta iconología política que analizamos. Oswald trabaja en un laboratorio fotográfico y se crea una falsa identidad: Alex Hillel, a cuyo nombre empieza a recibir prensa comunista y adquiere armas por correo.

Justo aquí se cita una secuencia de la película de Oliver Stone como emblema de los críticos de la comisión Warren. Por supuesto, lo citado es la secuencia del film en la que se preguntan por Oswald con la famosa metáfora de la foto en negativo. Tenemos, pues, el cine y la fotografía absorbidos por el encuadre global de la neotelevisión y nos falta su predecesora, que no se hace esperar. Abordando la estancia de Oswald en Nueva Orleans aparecen

imágenes de una intervención suya en televisión en las que se declara marxista y que se acompañan con imágenes de la revolución cubana. Es como si, a medida que la semblanza de Oswald se acerca al *instante esencial* que nuclea su vida —la muerte de Kennedy y la suya propia, como dos instantáneas del mismo fresco epocal—, su imagen tomara vida y se incorporara a la vez al flujo de imágenes colectivamente compartidas. Ése es el aspecto sacramental de la *paleotelevisión* que le otorga su especificidad como estadio genealógico, como corte sincrónico en el progreso evolutivo de la iconicidad moderna. Como se afirma en el documental, "30 años después del asesinato de Kennedy la vida de Oswald en Nueva Orleans, sigue siendo el mayor misterio que envuelve el caso." Es lo mismo que indagaba la película de Stone. No sabemos si hubo conspiración, si Oswald formaba parte de ella o fue simplemente un cebo ingenuo al que cargarle el asesinato, si llevaba un doble juego, etc.

Pero aquí nos acercamos al núcleo del reportaje que es el de la vida de Oswald: se procede al análisis del asesinato de Kennedy. Vemos un plano recurso —actual, pues— del Almacén de Libros de Dallas. Tras él, la película del cineasta aficionado Robert Hughes que nos muestran a Kennedy desfilando por Dallas. Como hemos visto, los planos de recurso señalan al presente de la enunciación informativa: suelen ser campos vacíos. Las *imágenes de archivo*, sin embargo, nos llegan desde el pasado, pero ilustran la enunciación presente: no son pertinentes para el relato pero muestran al personaje como índice de realidad de lo enunciado en *off*. Las imágenes documentales son el auténtico tema (*subject*) del reportaje. Se las está analizando desde la enunciación. La pregunta es, pues, ¿quién es el Sujeto de la Enunciación de esas imágenes de las que el operador es una pura *contingencia instrumental*? Evidentemente, para ser informativas, la función de sujeto —externo— ha de ser suspendida en su secuencia, deben poder ser apropiadas por cualquiera. Tras estas imágenes, se pasa a entrevistar a un testigo presencial que escuchó —dice— los disparos desde la 5<sup>a</sup> planta del edificio (se disparó desde la 6<sup>a</sup>). Oyó tres disparos. Y aquí viene ya a nuestro encuentro la geometría filmica. Vuelta a las imágenes documentales pero esta vez ya, las tomadas por Abraham Zapruder. Tomadas desde el ángulo opuesto a las de Hugues —cuando el coche ya ha girado— hemos de construir el efecto *raccord*. Dice la voz: "la tragedia se desenvuelve fotograma a fotograma en la película de 8 mm. rodada por Abraham Zapruder". Se reduce la velocidad de la caravana y se procede al análisis temporizado de los tres disparos sobre la película a cámara lenta. La voz sigue informándonos: durante años se ha discutido sobre el número e intervalo de los disparos habiéndose llegado a un consenso general actualmente en que hubo tres disparos en 8 segundos. Pero, —plano de recurso del lugar— hay muchos que piensan que un segundo tirador realizó un disparo desde el montículo de hierba.

Se nos muestran algunas imágenes de aquel momento para certificar que la policía no encontró nada, en el montículo. Vienen luego las conclusiones de la autopsia y se nos informa de que multitud de comisiones y expertos analizaron las imágenes y la autopsia y

todos llegaron a la conclusión de que los dos disparos que alcanzaron a Kennedy vinieron de atrás. Se citan:

- Comisión Warren (años 60).
- Grupo de expertos Clark (1968).
- Comisión Rockefeller (años 70).
- Finalmente, el House Select Committee, con el mayor estudio forense.

El caso es que ya tenemos lo fílmico y el cadáver subsumidos en la genealogía de las huellas geometrizadas por el *Paradigma Informativo*. Pero falta un paso más, una legitimación de la pantalla electrónica como crisol de todos los espacios precedentes y que brinda a la neotelevisión la coartada que la alejaría de añagazas de la paleotelevisión y la pondría en la estela del imaginario *ciber*, del cual se reivindica copartícipe. A la autopsia y la proyección fílmica se suma —nos dice la voz en off— otro avance tecnológico: "las modernas maquetas por ordenador, una técnica con la que no contaron los primeros investigadores, se pueden utilizar ahora para analizar las cuestiones planteadas respecto a si tanto Kennedy como el gobernador Connally recibieron la misma bala mágica". Se nos presenta, pues, una animación infográfica que reconstruye la escena pero transgrediendo el principal de sus horizontes: la posición subjetiva inamovible de Zapruder. En la famosa hipótesis de "la bala mágica" había dos heridos, siete heridas y la bala quedaba en buen estado. Con la proyección invertida desde las heridas, se intenta determinar el lugar desde el que se hicieron los disparos. Vemos una matematización absoluta del encuadre por mor de la cual las leyes del movimiento se avienen perfectamente a la bidimensionalidad. El progreso tecnológico se somete siempre al imperio de la verdad. Desde el punto de vista de la *teoría de la conspiración* el acceso del poder a la verdad del particular es simétrico al acceso del particular a la verdad del poder. De hecho, los defensores de la intimidad y del no control del Estado, es esto también lo que temen, el *círculo siniestro*. El mito dictatorial por excelencia en la modernidad es el *Big Brother*, haciendo referencia a la igualdad radical entre opresor y oprimidos, a la reversibilidad de las posiciones. Por ello, la transgresión de la posición única del sujeto fílmico nos conduce al goce sumo, sin trabas, reglas, barreras o imposibles, de la focalidad infográfica. En efecto, el proceso de reconstrucción nos lleva, desde las heridas y siguiendo la trayectoria de las balas se arriba a la focalización del punto de vista del tirador oculto: *no sabemos de su rostro pero hemos accedido al emplazamiento transmisible de su goce*. La animación muestra la mira del rifle y los disparos. A partir de aquí el consabido recorrido por los posibles pasos de Oswald hasta su detención, pasando, claro, por la imagen de su rifle —uno de los fetiches del caso— y la muerte de un policía que es la primera

acusación vertida contra él. Tras su detención, su asesinato por Ruby, otro de los *instantes esenciales* del caso confinado para siempre en encuadre electrónico. Concluyen testigos y expertos: con la muerte de Oswald no hay caso. Seguimos sin saber la verdad, pero tenemos mucha más información.

#### *Forrest Gump (Robert Zemeckis, 1994)*

Hasta ahora nos hemos movido prácticamente en el contexto del discurso informativo, *stricto sensu*. La película de Stone, de hecho, tiene toda la textura de un docudrama. Ahora bien, si hablamos de un *modelo de representación* en el seno del *Paradigma Informativo*, éste habrá de extender sus tentáculos más allá e invadir el panorama mediático de manera más generalizada. Concretamente, el cine comercial, como institución cultural en sentido amplio, se ve obligado a enmarcarse en el propio sistema de expectativas que hace de la opinión pública su audiencia. Pasamos pues, a indagar algunos films que comparten las premisas que hemos venido viendo. Pero es lógico que, a diferencia del discurso informativo, la ficción tome una distancia estética respecto a ellas que, como ya hemos indicado, suelen expresarse en forma de la ironía. *Forrest Gump* es un magnífico ejemplo de esta distancia que se incardina no obstante en el modelo de representación. Recordemos que las imágenes que publicitaban la película eran unas tomas en blanco y negro en las que el protagonista compartía plano con Kennedy: el truco de movimiento, el tratamiento digital de la imagen, era el reclamo. Por tanto, no era sólo la temática Kennedy, o la presencia plástica del presidente asesinado: la propia impronta tecno-iconológica aparece con la *industrialización de punctum*, la posibilidad que ofrece la tecnología digital de superar el lastre subjetivo del montaje y organizar el semblante verosímil de una copresencia, de un haber estado allí del pueblo americano excluido. El tema del film, de hecho, es la sucesión de *punctums* convertidos en *Kairós*, copresencias afortunadas —Forrest se encuentra con Kennedy, con Elvis, con Johnson, etc.— que le otorgan al film un idudable sabor de época, con la inserción del protagonista en los momentos clave de la historia sentimental reciente de los Estados Unidos concretada en sus *instantes esenciales*, concebidos como eventos mediáticos. Gump, de hecho, estuvo con Kennedy como y en la misma época que Clinton y encarna a un héroe que carga con la historia a sus espaldas, siendo como es un retrasado mental con graves problemas de movilidad en su infancia que supera con tanto tesón como inconsciencia. *Forrest Gump*, pasa por todo ello habitando un tiempo homogéneo y lineal no incumbido en absoluto por la Historia, tangencial a su biografía, lo cual convierte al tema del "correr" del protagonista en *leitmotiv*: encontrarse sin conciencia de ello. Por ello, si podemos asociar la noción de *punctum* con la de *kairós* es en función del espectador. La imagen restituye lo que fue imposible en el fantasmático *instante esencial* que habitó la realidad. Las imágenes con Kennedy riman con todos los *punctum* de *Forrest Gump*: es la media —paródica, si se quiere— del ciudadano americano porque si estuvo donde "hacía falta".

La película comienza con una metáfora muy significativa que le dará además una estructura circular. Una pluma que viene del cielo llega a los pies de Forrest que la guarda en un libro. La pluma indica la caída (el *casus*) afortunada: Forrest será depositado en lugares afortunados toda su vida. Está esperando un autobús y aprovecha para contar a las personas que pasan por la parada la historia de su vida, presidida por una máxima que le dijo su madre: "la vida es como una caja de bombones: nunca sabes lo que te va a tocar". La película consiste pues en un *flash-back* narrado a cualquiera en el que Forrest va dando cuenta de los avatares de su existencia y de las casualidades afortunadas que le han ido colocando en contacto con las líneas básicas de la historia norteamericana en las casi cuatro décadas previas al film. Forrest lleva el nombre del fundador del Ku Klux Klan. El *flash-back* comienza con el fundido a una imagen en blanco y negro que nos lleva a planos de "El nacimiento de una nación", el film de Griffith, primera epopeya cinematográfica norteamericana. Es el primer guiño al espectador que coincide con la primera alteración digital de la imagen en movimiento. Forrest es consustancial a la Historia norteamericana. Sabremos, pues, que es oriundo de Alabama, huérfano de padre, tiene un ligero retraso mental y un trastorno en sus piernas que le obliga a llevar un aparatoso administrículo ortopédico. Madre e hijo viven del alquiler de su casa como pensión. Precisamente, un misterioso joven —jamás le es enfocado el rostro— con una guitarra se aloja allí y Forrest baila sus canciones con el estrambótico contoneo al que el obliga su aparato ortopédico. Poco después, cuando el muchacho ya ha desaparecido de sus vidas, madre e hijo ven en un escaparate a Elvis —al que reconocen como su huésped— en el interior de un receptor de televisión. Su famoso movimiento de caderas se ha inspirado obviamente en los movimientos de Forrest. Es el primer acceso —delegado, esta vez— del protagonista al encuadre de la Historia, que como llevamos visto se identifica en el Modelo JFK, siempre, con la pantalla de televisión.

Su primera inserción "intraplanaria" *auténtica* se produce un tiempo después durante los disturbios raciales que originó la aceptación de los negros en la Universidad de Alabama. Así se integra otra línea esencial del imaginario JFK: las luchas por la igualdad racial. Lo vemos a la puerta de la universidad entre el gobernador Wallace y el general Grahame (enviado por Kennedy). El encuentro está explícitamente enmarcado dentro de la pantalla televisiva. A partir de aquí vemos la mezcla continua de imágenes históricas (documentales) con las de Gump en los mismos escenarios. Luego viene el encuentro con Kennedy al ser recibido junto a la selección nacional de *football*. En esta mezcla de imágenes color con B/N —estilema del modelo— Forrest se bebe 15 refrescos y al saludar a Kennedy, le dice que tiene que hacer pis. Va al servicio y se encuentra fotos de Marylin y de John y Robert Kennedy. En esta orgía de homogeneidad encuadrada por la magia del cine pasamos del servicio de la Casa Blanca a las imágenes de Zapruder y al desfile en Dallas.

Y Forrest se convierte en imprescindible en todos los escenarios esenciales de la historia americana desde 1960: estancia en Vietnam, contacto con el movimiento *hippy* y presencia

en manifestaciones contra Vietnam, siempre "fuera de lugar" —en la manifestación pronuncia un discurso vestido de militar— pero siempre presente. Más tarde es recibido por Johnson y también por Nixon. Otra vez, en la Casa Blanca. Nixon le cambia de hotel y Forrest descubre el Watergate al ver a los espías desde el edificio de enfrente. Vemos televisada la dimisión de Nixon. Monta un negocio de pesca de gambas en homenaje a su compañero de color Bubba —muerto en Vietnam— junto con el capitán sin piernas a quien salvó la vida. Durante todo ese tiempo, todos los *punctum*, todas las coincidencias de Forrest con la historia son absorbidas por la fuerza centrípeta del encuadre televisivo. La muerte de su madre coincide con el atentado a Gerald Ford, que vemos enmarcado en el televisor. En su ausencia deja la Bubba & Gump, el capitán Dan invierte sus beneficios en "una especie de compañía frutera": es *Apple* y se hace millonario. Se queda en el pueblo cortando el césped y funda una Iglesia, un Hospital, hace rico a la familia de Bubba. Aquí otra imagen importante: al recordar antes a la familia de Bubba se les ha visto sirviendo la mesa a varias generaciones de blancos. Al cobrar la madre se ve la escena al revés: ella sentada y una criada blanca (mayor) sirviéndole la mesa; es la superación del racismo en la estela del efecto JFK. Si las imágenes racistas se asociaban a la televisión, sutilmente la inversión de la situación se asocia al ordenador (los beneficios generados por *Apple*).

Mientras, Jenny ha vuelto y vive con él como en la infancia. Él dice que fue la época más feliz de su vida. Se ve entonces un castillo de fuegos artificiales. Pero la cámara en retroceso nos muestra que está en el interior de la televisión y se acaba viendo la Estatua de la Libertad. De nuevo, contacto biografía -historia: es la conmemoración del segundo centenario de la independencia americana. La Historia —lo colectivo— sucede en el encuadre televisivo. Cuando Jenny se va, Forrest empieza a correr sin parar (al pasar por el pueblo, se oye una noticia sobre Carter). Corre y corre, hasta el Océano. Se convierte en noticia, por primera vez, como protagonista absoluto y aparece en televisión por méritos propios. Jenny, trabajando de camarera, lo ve. Los periodistas le preguntan por qué corre: Él no tiene ningún motivo. La gente empieza a seguirlo. Deja de correr tras de 3 años y pico. Vuelve a Alabama y vemos por Televisión el atentado a Reagan. Recibe una carta de Jenny: Tiene que ir a verla a Sabana. Es donde está. Así acaba el *Flash-back*, a principios de los 80. Jenny tiene un hijo de él y está a punto de morir. Es el auténtico final del sueño: el encuentro de Forrest y la generación de los 60 con el Sida. Deciden casarse y en la boda aparece el teniente Dan: con "piernas nuevas" y una prometida asiática (vietnamita, se supone). Es la reconciliación de los 90: el film ha perdido el tono paródico para tomar un cariz entre romántico y melodramático. La muerte de Jenny e imágenes con el niño: se lo está narrando a la lápida. No sabe "si la vida obedece al destino o estamos flotando en una brisa". Parecen ser ambos los principios de la existencia. Vuelve la pluma. Y el fin supone un cierre doble y circular. El niño sube al autobús con un libro amarillo —como él en su infancia. Estaré aquí esperándote cuando vuelvas, le dice. Y literalmente, se sienta a esperar: una pluma sale volando de sus pies. La

cámara la sigue hasta el cielo. Como vemos, el film ha recalado en todos los aspectos del imaginario JFK —fundamentalmente la dialéctica entre regímenes icónicos—, pero de una forma benigna, dando una versión circular y paródica de la posición no incumbida de la opinión pública respecto al acontecer histórico, siempre diferido por el encuadre televisivo. *Forrest Gump* es una diáfana metáfora de la inconsciencia del pueblo americano ante cualquier acontecimiento auténtico.

#### *En la línea de fuego (In the line of fire, Wolfgang Petersen, 1993)*

Si alguien puede encarnar la frustración por la pérdida de una ocasión histórica que representó la muerte de Kennedy, éste es precisamente un miembro de su escolta que no consiguió evitarla. El fracaso colectivo viene reforzado por el fracaso profesional, máximo exponente de la tragedia para la mentalidad del espectador medio norteamericano. Éste es el personaje que encarna Clint Eastwood en el film que ahora nos ocupa. Cuando entramos en su vida de maduro agente del servicio secreto vemos —¿cómo no?— las fotografías expuestas en su casa en las que aparece junto a Kennedy en actos oficiales. Caso abarrotado, pues, éste. Da la impresión de que todo el mundo estuvo allí. El truco fotografográfico que hace copresentes a Eastwood y a Kennedy refuerza el aspecto iconográfico de toda la trama. La misión del agente Frank Horrigan hubiera sido impedir el *punctum*, revestido de *tyché*, que significó la traumática toma de Zapruder. Es característica esencial del modelo JFK que la triunfante década de los 90 norteamericana, con la victoria en la Guerra Fría y el progreso tecnológico, ofrecen la posibilidad de la sutura sobre la herida encuadrada, igual que es modificable, analizable y descomponible la imagen registrada por Zapruder. ¿Qué mejor forma, pues, de proponer esta sutura que ofrecer al frustrado guardaespaldas una segunda oportunidad sobre el *thriller*, molde genérico dominante en el cine de acción postmoderno? En efecto, la película desarrolla la narración de un reto en ese subgénero del *thriller* policial en que un asesino psicópata se plantea una partida con el policía del que requiere la estima y el respeto. En esta dialéctica amorosa entre el policía y el asesino, entre ellos existe, pues, un pacto impuesto por el psicópata que reviste el semblante de un compromiso *informativo*. La popular cuestión de los perfiles psicológicos de los asesinos conlleva una erradicación del azar por la probabilidad estadística que implica necesariamente la noción de la *información* como *saber sin sujeto*. El psicópata puede ser *todo-información* porque carece de deseo, es *todo-estrategia*.

El film recurre al intertexto para presentarnos al agente Horrigan en la detención de unos falsificadores como un tipo duro que sabe marcarse un farol y jugar sus cartas. El compañero ha sido descubierto y le obligan a matarlo para demostrar que no es un agente infiltrado. Él dispara, adivinando que la pistola estaba descargada. Luego recupera la suya y con toda la

sangre fría se enfrenta a ellos. La referencia a los personajes habituales de Eastwood tanto en el *western* como en la saga de *Harry el sucio*, es obvia. En su siguiente misión le vemos entrar en una casa que está llena de recortes sobre Kennedy y fotos del actual presidente. Se ha presentado allí por la denuncia de una inmigrante que sospecha del inquilino. Es evidente el componente fotográfico de la trama del film. Se trata de evitar el *punctum*, el trauma inasimilable por el sentido. Y para disolver la irreversibilidad de *lo que hiere, de lo que despunta*, la escena debe ser reproductible. El film no es más que eso: una reproducción de la situación para que Eastwood esta vez tenga éxito, *una conversión de un fotograma en una secuencia en movimiento*. La apuesta del asesino es ésa, como veremos a lo largo de toda la trama: desafiar a Eastwood a que intercepte la bala que piensa dirigir contra el actual presidente, sin importarle perder la vida en el intento. La primera aparición en campo del asesino —John Malkovich— se produce mirando por unos prismáticos, vigilando a Horrigan mientras le va mostrando el camino con sus pistas y sus cebos. Él siempre está fuera del círculo: toda la película es un intento de integrar esa mirada a la escena, de sustraerle su exterioridad e incluirla en la trama de lo oficial. En un rasgo muy genérico, el héroe tiene enormes dificultades para ser creído por sus superiores contando con la mayor hostilidad del responsable de la imagen del presidente, esto es, el modelador de la mirada oficial, la de la opinión pública. Y de paso, el film, consigue revertir la idea de una conspiración del poder a la maquinación de un psicópata. Justamente, la siguiente película de Eastwood, *Poder absoluto (Absolute Power, 1997)* invierte el dispositivo: Eastwood ve escondido algo que se le niega a la opinión pública, el asesinato de una mujer a manos del presidente de los EEUU, en el momento en que Clinton estaba rodeado de acusaciones de escándalo sexual. Como vemos, el modelo también muestra su propia decadencia en su proyección política.

De Malkovich, pues, sólo hemos visto los prismáticos y los ojos —esos que Horrigan anhelará ver para saber con quien se la juega—, pero la apuesta enunciativa del film implica la posibilidad del agente del servicio secreto de salir del círculo vicioso de la Historia, en el que está apresado junto a su propia impotencia. Evidentemente, el inquilino del apartamento utilizaba una identidad falsa. Abren las puertas correderas de una habitación vemos en la pared una foto: Horrigan acompañando la caravana presidencial —supuestamente de Kennedy— con su cabeza rodeada por un círculo. En efecto, posee el dudoso honor de ser el único agente en activo que ha perdido un presidente. Luego sabremos que él tenía una relación muy especial con JFK, hasta el punto de cargar con algunas culpas por encubrirlo. La impresión de estas fotos produce la sensación en el espectador de la *colisión de dos mundos en el encuadre*, una hendidura que el presente habrá de suturar.

Luego, las tomas de contacto del psicópata —que se hace llamar John Booth, como el asesino de Lincoln— que le va dejando pistas sobre su reto. De éste, sabremos que es un antiguo asesino entrenado por la CIA y muy resentido contra el sistema. Así, entra en juego la *teoría*

de la conspiración bajo la forma de la falta de control democrático de los servicios de inteligencia. Durante todo el proceso, observaremos cómo el factor histórico está indisolublemente unido al mundo emocional de Horrigan, que acepta el reto y pide que lo vuelvan a asignar a la escolta del presidente. Quiere su segunda oportunidad. Las alusiones a Kennedy son constantes en el film. En un momento dado Horrigan está viendo en su casa "Los últimos días de Kennedy", donde le vemos capturado con él en el encuadre. Se produce un *collage* de imágenes sobre la mirada de Horrigan, donde aparecen la foto de antes, la toma de Zapruder, etc. En ese *collage*, Horrigan está en la película justo en todos los casos al lado de Kennedy menos en el momento del tiro. Allí, es Booth el que dice que él estaba cerca y no reaccionó. Hace escarnio constante de ello. Esa imagen traumática para la Historia, para el pueblo americano, lo es también para un sujeto heroico: es la segunda oportunidad, la de la reparación. La oportunidad para el pueblo americano es que un sujeto asuma como propio el trauma y lo repare. Lo interesante para nosotros es contemplar cómo eso se hace en el marco de una teoría de lo icónico y de una concepción del mundo como imagen: la historia se ha convertido en un hilván de momentos concebidos como escenas registrables y reproducibles. La restitución del tiempo histórico se asimila ontológicamente a la intervención sobre su fijación en una superficie encuadrada por medio del eje digitalización → trucaje → reparación, completamente obvio para el espectador.

Pero ante los escarnios de los que es objeto, Horrigan ha de demostrar continuamente que sus motivos son profesionales (patrióticos) y no personales (biográficos). El asunto es la fuerza de lo biográfico al servicio de lo patriótico: patriotismo liberal puro. Queda así claro que Horrigan se sacrifica por una institución no por una persona. De hecho, la imagen que se da del presidente actual —al que sus escoltas llaman en clave, "el viajero"— no es precisamente positiva. Por eso, Horrigan llega a exclarar, en alusión a su relación con Kennedy: "aquellos eran distintos, él era distinto, yo era distinto, todo el maldito país era distinto. Y hoy todo sería distinto si yo hubiera sido la mitad de paranoico de lo que soy ahora." Culpa, pues, y una oportunidad impagable de preparación.

Evidentemente, el film acaba bien, Horrigan es capaz de leer las intenciones del asesino, aunque éste le había hecho alguna chanza sobre las claves del género, cuando respecto a su perfil psicológico, replica: "los actos de un hombre no son iguales a la suma de sus facetas psicológicas. No funciona así". Pero Horrigan le había visto ya los ojos en una persecución por los tejados y consigue reintegrar esa mirada proteica y camaleónica al encuadre de la Historia reparada, como cuyo subrogado, el film se ofrece. El *punctum* es sostenable si la mirada del asesino puede ser puesta en escena.

## Los conflictos raciales

Ya hemos visto que el problema del racismo y las luchas por la igualdad de los afroamericanos, coetáneas de los años 60, forman una parte esencial del imaginario norteamericano de los 90, vinculados además por la correspondencia de los asesinatos de JFK y Martin Luther King. Aparecen entonces una serie de films en los que los iconos de negritud de los 60 son reivindicados con mucha fuerza. Por poner dos ejemplos, en *Malcolm X* de Spike Lee (1992) o *Cuándo éramos reyes* (*When we were Kings*, Leon Gast, 1996), rescatando la figura de Muhammad Ali. Hombres negros y abnegados, capaces de sacrificios morales prácticamente incomprensibles —y por ello, largamente admirados— en la América post-yuppy de los 90. Ahora bien, esto no pasaría de ser un regusto de época perfectamente natural en la vindicación postconservadora del movimiento libertario de los 60 —Clinton reconoció además de otras cosas, haber fumado marihuana y haberse manifestado contra la intervención americana en Vietnam— si no exploramos alguna conexión más sólida que nos permita hablar de un *Modelo de Representación* —de un sistema de expectativas e indicios de reconocimiento en la ficción— de pleno derecho. Desde esta perspectiva la versión del blanco concienciado y justiciero —solidario, *id est*, que se preocupa de los males *ajenos* por puro *altruismo*— concuerda más con el imaginario Kennedy encarnado en la concepción del héroe americano que carga a sus espaldas la tarea de reparar la historia. Aún más: se trata de la conjunción *héroe + tecnología escópica* la que adquiere pleno valor de estilema transfílmico.

Veamos un magnífico ejemplo de esto en un film que nos servirá de gozne para introducirnos en este aspecto del modelo. Me refiero a *Fantasmas del pasado* (*Ghosts of Mississippi*, Rob Reiner, 1996). Película sobre hechos de 1963 como JFK. Trata de un asesinato racista en el Estado de Mississippi de un líder negro de los derechos civiles cuyo autor no fue condenado —el juicio se declaró nulo— y que en 1989 un fiscal blanco (Alec Baldwin) se atreve a reabrir a instancias de la viuda de la víctima (Whoopy Goldberg). Esto es, el presente, más democrático y liberal, viene a reparar las atrocidades del pasado conservador. Vamos bien. Pero hay más. Es importante el papel fantasmático de Kennedy en el film: la víctima muere en el momento en que éste hace una alocución televisada contra el racismo (13-06-63). De hecho, la película comienza con una secuencia de *flash-back* sobre el asesinato. Siendo así visualizados, es obvio que los hechos se dan como absolutamente ciertos. Pero hay además un detalle muy relevante, precisamente porque pasa desapercibido al espectador normal. El paso al presente diegético (1989) nos muestre al fiscal en un alegato a un jurado en el que el video es prueba fundamental. Es un gesto prácticamente subliminal que asimila el progreso tecnológico con el ideológico. La tecnología escópica (panóptica), como apresadora del acto cumple su papel de sutura que hace converger en la justicia, ética y técnica. Partiendo de aquí ya empezamos a hacer encajar toda una serie de estilemas del *Modelo JFK*: el rifle del

asesino como fetiche alrededor del que gira la investigación; este fiscal sufre los mismos problemas familiares del fiscal Garrison en la película de Stone, provocados por el mismo sofocante y conservador contexto sureño, etc.

Pero pasemos a un film mucho más significativo en su década —como *Forrest Gump* en el 95, fue profusamente premiado por la academia el año anterior— y que el film precedente nos permite traer a colación de una manera menos sorpresiva. Me refiero a *La lista de Schindler* (*Schindler's List*, Steven Spielberg, 1993).<sup>19</sup> Es evidente que el film expresa mejor que ninguno la reducción del tiempo mesiánico al tiempo vacío y uniforme del progreso liberal. Pero además, que hay un intento de asociar el holocausto judío a la esclavitud y posterior marginación de los negros en Norteamérica, lo demuestra que éste fuera el tema de una posterior película de Spielberg (*Brotherhood*, 1997). Ahora bien, hay elementos formales que colocan este film en contacto con los que hemos visto anteriormente, más allá de su estructura actancial. Por ejemplo, el uso poético de la mezcla de B/N y color o la propia estrategia del protagonista de forzar instantáneas contextualmente falsas al principio del film para usarlas como tarjeta de presentación. El uso de la óptica y del registro, del grano y el color —que son los estabilizadores narrativos por excelencia en el MRI— violentados por la técnica, es impensable, de la forma que lo hace Spielberg, sin contar con el intertexto del uso que se le estaba dando este recurso en las películas alrededor de la temática JFK: el blanco y negro, asociado a la paleotelevisión —y por lo tanto a la oficialidad de un poder ilegítimo—, y el color, asociado a la toma de Zapruder (oculta durante años) y al tiempo presente de la reparación. No otra cosa hace Spielberg con su atribución del b/n. para el nazismo y el holocausto y del color para la toma de conciencia, el presente autorrealizativo y la redención. De hecho, el film comienza en color, con un plano de una vela y una plegaria judía de fondo. La película continúa narrándonos en blanco y negro, tanto el ascenso y los negocios de Schindler como el acoso burocrático, militar y policial a los judíos. Hasta que, en la larga secuencia de la evacuación del Ghetto de Varsovia (1943), vemos el Primer rasgo de color en la mirada de Schindler: la niña del abrigo rojo. Es la introducción de una anisotopía en el relato: la mirada del héroe. El resto del relato, con la progresiva toma de conciencia y ayuda a los judíos de Schindler, sigue en los tonos grises del dominio nazi hasta que vemos la secuencia documental en color: los judíos de Schindler —los semblantes reales de los supervivientes acompañados de los actores que les han encarnado en el film— en el presente, colocan piedras en su tumba como homenaje. Todo, el color y la supervivencia, y el film y la realidad, fue posible gracias a aquella mirada cincuenta años atrás en la que la actualidad filmica —con todo su cromatismo— ya brillaba.

<sup>19</sup> Estamos hablando, recordemoslo, de las grandes triunfadoras de los Oscar de 1994 y 1995. Vid. Lozano, *Op. Cita.*

Ahora bien, esta relación entre el Modelo JFK y la cuestión del Holocausto judío nos la confirma un film menor pero extremadamente sintomático de este proceso. Hablo de *Fatherland* (Christopher Menaul, 1994) protagonizada por Rutger Hauer y Miranda Richardson. En este film se combinan:

- La presencia de Kennedy.
- La revelación fotográfica.
- La proposición de la opinión pública norteamericana como la garante de la libertad universal.

Se trata de una propuesta de ficción histórica sobre la hipótesis de que la Alemania de Hitler no hubiera perdido la II Guerra Mundial. Una voz en *off* nos lo cuenta al principio del film, sobre un *collage* de imágenes documentales. Años después del fracaso del desembarco de Normandía, Alemania domina Europa. Estamos pues en 1964. Resisten los rusos al Este y en USA, ha llegado un nuevo presidente. Y he aquí la sorpresa: ¡se trata de Joseph Kennedy, el padre de JFK y patriarca de la saga! En este momento Germania —así se llama el nuevo Estado que ocupa casi toda Europa— necesita a los Estados Unidos como resultados de la guerra de desgaste con Rusia. Se produce, pues, un intento de apertura del régimen nazi, por lo cual los periodistas norteamericanos van a ser recibidos para mostrarles el país. Hay algunas sospechas sobre el destino de los judíos deportados de Alemania que, según la versión oficial, han sido recluidos en Ucrania. Hay una gran insistencia de la voz en *off* en el control de la prensa por el Estado. La llegada de los periodistas americanos es el preludio de una cumbre americano-germana en Berlín, donde se van a encontrar Kennedy (Joseph) y Hitler. Toda esta introducción utiliza imágenes documentales cuya articulación y sumisión a la voz en *off* confeccionan un relato completamente alternativo a la historia real con materiales extraídos de su propio flujo temporal.

El film, en este contexto, va a tratar de la revelación del Holocausto en un momento en que éste debe mantenerse más en secreto que nunca. Y por supuesto, la trama tomará la forma de un thriller policiaco. Xavier March, Oficial de las SS, padre divorciado y patriota honesto se encarga de la investigación del asesinato de un alto cargo del Partido. La televisión está continuamente presente en la vida cotidiana de los alemanes, albergando, cómo no, la versión oficial del Partido sobre la marcha de la guerra del Este, el 75 aniversario del Führer y en general sobre la curso de todos los procesos político-sociales. El imaginario de América, pese a la posición acomodada de March, es compartido con su hijo, a la poste sabremos que narrador oculto de la trama. Por las calles del Berlín repleto de simbología nazi vemos, por

ejemplo, carteles con la efigie de los Beatles. En este ambiente, desarrolla March su investigación que le lleva a encontrarse con Charlie Maguire, periodista norteamericana que ha venido a cubrir la cumbre. En la mansión del muerto vemos una foto de él con Hitler, dedicada. Truaje histórico contraestalinista que ya nos resulta familiar. Pero hay más detalles que nos llevan a los mismos procedimientos que ya hemos visto en todo el *Modelo JFK* que reúne thriller y conspiración. Cuando March investiga las huellas digitales encontradas, una siniestra la foto de Hitler sobre el técnico que las procesa y los policías emblemáticos al totalitarismo controlando la verdad en su *sancta sanctorum*: el laboratorio científico forense.

En fin, a lo largo del relato, vamos averiguando que el asesinato investigado pertenece a una trama para eliminar a todos los implicados en el holocausto, con el fin de que no llegue a oídos norteamericanos. Todo gira, pues, en torno a *dos fotos*: la de todos los partícipes en la reunión en la que se decide el exterminio y las propias fotos prueba del Holocausto que se pretenden hacer llegar a Joseph Kennedy. A través de la amante del único implicado vivo que colabora con March y Maguire para salvar su vida, cediendo estas fotos a la americana con tal de conseguir refugio político, se sabe que los judíos habían sido "reasentados en el aire" cosa que revela de la forma más inocente buscando la complicidad de la periodista. De hecho, había un ministerio entero ocupado de mantener correspondencia con los judíos americanos preocupados por sus parientes "reasentados" que les mandaba una postal todos los años mientras que la guerra en el frente ruso impidía cualquier otra comprobación. Esto es, la idea connotada es que los medios de comunicación colectiva funcionan como notarios de la verdad en la democracia, en las sociedades urbanas. La verdad fuera de los *Media* es inoperante, es rumor, patrimonio del Amo cuya versión oficial siempre prevalece. Esas dos fotos, esencia icónica de la verdad, no consiguen realizar su función indicial, de denuncia, hasta que no son difundidas: **Mediatización = Digitalización → Verdad.**

De hecho, cuando March ve las fotos del holocausto por primera vez (sale todo a la luz: los trenes, Auswitchz, la solución final) dice que son falsificaciones. Cuando consigue digerir la verdad —"¿Cómo le digo a mi hijo que he servido a asesinos toda la vida?", se pregunta— otro imperativo se impone: Kennedy debe recibir los documentos. Al fin, lo consiguen, pero March muere en el intento de rapto de su hijo —vive con la madre— para exiliarse ambos a América. En ese sintagma alternado con Maguire, intentando llegar a Kennedy antes de que se encuentre con Hitler, la persegución de la Gestapo y la búsqueda de su hijo, las fotos familiares se entrecruzan con las institucionales. Le disparan pero al arribar Kennedy (padre) le hacen llegar las fotos y las ve. Vemos al niño asistiendo al momento por la televisión, que enmarca el rostro de Führer, de nuevo metáfora de la mentira oficial denunciada. El coche de Kennedy no se para. La megafonía dice que es por una amenaza de bomba bolchevique. Maguire, espera a March que va herido en bicicleta. Llama al niño y rimando con un cuento

que le ha contado al principio sobre el derecho a la diferencia, le dice: "haz que crezcan tus propias alas." Muere. El niño apaga la tele con Hitler dentro. Y toma posesión, como adulto, de la voz en off que recuerda: "Charlie y mi padre fueron los primeros en ver las imágenes del horror." La conciencia ha triunfado.

Se trata de la consistencia icónica del mundo más allá de cualquier articulación narrativa, discursiva o histórica. Las fotos del holocausto, las huellas del horror, mantienen su escenografía pese a un decurso histórico completamente distinto del que conocemos como efectivo. La ciencia no quiere saber nada del tiempo ni de la facticidad del movimiento. La tecnología ha tomado el lugar de la dialéctica en el cernimiento de la verdad. La lucha de clases ha muerto a manos de la potencia *ilustrada*, del componente óptico de la verdad. El presente puede reparar el pasado porque los males no fueron creados por conflictos de intereses o luchas de explotación o poder. Es el *animus* autónomo del tiempo lo que supera el pasado al encarnarse en individuos íntegros, capaces de soportar sin división la pasión de ser.

Tal vez, sea la aparición de *Matrix*, en su presente continuo, irredento y falso, el mejor síntoma del agotamiento del modelo tecnopolítico de progreso sin duelo que dominó el discurso audiovisual en la década de los 90.

## La opresión del horizonte

Ya hemos visto que, a diferencia del discurso televisivo, en el que no queda prácticamente espacio para la maniobra subjetiva, y del proceso interactivo, que la repele por prescindible, en el cine sigue quedando un cierto espacio para la escritura. Así, por ejemplo, en el caso de la posición "humanista" del cine a partir de los 80, haciendo crítica de los demás *Media* con un tono apocalíptico unas veces y paródico otras. Tras el repaso a la temática *JFK*, que nos hemos atrevido a dotar del rango de *Modelo de Representación*, vamos a repasar tres films finiseculares en los que los presupuestos más optimistas de ese modelo entran en crisis, pero con la ambigüedad con la que Hollywood suele tratar estos temas. La noción de un horizonte opresivo, en tres versiones distintas, es el vínculo que los relaciona con los desarrollos de este libro.

**En el centro del universo, el espectáculo del hombre verdadero.**

*El show de Truman (una vida en directo)*, (The Truman Show, Peter Weir, 1998.)

Todos conocemos *El show de Truman*. La película se nos presenta como una crítica al espectáculo televisivo sin límites y para ello toma como base un género especialmente

denostado, el *reality show*. A través de él, critica los aspectos más variados del espectáculo televisivo, desde la publicidad encubierta, a la insensibilidad espectatorial inducida por los excesos de esta mostrabilidad generalizada. En esta reflexión sobre el orbe mediático, el film nos presenta dos elementos esenciales a considerar. Por un lado, el *dispositivo de realización*, inmenso plató convertido en un completo microcosmos que propicia lo que podríamos denominar la *globalidad en intensión*. Es un colossal laboratorio de la vigilancia panóptica donde la realidad queda encarcelada por las 5000 cámaras que se aplican a la imposición del horizonte. Como dice Cristof, el alegórico director de todo este montaje, se trata del "perfeccionamiento del ser sin ser visto". Por otro, en la interioridad de este cosmos orgánico se desarrolla un continuo *relato simulado*, un acaecer controlado por bucles y rutinas de programación que activan el imaginario cibernetico y la profesionalización de lo vital.

La película cuenta la crisis de autoconciencia de Truman acerca de todo el montaje que se ha realizado en torno a él. "Tengo la impresión de que el mundo gira alrededor mío", impresión delirante que no es sino la de la posición del ser humano en el cosmos aristotélico. El paso del proceso que lleva del ser mirado al ser que mira, es el que cifra, para lo que nos concierne, la emergencia del sujeto de la ciencia, esto es, el nacimiento del hombre moderno que se coloca como *subjectum*, como el ente medida de todos los entes. Es el paso de un ser observado y juzgado en sus actos, el hombre medieval, geocéntrico, al hombre que se extiende del campo de la visión para ser presente en espacio 0 del que mira —de aquél para el que la imagen es— el *contracampo*. Esta oposición entre la cosmología premoderna y la moderna, enfrenta a su vez a los dos modelos del sujeto que hemos visto contraponerse en nuestra genealogía de la mirada occidental: el *preso* y el *guardián* del *Panóptico*. El espectador del "Show de Truman" se aviene perfectamente a la posición del agente *Discurso del Capitalista: es el Amo cualquiera*. Truman, por su parte, hace el papel de preso, para el que la anisotropía es una violencia que equipara trauma psíquico y límite geográfico.

El pregenérico del film está formado por los genéricos del programa. Presenta Cristof, que nos habla de la genuina autenticidad de Truman. Posteriormente, se introduce a los actores por medio de un reportaje. Hablan, claro, mirando a cámara. La mirada a contracampo es un rasgo televisivo que supone la conciencia de un espectador más allá del horizonte de la mirada. Ésta es la diferencia esencial con la mirada inconsciente —*mirada MRI*, diríamos— de Truman encarnando al *personaje cinematográfico* que, a diferencia del hombre pre-moderno, ignora la facticidad del espectador ausente. Los actores nos hablan de la autenticidad del programa. Meryl, la esposa de Truman asevera: "para mí no existe diferencia entre la vida privada y la vida pública". Y tiene razón: ontológicamente son iguales, en el tiempo y el espacio homogéneos y vacíos del cosmos mecanicista. Sólo que Truman no lo sabe, por eso lo vemos hablando a contracampo a través de un espejo con una cámara oculta: se mira como todos los miran. Marlon, su amigo del alma, apostilla: "nada es falso, sólo está controlado".

Después se nos presenta la vida cotidiana de Truman, cuyo nombre tampoco deja de ser alegórico (Truman = *true man*). Es juego del film, violentar las convenciones simbólicas de la ficción realista. La patencia del objetivo de la cámara se muestra al espectador por medio de un *cache* que localiza a Truman en el encuadre. Lo vemos salir de casa y saludar ritualmente a sus vecinos. Entonces acontece la caída de un foco del magnífico tinglado del plató que es la Isla de *Seahaven*. Se da una explicación del fenómeno por el noticiero que nos constata que estamos en un mundo construido a la medida de Truman. Ya lo hemos dicho, el antropocentrismo es incompatible con la constitución focal del horizonte: un mundo con un individuo en su centro es un mundo delirante. Pero lo delirante en Truman es que él se cree en la posición del sujeto moderno, no sabe que está viviendo en un orbe ónticamente cerrado.

La película avanza. Asistimos a los grotescos episodios de publicidad indirecta. Y descubrimos que para Truman existe un espacio mítico: las Islas Fidji. Cuando intenta ponerse en contacto con él, siempre le interrumpen. Y le vemos intentar la reconstrucción de Lauren —aquel amor fuera de guión, que supuestamente se fue allí— con retazos de fotos. El problema es que Truman no puede salir de la Isla, porque padece una fobia al mar que le impide abandonar el inmenso plató. De hecho, vemos un intento fallido de salir cuando se le encomienda un trabajo fuera de ella. Es un juego perverso de enunciación experimental por parte del programa, poner a Truman en una situación de inhibición y angustia. Tenemos, pues, a un sujeto con un horizonte opresivo y cerrado, viviendo en un mundo *plano y falso*, que añora la esfericidad incomprobable del planeta, violencia geométrica que introduce un abismo en su deseo. Ello queda panteante cuando, jugando al minigolf con Marlon en el puente roto, que es la única salida terrestre truncada, explica donde está Fidji utilizando una de las bolas como símbolo del globo terrestre. La idea recurrente de Truman es romper tanto con su biografía como con su mundo: Silvia (Lauren) y Fidji. Y ahora sabremos —es uno de los aciertos indudables del film— que la fobia de Truman fue inducida por una escena traumática: la muerte de su padre en un naufragio cuando ambos habían salido de pesca. El recuerdo aparece como escena objetivable: podemos ver los recuerdos de Truman en directo. El objetivo se coloca en la mirada del padre ahogándose. El trauma fue provocado para evitar en Truman cualquier tentación de huir de la isla. Por consiguiente, están perfectamente integrados el *horizonte geográfico* y el *subjetivo*. Trauma y límite fundidos. Romper con el mundo cerrado en el que ha sido instalado es romper con la frontera al saber que es el *trauma*, con el efecto pedagógico del Panóptico por el que Bentham abogaba. Tras el recuerdo, Truman tristeceido mira al firmamento nocturno y comienza a llover. Pero, en otro fallo del dispositivo, la lluvia deviene "particular". En efecto, sólo llueve encima de él, preso de una risa compulsiva y desgarrada al percibirse de la inexplicable situación. Pero recordemos que la lluvia es un recurso metafórico clásico que apunta al llanto. Aquí es una metáfora delirante: su desprendimiento de la historia y su patencia como rasgo discursivo denuncian la impotencia del plató para acompañar un sentimiento auténtico.

Continúa la película y él va tomado conciencia de que algo no funciona. Descubre la trastienda de la escenografía tras un ascensor, usa de su sospechada omnipotencia para detener el tráfico y descubre que los acontecimientos se repiten a su alrededor en bucles, como rutinas informáticas. Intenta huir con su esposa, salir de la isla en automóvil desafiando su trauma, y una loca sucesión de acontecimientos (desde un embotellamiento hasta una alarma nuclear) se lo impiden. Pero, en el colmo, el policía que le corta el paso le saluda por su nombre: los síntomas de maquinación a su alrededor empiezan a ser insoportablemente obvios. Ante ello, el dispositivo de realización reacciona. Primero a través de una conversación con su amigo Marlon dirigida por Cristof. Pero por si esto no fuera suficiente, se programa un encuentro con el padre, que "en realidad" no ha muerto —de hecho se había colado en la isla como un vagabundo y había intentado encontrarse con él un momento antes. Es la capacidad del flujo televisivo para vaciar a la muerte de su valor de límite simbólico. Este encuentro se produce en el puente destruido y constituye un momento estelar dirigido por Cristof que sirve a la audiencia este *instante esencial* a la carta. Vemos un montaje absolutamente miserable en el que el padre lo gira en el abrazo para que la cámara de la grúa pueda coger un primer plano de Truman. "Es televisión pura" se oye en la cabina de realización. Luego, asistimos a un montaje alternado entre esta instancia de la realización y las sucesivas reacciones espectatoriales. Entre ellas la de Lauren que, expulsada del programa, lidera el movimiento por la liberación de Truman.

Esta preeminencia de la realización da pie a un reportaje y entrevista a Cristof que sirve de ostentación del dispositivo y ofrece datos al espectador del film. Durante toda la película hemos comenzado a ver espectadores contemplando el programa, elocuente signo de su éxito mundial. Se habla de 1700 millones de espectadores en todo el mundo de un programa de emisión ininterrumpida, vía satélite, claro. *Esta es la gran contradicción del programa: la imposición del horizonte a un solo ser humano para que la audiencia pueda sentir el poder y el goce de su transgresión*. Primero, pues, se nos da una descripción del dispositivo tecnológico, del inmenso estudio de televisión que es la Isla de Seahaven, y luego pasamos a recibir información sobre la historia del programa, a través de una entrevista a Cristof. Mientras éste habla, la emisión del programa continúa en pantalla en pequeño encuadre: el vigilante del Panóptico no descansa jamás. Cristof nos narra los intentos de intromisión desde el exterior desde el principio de la emisión del programa, de la creación de trauma para cercenar el deseo de Truman de salir de la isla y de las 5000 cámaras que no dejan rincón ni instante sin vigilancia. Luego vienen las preguntas sobre Truman. Nos cuenta cómo fue elegido entre 5 casos de embarazos no deseados, mientras vemos imágenes del parto. Sobre la legitimidad de esta apropiación y de la vida a la que se ha destinado a Truman, Cristof nos dice nos habla de su ignorancia como coartada moral: "nunca se ha planteado la naturaleza del mundo en el que vive". Aquí se introduce una llamada telefónica de Lauren/Silvia, increpando a Cristof. Él responde que Truman lleva una vida normal:

"Seahaven es lo que el mundo debería ser." Zanjada la discusión. Habla de los planes para el futuro. La idea es hacer padre a Truman, retransmitiendo la primera concepción en directo.

Tenemos, pues, a Truman apaciblemente recluido en su prisión y planteado el dilema contemporáneo por excelencia que nos va a volver a aparecer cuando comentemos *The Matrix*: la opción por la ignorancia y el bienestar o por la libertad y el riesgo. Problema peliagudo porque el *Paradigma Informativo*, a lomos del *Discurso del Capitalista*, carece de respuesta para él. Si el saber es *información*, si es independiente de cualquier vinculación óntica a un sujeto singular, y los datos son ontológicamente todos iguales, el corolario es que la *verdad* oculta, desligada de la retícula factorial de lo público, carece de efectos. ¿Entonces para qué es necesario *desocultar la verdad*?, cabe preguntarse. Es la gran aporía de la *ética de la denuncia* en el seno del *Paradigma Informativo*. Recordemos que para el ciudadano occidental la cosa funciona al revés: protegido por *contracampo* y armado de solidaridad, el mal siempre es ajeno. Y sólo se convierte en *verdad efectiva* cuando sus demandas y derechos empiezan a ser violados o conculcados. Entonces pugna por convertirse en materia de encuadre y a su vez su problema se convierte en ajeno para la audiencia tipo. Es la impotencia frente al saber, mecanismo de control extremadamente astuto y eficaz. La ética del *hacker*, de la *anticonspiración* o antiglobal, al pretender denunciar una verdad que aún no se ha convertido en mal subjetivado se ve condenada a la entropía del espectáculo. Realmente, es un *círculo siniestro*. No hay forma de deslegitimar la ignorancia si no abandonamos el *Paradigma Informativo*, e introducimos un sujeto que vincule su existencia a ese saber —esto es, se ofrece a suturar su falta simbólica, no imaginaria—, para el cual la *verdad* tendrá consecuencias pese a su velamiento. La única *verdad efectiva* no es la atrapada en la *adæquatio* de la escena judicativa, la verdad de la denuncia, sino la que resulta inalcanzable por el saber y exige entonces un sujeto que se responsabilice de ella como su causa. Y hacer de la *verdad* causa, implica, por consiguiente, contravenir los dictados de la razón suficiente, del consenso perceptivo, del *sentido común*, del espectáculo *concertado* que la conducta es para el *otro*.

Tras la entrevista a Cristof la cámara realiza un repaso por los espectadores mientras Truman duerme. Cristof también mira a Truman dormir en una pantalla gigante en situación de irse él también a la cama. Una vez más, la instancia de realización y la espectatorial se equiparan. Cristof acaricia la pantalla: he aquí el componente táctil de la televisión al servicio de un padre que ama sin ley. No espera la correspondencia en el amor sino la sumisión ignorante de Truman, que ninguna emergencia de un desco pueda destruir ese amor. Es el perfecto espectador televisivo. Y, a su manera, Truman, que nunca decepciona, es el perfecto profesional. Suma a las cualidades de éste una que le otorga la práctica perfección: la ignorancia de las leyes del mundo. El profesional íntegro se encarna en el sueño del

replicante perfecto, del androide sin pasiones que amenacen la homeostasis del Principio del Placer. Pero la cosa no dura. Por zoom y segmentación del encuadre, Cristof descubre que Truman los ha engañado. Ha simulado estar en la cama pero en realidad, ha huido. La pantalla, sometida a la cuadrícula y el análisis responde a la matemática bidimensional de los cuerpos, confirmando la indisolubilidad de lo imaginario con la raíz ontológica del mundo moderno.

Envían a Marlon que lo busca por toda la casa. Vemos un plano de él contra el mapa de Fidji. Descubre el agujero por el que ha huido y todas las rutinas y subrutinas de la programación mecánica de la Isla de Seahaven se ponen en marcha para encontrarlo en este Mundo-Laboratorio, *Mundo-todo-Imagen*. Al no encontrarlo, comienza la búsqueda en el mar. Al fin, una cámara halla el velero. La emisión, que había sido cortada por primera vez en la historia del programa para buscar al protagonista, se reanuda. Vemos la reacción de los espectadores apostando sobre si logrará escapar o no. Ello se alterna con planos continuos de Cristof dirigiendo las operaciones desde la mesa de realización. El velero se llama "Santa María". Con perfecta conciencia de lo que está haciendo, Weir nos lleva al gesto ontológico de fundación del Universo moderno que se basa en la audacia existencial, el desafío al Dios protector y la transgresión del horizonte impuesto, sustituyéndolo por el universo focal, fruto de la decisión subjetiva. El descubridor, a la búsqueda del *ahí del Ser*. Truman lleva la *collage* de Lauren como guía. La salida de Seahaven es también la de su propio Edipo, la búsqueda decidida de la exogamia. Pero Cristof es un Dios inmisericorde y, usando del cálculo de coordenadas sobre mundo que domina, le envía un temporal que está a punto de ahogarlo, con toda su fe en la incapacidad traumática de Truman. El mayor semblante de la ilegitimidad Moderna es la del *escenógrafo* que utiliza el saber de la ciencia para suplantar a Dios. Es un demiurgo tentado, pecador. Truman cae del barco. Sus subordinados advierten a Cristof: "no podemos matarle en directo ante el público". Éste contesta: "nació en directo, ante el público". Es la esencia del *Discurso del Capitalista*: el Amo trabaja para el consumidor.

Desafío de Truman: "Vais a tener que matarme." Cristof eleva la intensidad del temporal. El dedo de su ayudante en la pantalla nos habla del poder del interfaz, de la potencia infinita de la reducción geométrica del mundo al plano. El encuadre es tan infinito como el cosmos al que apresa en su abstracción. No de otra cosa testimonian las geometrías proyectivas modernas. Al final, Cristof ha de hacerlo personalmente ante su titubeo: el poderoso, en un rasgo muy Hollywood, se queda solo en su tiranía. Asistimos ahora a la secuencia final, de probada estirpe sextina. Parece que Truman ha muerto y Cristof hace salir el sol. Pero Trumaniza la vela: ha resistido. La barca continúa su trayecto y choca con el horizonte. Literalmente, lo perfora. Truman toca el límite del mundo y proyecta su sombra sobre el firmamento. Lo golpea con rabia. Hasta que caminando sobre la línea del horizonte halla una escalera y una

puerta. Cristof abre la puerta y le dirige su voz gutural que resuena cóncava como un templo: "soy el creador", le dice, "del programa de televisión del que eres protagonista". Ahí fuera no hay más verdad, prosigue, "pero en este mundo tú no tienes nada que temer" "Nunca has tenido una cámara en mi cerebro", replica Truman. Bueno, contestaría la ley neoliberal del progreso sin transformación: todo llegará. Pero Cristof, el observador, responde con su voz de Dios bonachón y despiadado, mientras vemos planos de Lauren rezando: "Di algo, maldita sea. Estás en la televisión, en directo ante todo el mundo." Truman contesta con su *latiguillo*, que por primera vez cobra un sentido: "por si no nos vemos luego, buenos días, buenas tardes y buenas noches". Sale a la oscuridad mientras Lauren corre, supuestamente, a su encuentro. Ha traspasado el horizonte, pero no la pantalla. Tras el corte de emisión que apunta al vacío del mundo vemos la total indiferencia de la audiencia que se limita a explorar otros canales que sostengan un semblante homogéneo del Globo. Truman ha consumado, pues, simultáneamente la transgresión del horizonte físico y del biográfico: supera el trauma al mismo tiempo que topa con los límites del Universo construido a su imagen. Esa puerta negra es la metáfora del vacío, de la discontinuidad, en el universo. Es el lugar del sujeto en el cosmos postcopernicano del que el género humano (la audiencia) nada quiere saber porque abre a la sospecha de la reversibilidad de la posición de *subjectum*. El ente medida de todos los entes podría no ser más que el producto de la seducción de un demiurgo maligno.

### La Red de la iconosfera.

*Enemigo Público (Enemy of the State, Tony Scott, 1998)*

Ya tenemos, pues, un mundo esférico cuyos horizontes son contingentes. Pero el cruce de esos horizontes teje una red. Nos encontramos ahora con un *thriller* de persecución en el que un apacible abogado *afroamericano* se ve envuelto en una trama conspirativa gubernamental de una manera completamente azarosa. Como veremos, este azar, por un lado, refuerza la idea de que la *información* es un saber desligado de cualquier subjetividad y por otro, está en función de la máxima liberal de universalidad que advierte que los abusos del poder "pueden pasarte a ti". Pero pasemos directamente al film. Éste comienza *in medias res*. Vemos una discusión entre el que suponemos un agente gubernamental y un congresista norteamericano, al lado de un apacible lago, cuando el segundo está paseando a su perro. El alto funcionario le pide su voto favorable a la *Ley de Seguridad y Privacidad en las Comunicaciones* que, al parecer, daría a las agencias gubernamentales amplios poderes para intervenir las comunicaciones privadas y, en general, vigilar a los ciudadanos. Al negarse a ello, los agentes lo asesinan con una inyección a las órdenes de su jefe. Lo que no pueden saber es que la cámara depositada por un ornitólogo para registrar el comportamiento de las aves ha registrado todo el hecho. Esta secuencia del pregenérico ya muestra rasgos de mucho interés. Como vemos, la temática del film es *panóptica*. Se trata de invadir legalmente la privacidad.

Pero, como veremos, la tecnología engendra una simetría que inspira toda la teoría de la conspiración postmoderna: la tecnología en manos del Estado sojuzga, escapa a la opinión pública y a la ley; pero, en manos del particular, denuncia y libera. El Estado mata, el tecnosubversivo capta.

En el genérico es donde aparecen presentadas todas las claves del film. Éste consiste en un *collage* de imágenes con *travelling* digitales, planos cenitales, planos procedentes de cámaras de vigilancia y tomados desde satélites. Esta proliferación de encuadres continúa con imágenes tomadas con visión nocturna, teleobjetivos, salas de monitorización. Las imágenes captan antenas, detenciones policiales, instalaciones espiadas. La mirada diseminada por el mundo actualiza su esencia escénica. Se produce, además, una aceleración de la imagen típica de la infografía o del tratamiento digital, pero el grano cinematográfico se hace coincidir con las tomas a velocidad normal, naturalizada. Subliminalmente, de nuevo, el cine se propone como mirada no alienada, antropomórfica, frente a los demás medios audiovisuales. Tras el genérico pasamos a la oficina de Robert C. Dean (Will Smith) —completamente ajeno a la trama anterior—, un abogado experto en derechos civiles, de raza negra, acomodado y solvente profesional. Defiende a un agredido por la mafia sindical italiana. Luego, come con su colaboradora Rachel con la que mantiene una relación más y menos que ambigua. Ella es el puente con Brill, un informador y espía particular y secreto al que él no conoce personalmente. Éste es el que le ha conseguido un vídeo demostrando que Pintero —el mafioso italiano— ha violado "la condicional" viendo a quien no debía. Pretende resolver el problema de su cliente utilizando el chantaje al margen del sistema judicial. Si permite la libre votación del contrato por sus clientes, le dice a Pintero, "la cinta desaparecerá en mi colección privada junto con la peli de Zaprunder y la porno de Hitler en el búnker". Mientras habla con el italiano en su restaurante, constatamos la vigilancia a la que el FBI está sometiendo al mafioso desde el edificio de enfrente, cosa que él y todos sus colaboradores saben y hacen chanza de ello.

En la siguiente secuencia, vemos la recuperación del cadáver del congresista que fue arrojado con su coche al fondo del lago para simular un accidente. Y también cómo el ornitólogo pasa a recoger la cámara que había apostado enfrente. Un agente del ASN (Agencia de Seguridad Nacional) lo ve con los prismáticos, pero logra marcharse. Vamos a la sede de la ASN. Allí el grano digital plasma los movimientos de cámara. Desde fuera, en plano cenital, hasta el interior, el movimiento de la cámara simula un objetivo digital infográfico. Ello, sumado a la datación rotulada de todas las escenas, se asocia al espacio de la ASN, de los agentes gubernamentales. Allí detectan al ornitólogo que sólo habían podido ver de lejos, pero que han captado. Se dan cuenta de que manipulaba una cámara digital y es seguro que habrá grabado el asesinato. Asistimos, pues, a la traslación multimedia, a la proliferación de soportes como síntoma de la libre circulación de la información,

desligada de cualquier sustento subjetivo y material. Y a la paranoia del poder que no deja un solo instante del acaecer mundial ni un rincón del planeta sin escrutar y registrar.

Comienza, pues, la localización del ornitólogo, en un auténtico asedio multimedia con intervención de satélites, intercepción de las comunicaciones y toda clase de interfaces de cercamiento del punto en la superficie, que es el enemigo. La operación de persecución se camufla con falsificación de los permisos del FBI. Los agentes que intervienen son exmilitares convictos reclutados por el ASN. Mientras tanto, el ornitólogo, visionando su grabación, descubre el asesinato y copia la película a un disquete. Trabaja mientras ve la televisión y se vuelve a introducir el *efecto multimedia*: la pantalla televisiva da la versión oficial —muerte natural del congresista—, mientras que la del ordenador (particular, interactiva, dócil al usuario) revela la verdad del registro. La responsabilidad subjetiva del descubridor en la ética informativa sólo puede ser una: la denuncia a la opinión pública, puesto que los poderes gubernamentales no son, obviamente, dignos de confianza. Se lo comunica a un activista pacifista que edita una publicación casi clandestina. Pero obviamente, como sospechoso de enemistad con el Estado, su teléfono está intervenido y por esta llamada localizan al denunciante. Automáticamente se asigna un satélite a la operación de su detención y comienza la *persecución multimedia*.

Mientras tanto Dean —completamente ajeno a la trama, repetimos— entra en una tienda de lencería para comprarle un regalo a su mujer. A partir de aquí todo es un sintagma alternado de Dean en la tienda y de la huida del ornitólogo. Es exasperante la lentitud de las traslaciones multimedia, mientras éste copia la película a un disquete, ante la inminencia de que su casa va a ser asaltada. Consigue huir cambiando constantemente de vías y vehículos en perfecta metáfora multimedia. El ASN lo persigue vía satélite, vemos los encuadres cenitales de tejados, y helicópteros, todo el abanico, en fin, de la multifocalidad panóptica. El contraste de ritmo entre las dos secuencias —Dean comprando lencería y la persecución frenética— refuerza la idea de azar. El ornitólogo, en su desesperación, entra en la tienda. Resulta que es un antiguo conocido de la Universidad. Se saludan y le coloca a Dean el disquete con el lector en la bolsa de la tienda. Él ni percibe la operación. Esto es, estamos ante un acto de traslación aleatoria de la *información* que certifica su absoluta desvinculación subjetiva. El ornitólogo muere en la persecución atropellado por un autobús. Dean lo ve. Los agentes de ASN no encuentran la cinta. Vemos un zoom cenital de retroceso sobre el cadáver del fugitivo. Pero lo que nos incumbe es que, como Johnny Mnemonic Dean transporta un saber que ignora, que le es absolutamente ajeno. Además con el agravante de que ni siquiera sabe que lo lleva. El *thriller informativo* está servido.

Dean llega a su casa y ve a su hijo y a un amigo jugando con la videoconsola. Le ven con bolsas y su hijo le pregunta si son regalos de navidad. No perdamos de vista que lleva el

disquete y la consola: elemento básico de la trama que él desconoce absolutamente. Con los otros regalos, acabará presuntamente escondido en un armario de los ojos curiosos de los niños. La esposa está mirando la tele y clamando contra las leyes antiprivacidad, de las que se está hablando en la CNN. Le cuenta el encuentro y muerte de Savic, que así se llama el ornitólogo.

Vuelta a la ASN, porque no deja de interesarnos su *modus operandi*, reverso malévolos de todas la expectativas postmodernas sobre la tecnología de la mirada y la detención del movimiento. Saben del encuentro con Dean. Buscan sus datos en un ordenador y descubren su relación con Rachel a través del cotejo de bases de datos. Ven que ha habido transferencias bancarias a ella. *Todos los datos co-incidenten en la pantalla, a través del cálculo, con la fuerza de la certeza icónica*. Vemos como tratan y escudriñan imágenes combinadas de todas las cámaras que han seguido el hecho. Llegan al análisis y tratamiento de las del video de seguridad de la tienda de lencería. Emerge el *efecto multimedia* entre el video analógico y el soporte digital. Detienen el *instante esencial* del registro y buscan la perspectiva más favorable a través de la digitalización, análisis y descomposición de la imagen. Se hace retroceder, pues, a la imagen en movimiento al estadio de la detención que, como decía Deleuze, es la que puede tener valor científico. El ordenador, como crisol multimedia, es un artefacto de la detención, de la sustracción al ente de su movimiento. Sólo así, *contracinematógraficamente*, puede proporcionar certeza. La pregunta no se hace esperar: "¿el ordenador puede ver detrás?". "Puede formular hipótesis", contesta el malvado Reynolds (John Voight). Es decir, puede dotar de imagen a lo *imposible* no tanto de ver, como de *filtrar*. Porque en la época en la que los satélites han englobado el mundo en su *red*, el *horizonte más opresivo es el de la perspectiva, el enclave orgánico que denuncia la fijación de un sujeto a un punto de vista, la imposibilidad de poseer todos los registros*.

Planteada la trama del sujeto que ignora el saber que posee, la cosa sigue de la siguiente manera. Al estilo de las tramas ciberconspirativas<sup>220</sup> se somete a Dean a un espionaje exhaustivo, instalando a su alrededor toda clase de adminículos transmisores. Se acomete la destrucción de su identidad civil y la anulación de sus tarjetas de crédito —para la mentalidad hollywoodense, esto es un pleonasmo. Asesinan a Rachel y en medio de mil avatares, trampas y simulaciones acaba contactando con Brill (Gene Hackman). Terminan encontrándose en la azotea de un hotel. Brill le explica todos los gadgets tecnológicos que le han colocado y gracias a los cuales lo tienen siempre localizado. Toda la conversación se desarrolla en medio de una escenografía de antenas parabólicas. Le cuenta qué es la ASN y

<sup>220</sup> Pienso, por ejemplo, en *Pánico en la Red* (The Net, Irwin Winkler, 1995), protagonizada por Sandra Bullock, una de las primeras películas sobre el tema.

le dice: "tiene algo que ellos quieren". "No tengo nada", contesta Dean. "Tal vez sí y no lo sepa". Llegan los helicópteros y Brill esconde el bulto. Vuelta a la *persecución multimedia*, ahora del propio Dean: detectores, pantallas, gráficos. El ente es disponible como puato en el encuadre. Lo persiguen con todos los medios imaginables. Es la economía cinematográfica, la impronta del *Modelo de Representación Institucional*, que asegura que el ente siempre es recogido por otro encuadre. Los canales se van relevando pero Dean siempre está en los interfaces de sus perseguidores. Pero al final consigue despistarlos en un túnel intercambiando su ropa con la de un bombero. La opción del individuo es el vacío de la imagen, la imposibilidad de que lo real sea totalmente recubierto por los dispositivos encuadradores. Cuando en la ASN abordan el análisis de las imágenes de las persecuciones multimedia. Al llegar a la imagen del satélite uno de los agentes presenta su queja por la perspectiva. Sólo capta la perpendicular y así, no se ve el rostro de Brill. El mecanismo tecnológico nacido para salvar el horizonte se halla con el límite estructural en su mismo seno.

Dean, en situación de fugitivo, contacta con Brill y le cuenta cómo Rachel ha muerto por una trama que le es completamente ajena. Tras las primeras reticencias de este *freelance* del panoptismo, Brill pasa a convertirse en el otro personaje clave del film. Antiguo agente de la ASN, fue proscrito por un turbio asunto en Oriente Medio que a la Agencia le convino negar. Desde entonces, vive clandestinamente gracias a todas la técnicas que aprendió a manejar y de las que, claro, aprendió a defenderse. Vive en un curioso refugio del que no sale ningún cable, para que no puedan ser localizado desde el exterior por la intervención de las comunicaciones. De lo que se cubre Brill, pues, es de su *componente táctil*, conectivo, que es el que convierte al singular en dato, reducido a coordenadas topográficas.

A todas estas, Dean ha podido volver a su casa y ha descubierto que lo que busca el ASN, era una grabadora con un disquete que su hijo había hallado y confundido con un regalo. Entonces vuelve a irse, encuentra a Rachel muerta y vuelve a buscar a Brill que lo acepta con muchas reticencias. De hecho, son localizados en su escapada por una llamada de teléfono de Dean desde una gasolinera contraviniendo las instrucciones de Brill. Vemos la imagen del cable de fibra y su conversión digital resultando un efecto visual ciberspacial. La localización sirve en bandeja el reconocimiento de Brill por el video de vigilancia del establecimiento. Es una constante en la ficción policial finisecular: la matematización de lo icónico y el *efecto encuadre* implica la correspondencia automática de cualquier particularidad con un dato singular inequívoco en un banco de datos. En ese tiempo, y mientras los de la ASN procesan la información y localizan el escondrijo, Brill le cuenta a Dean en una interesante conversación, tanto su relación con el padre de Rachel como los métodos que utiliza el ASN. Y todo tipo de explicaciones sobre los controles gubernamentales y la connivencia del gobierno con la industria de las telecomunicaciones.

"¡Teóricos de la conspiración uníos!" exclama Dean. Luego ven la grabación. Desde el ASN, detectan el coche desde la gasolinera siguen el rastro por satélite hasta el escondrijo de Brill que acaba destruido junto con la grabación. Se ha perdido su única arma, pero Brill ha identificado a Reynolds y deciden contraatacar. Brill expone su Teoría del Vietcong y de las opciones del individuo: "En las guerrillas tratas de aprovechar tu debilidad. Si ellos son grandes y tú pequeño, tú eres móvil y ellos lentos; tú oculto y ellos expuestos. Sólo libras batallas que puedes ganar: eso es lo que hizo el Vietcong. Coges sus armas y las utilizas contra ellos después, así son tus proveedores. Tú te fortaleces y ellos se debilitan". *Mutatis mutandis*, tenemos la textura y el tono de un manifiesto cibersubversivo. Se puede ser subversivo sin cambiar de Paradigma. No es necesario detenernos en los detalles de la resolución de la trama: por medio del chantaje a otro congresista consiguen revertir la estrategia, y ejercer sobre Reynolds el mismo tipo de control que usó él con Dean, fingiendo que no han perdido la grabación. Acaba colocando en el mismo escenario a los Pintero y a los agentes del ASN, creyendo cada grupo que el otro posee la grabación que los incrimina y provocando una matanza entre ellos, a la vez que el FBI vigilante se hace cargo de la situación, es la sagaz solución a la que recurre Dean. El film termina cuando el abogado ya se encuentra en su casa. Él mismo se ve en televisión, es el rasgo siniestro que se ha utilizado con cada uno de los vigilados: no es su acceso al encuadre, sino la sensación siniestra de que su propia imagen ha sido *abducida* al espacio anisotópico del dominio público. Pero en este caso no es más que la sarcástica despedida de Brill. Las imágenes se mezclan con las del noticiero hablando de la ley de seguridad nacional. La frase final, dicha por la tele, nos habla de una conspiración más radical que la que habíamos visto hasta ahora: "nadie tiene derecho a entrar en mi hogar". La reversibilidad de las dos posiciones panópticas nos inducen a la contingencia de un *saber* operativo al margen de toda intención, de un *saber* que no es *conocimiento*.

### La inducción del hipersujeto.

*Matrix* (The Matrix, Andy y Larry Wachowski, 1999)

De una manera *algo* fortuita hemos ido reconstruyendo la reflexión que parte del cine de más éxito comercial realiza sobre el régimen epistémico de ese saber que se llama *información* —y al que hemos delimitado como específico y no único, total o natural. Y, a la par, hemos visto cuán relevante es la imagen que de la televisión se daba en esos films como pivote de esa reflexión. Ahora nos enfrentamos a un film plagado de encuadres electrónicos en el que no aparece un solo receptor de televisión —*propriamente* dicho, como veremos, es decir, en auténtica función de difusión— pero que se constituye, a nuestro juicio, en la más formidable metáfora sobre la posición subjetiva ante el panorama imponente del Discurso, del campo del saber, en la llamada *Sociedad de la Información*. *Matrix* realiza una *reflexión* en sentido

etimológico: no se trata de una presentación cabal, racionalizadora o *presentadora* a la autoconciencia, sino de un despliegue especular, desnaturalizador, donde al sujeto, al espectador, le es dado asistir al espectáculo de su propio enclave, de su propia responsabilidad como sujeto.

Por un lado, la Matriz es la substancialización de la tactilidad incluyana derivada de la idea del circuito eléctrico como expansión del sistema nervioso. A ello se suma nuestra concepción de la *información* como saber autónomo, desligado de cualquier vinculación subjetiva, aquí metaforizada por el principio tecnológico llamado *inteligencia artificial*. No es de extrañar entonces, que ésta se haya independizado de cualquier voluntad humana y haya procedido a ocupar los cuerpos como mero sustento material, no implicado en la dialéctica significante. Pero ya hemos dicho que *informativo* en nuestro análisis implica icónico, en función de lo imaginario del cierre del saber que propicia el Discurso del Capitalista. Si otros sentidos, aparte del oido y la vista, estuvieran implicados, ello sí podría significar el fin de la *época de la imagen del mundo*, de la precisión del encuadre. Y esto conllevaría una conexión más allá de la determinación de la conciencia, que podría sintomatizar ese horror ante la presumible catástrofe de la irrupción de lo estructuralmente *fuera de campo*: la quiebra imaginaria del paradigma científico copernicano, del sujeto independiente del objeto y de éste último disponible e inofensivo. Por esta razón, el imaginario científico<sup>31</sup> concibe toda representación a la manera del encuadre, como consecuencia de la pregnancia del método experimental. Se piensa que porque algo sea mensurable es simulable y por lo tanto transmisible y reproductible: no es necesario vivir la vida, se puede simular la existencia, inducir el placer, vivenciar la pasión de forma delegada. Si algo es "químico" para todos, universal. Está demostrado, dice la opinión de la masa con la osadía de quien está respaldado por un potentísimo aparato cognoscitivo y experimental.

Sin embargo, de lo que nos habla *Matrix* es de la emergencia de un *malestar* de Neo que le hace buscar una respuesta una pregunta: *What is the Matrix?* Este malestar quedará impugnado por la imposibilidad de Cifra por dar razón ética de la verdad y su opción consecuente por el engaño y el olvido, que le llevan a la traición de los rebeldes. La cuestión nos remite a lo que hemos visto antes: el *malestar*, —y su correlato, el *afán de libertad*— carece de posibilidad alguna de sistematización conceptual y derivación ética en el *Paradigma Informativo*, sólo es posible su tratamiento lógico: psicofármacos, consumo y represión. Las máquinas han llegado a esa conclusión como única manera de someter a los humanos, tan parecidos a los virus, según el agente Smith. Veamos: en la lógica del *Discurso*

<sup>31</sup> Supongo que a estas alturas queda claro que no hablamos de la *comunidad científica* sino de su implantación externa en la sociedad, de su divulgación que es la que sustenta el imaginario y el horizonte de las expectativas.

del Capitalista *el que goza está*, imaginariamente, fuera de discurso. Trasladando metafóricamente la propuesta de *Matrix*, vemos que *el que goza*, las máquinas, están ancladas en el principio homeostático del placer y extraídas de la lógica autoconsciente de los habitantes imaginarios de la Matriz. Cuando esto es así, la ética de la denuncia y la teoría de la conspiración, que es la forma postmoderna de ponerlas en cuestión, el equipo de Morfeo lleva estas premisas a su máxima expresión. Pero la pregunta fundamental sigue sin contestar: ¿Por qué un mundo perfecto es rechazado por los humanos? El mal sólo es explicable desde un punto de vista exterior al Principio de Razón Suficiente, esto es, al *Paradigma Informativo*. Puesto que el mal es imposible de incluir en una concepción de la naturaleza humana, sólo es contemplable si pensamos en lo humano como inconsistente: no sujeto *a priori* una esencia o una naturaleza. Cuando Lacan afirma que *el Otro no existe* y que *no hay metalenguaje*, esto es, *verdad de la verdad*, está siendo profundísimamente radical porque llega más allá del *teorema de la incompletud* de Gödel. No se trata de que un sistema no pueda alcanzar la consistencia en su seno, es que además no puede recurrir a ningún otro sistema —metalenguaje— para demandarla. La inconsistencia es el hábitat insoslayable del ser que habla. Ésa es la lección del Inconsciente.

Pero la metáfora tiene más facetas. Es evidente que la concepción *informativa* del saber y de la posición del sujeto, sostenidos en una lógica autónoma y estable, tiene su correlato en el *tiempo homogéneo y vacío* de la ideología del progreso tal y como la definió Benjamin. Y su consecuencia en la *general falta de envidia del presente respecto a su futuro*. Y la propuesta metafórica de los Wachowski es radical: el tiempo de la Matriz en el que los humanos vivencia su existencia es un tiempo congelado, un eterno 1999, año que no sólo es el de la producción del film, sino que emblematiza en sí mismo ese milenio que se ve impotente para concluir, la imposibilidad absoluta de una transformación del presente. Por eso, el contexto de la trama del film es idóneo. Frente al tiempo futuro y el espacio cósmico de la Ciencia Ficción clásica, la actualidad inmóvil, eternamente *aquí*, del claustro cibernetico. Ante el malestar, lo que se busca es algo que rompa el presente, que introduzca una discontinuidad del tiempo de la gozosa opresión que significa la invasión simbólica de los cuerpos inertes. Con otras palabras: la contrapartida de la Información como saber sin sujeto es la impostación de la búsqueda de un sujeto en sentido fuerte, un *hipersujeto*, que decidido a hacerse cargo de sí, conciba como su existencia, ya no *inauténtica* como misión de redención colectiva. El Mesías es su máxima expresión: *The One*, el que no se define por la inercia del sistema, *el Elegido*.

Cuando vemos extraído el cuerpo de Neo de su cubículo, vemos los agujeros de los que están llenos los cuerpos humanos en ese *desierto de lo real*. Es la vindicación del orificio en la realidad corpórea que exige la búsqueda de *The One*, el uno indialectizable, más allá de la identidad que la Matriz, la universalidad de la información en contacto mediado de los

cuerpos, nos ha asignado. Un respiradero que nos libere de la sumisión del tactilidad cortical. Esto es, si el ciberespacio es homogéneo y vacío, el *tiempo real* de la conexión *on line*, el de la total disponibilidad del ente como *imago* es también tiempo homogéneo y vacío. Pero la simulación de su plenitud, es la esencialidad del tiempo informativo. Es esa esencialidad informativa, simulada, disponible, con el dispositivo siempre atento al flujo global de los acontecimientos, la que pergeña el fin de la Historia, la imposibilidad de un momento mesiánico de salto cualitativo: la felicidad ya está aquí —la general falta de envidia del presente— sólo como consecuencia lógica de que es imposible el advenimiento mesiánico, la redención.

De ahí, la necesidad de la fe en la capacidad del tiempo de quebrar el presente, del advenimiento de la *basileia*. No hay salto cualitativo sin *profeta*, sin que un agente introduzca la acción singular en la lógica calculable de los acontecimientos. En *Matrix*, universo de lógica pura, como el informativo, hace falta un sustento enunciativo que prefigure una opción distinta del 0 y el 1, el -1 de lo incalculable, del *no-para-todos*. Heidegger lo vaticinó:

"El hombre sólo llegará a saber lo incalculable o, lo que es lo mismo, sólo llegará a preservarlo en su verdad, a través de un cuestionamiento y configuración creadores basados en la meditación. Ésta traslada al hombre futuro a ese lugar intermedio, a ese Entre, en el que pertenece al ser y, sin embargo, sigue siendo un extraño dentro de lo ente."<sup>22</sup>

*Matrix* tiene un emblema para metaforizar este exceso del cálculo binario: el *Oráculo*. Ya hemos advertido de la proliferación de adivinos —tan paradójica en apariencia y tan consecuente en el fondo— en la *Sociedad de la Información*. Precisamente, porque la coagulación del dato parece hacer superfluo el cálculo exhaustivo, la indagación simbólica autónoma. El telecartomante es un claro ejemplo del proceder en el seno del *Paradigma Informativo*. El consultante no ve las cartas, no asiste al despliegue de la tirada y se veta todo posible acceso a un conocimiento transformador. Simplemente, pide una información que supone cifrada a un sujeto que cree capaz de descifrarla. El teleoráculo es un profesional que satisface una demanda: trasponer la información a la disposición de un sujeto. Pero el oráculo mítico, vinculado al profetismo, no actúa de esta manera. Su decir es un *medio decir* que impugna la igualdad entre potencia y acto por medio de la demanda de saber de un sujeto. Establece así un puente entre la razón práctica y los futuros posibles: el espacio del libre arbitrio y el temor al destino. Destino (*fatum*) y libertad son dos espacios de apertura para el

<sup>22</sup> Heidegger, 1995, p. 94.

sujeto que repugnan a la razón metafísica ilustrada que es científica y ahistórica. El oráculo de *Matrix*, pertenece a este grupo, pues secciona la continuidad homogénea de la secuencia de actos actualizando la finitud y la estructura temporal del Dasein como antídoto de esa impersonalidad de la existencia inauténtica.<sup>23</sup>

Pero *Matrix* es ante todo un film, una propuesta espectacular y todas sus *tesis* deben ser consideradas en este contexto. Ya hemos dicho que en *Matrix* no aparecen pantallas de televisión: es un signo, una instrucción de descodificación. Ello convierte el espacio de la ficción en espacio fílmico y en lo cinematográfico se juegan todas sus propuestas. Como tal, en el sentido del argumento la propuesta no es demasiado original y cuenta con egregios precedentes. En cuanto a la rebelión de las máquinas, no hay más que pensar *Los Terminator* de Cameron (1984 y 1991), y en cuanto a la transferencia y suplantación de sensaciones y con ello, de la identidad en forma de implante de recuerdos no hay más que remitirse a *Desafío Total*. Tampoco es nada extraño de los últimos tiempos la inversión de las texturas icónicas: Hollywood decide simular lo virtual otorgándole el grano de lo Real-Registrado para aprovechar el efecto del *star system*. La gran trampa consiste en invertir el paradigma clásico del efecto especial que consistía en *hacer parecer real* (*registrado en un encuadre homogéneo*) *lo artificial*. Las películas sobre realidad virtual intentan *hacer pasar por artificial (performativo, poiético) lo que es producto del registro*, incluido el efecto especial mecánico. La propuesta es colocar la carne en el lugar de la infografía. Si la tecnología es capaz de suministrar cuerpos con el grano de lo real, de lo fotoquímico, la referencia es prescindible, luego no falta. La carne bella, materia del *star system*, demuestra así su virtualidad. *Matrix* comienza por radicalizar esta propuesta. En *Matrix*, lo cibervirtual es la Realidad (registrada) el mundo de los actores y las escenografías materiales, mientras que lo Real es un paisaje generado por ordenador— la nave y el escenario de los cuerpos encarnados. De hecho, la diferencia es sutil, pero existe entre los dos espacios que estructuran la trama:<sup>24</sup> el espacio de *Matrix* es reticulado, cuadriculado y verdoso. Mientras que el de la nave presenta un *look* más humano conseguido con lentes de mayor profundidad. Pero el caso es que, por comparación, el efecto conseguido es precisamente la artificiosidad, la apariencia fantástica del mundo material.

Examinemos, siquiera sea sucintamente, el film para explorar estas propuestas y matizarlas en su materialidad<sup>25</sup>. En el comienzo del film se ve el código de la Matriz en pantalla descendiendo en cascada mientras Cifra y Trinity hablan sobre Neo. Son las dos claves de la

imagen en perspectiva: la matematización del encuadre y la gravedad, índice de su fuerza centrípeta. Lo están observando: lo vigilan. Trinity quiere realizar esa tarea antes de que llegue su turno. Aunque aún no lo sepamos, se trata de amor, ella está enamorada de Neo, del que sólo vemos, como espectadores, su versión en *lenguaje máquina*. El film comienza, pues, con el descenso de signos numéricos por un encuadre electrónico arrullado por palabras de amor. Es un amor sin ícono, sin imaginario, textualizado, fijado en el encuadre. El amor al significante puro. El gesto del film es colocar el amor (encarnado en el deseo de mirar) en lugar del semblante carnal.

Del código en pantalla pasamos a un haz de luz de la linterna del policía. Es la primera representación de los puntos de conexión (de los interfaces) entre el ciberespacio y la realidad: una luz al final de un túnel. Se produce el intento de detención de Trinity, a la que se describe como una terrorista despiadada y peligrosa. Y la presentación de los libertadores de una forma estrictamente fílmica: el marchamo de su subversión y de su desciframiento de la falsedad del sistema está simbolizada por la violación de la leyes de la gravedad que es la ley primera del encuadre occidental. El efecto especial es la plasmación de lo imposible para el ojo, para el registro. Asistimos a su fuga por los tejados: por su luz, su planificación y su textura, es un auténtico homenaje a la secuencia inicial de *Vértigo* (Alfred Hitchcock, 1958). Pero no es una cita gratuita: nos remite al engaño en la identidad. El salto inverosímil de Trinity pone fin a la persecución y ella consigue huir por medio del cable telefónico, procedimiento habitual para salir de *Matrix*, pese a que los agentes destrozan la cabina.

El espectador se encuentra hasta ahora en una situación muy extraña. La mezcla de los signos genéricos del *thriller* con elementos fantásticos como la levitación y evaporación de Trinity nos coloca en una situación de perplejidad sobre las instrucciones de verosimilitud que el film nos proporciona. Pero, al menos, —y aunque en este momento seamos incapaces de comprenderlas— se han inducido algunas propiedades de ese espacio de la simulación que se llamará *The Matrix*. Primero, la cuestión de los teléfonos como puntos nodales que permiten la salida del ciberespacio implican que éste posee leyes inviolables en forma de fronteras. El espacio de *Matrix* está cercado, de nuevo, por *opresivos horizontes*. De hecho, la necesidad de salir por donde es posible es la única ley imposible de vencer. Pero, segundo, existe la posibilidad de acciones clandestinas en *Matrix*: hay acciones fuera de campo. Al fin y al cabo, cada organismo humano define un punto de vista para el que el conjunto escapa pero al que le supone una consistencia. Es una buena metáfora de la sociedad de la información. La cibersubversión, de hecho, se basa en esto: la multiplicidad de pantallas relativiza la mirada del Amo y el encuadramiento de su contenido. Todo ello queda reforzado por el hecho de que los agentes nos informan de la existencia de un soplón y de que buscan a Neo. Tenemos, pues, los presupuestos de la *Teoría de la Conspiración* plasmada en la iconografía del relato.

<sup>23</sup> Vid. *Ser y tiempo* (Op. Cit.): párrafos 35 y ss. y 78 y ss. Cap. 4 y ss. No tanto para darnos la razón como para saber de qué estamos hablando.

<sup>24</sup> Muchas de las informaciones técnicas las extraemos del *Making of* de la película, comercializado con ésta.

<sup>25</sup> Vid. Palao y Crespo para un análisis pormenorizado del film.

El siguiente plano nos lleva al terminal de Neo en el que se puede leer una noticia de una fuga de Morfeo. El ordenador le empieza a mandar mensajes, provocando una impresión de delirio: "Despiéstate Neo, Matrix te tiene, sigue al conejo blanco". Es una pantalla negra: el dominio del *hacker* comienza cuando lo icónico desaparece y el encuadre se deshumaniza. Neo queda pues caracterizado como pirata informático, contribuyendo todo ello a crear una atmósfera particular. A partir de aquí se desencadenan los acontecimientos. Llegan sus clientes para los que realiza trabajos clandestinos, se decide a salir con ellos al ver tatuado en el brazo de la chica un conejo blanco —la referencia a Lewis Carroll y a Alicia (*aletheia*, la verdad, el desocultamiento) es obvia. Trinity contacta con él y se formula la pregunta clave del film: *What is the Matrix?* Vemos que la duda sobre la identidad de Neo —¿es o no *The One*?— ha de sedimentarse sobre el cuestionamiento del fundamento ontológico de la Realidad, de la misma estructura fantasmática sobre la que el sujeto se asienta como siendo. Después aparece otro de sus despertares que siguen manteniendo en la ambigüedad el estatuto de realidad de las escenas que vamos viendo. Bronca mayúscula de su jefe, bajo la personalidad del honorable programador informático Thomas Anderson, llegada de la policía que le busca, supuestamente, por sus actividades de pirateo y huida por el laberinto de la oficina guiado por la misteriosa voz de Morfeo a través de un móvil.

Llegamos a una secuencia que nos parece especialmente significativa: la del interrogatorio a Neo tras su detención. Hemos dicho que la televisión no aparecía en Matrix, pero eso no es del todo cierto. El imaginario paleotelevisivo, forjado a lo largo de los años 90, no ha desaparecido de Matrix. Y no sólo porque la sala esté poblada de múltiples pantallas en las que Neo se ve reflejado. Aquí vemos por primera vez con cierto detenimiento a un personaje clave: el agente Smith. Su vestuario y su actuación tiene modelos clásicos, corroborados por la propia diseñadora de la película: habla de estilo JFK, una mezcla entre agente secreto y moda de los años 80. De hecho, su imagen es muy parecida a la que se suele dar en el cine de los 90 o al que llevaban los *hombres de negro* (*Men in black*, Barry Sonnenfeld, 1997). Pero además, el estilo de interpretación de Smith (Hugo Weaving) se pretendía ni demasiado robótica ni demasiado humana y se resolvió en un modelo que el propio actor declara: "como un presentador de noticias del los años 50". Es decir, la textura paleotelevisiva se aproxima semánticamente a lo virtual, que en *Matrix* es la posición oficial del poder, que es la mentira. Es aquí donde nos informan de su doble vida de hacker/programador y pretenden su ayuda contra Morfeo. Cuando se niega, su boca queda sellada con un efecto de nuevo, de textura virtual-onírica. El mundo y cuerpo aparecen como formas de lo imaginario computerizables, reductibles a información y a pura señal. Después le implantan un parásito rastreador, (recordemos los procedimiento en *Enemigo Público*) porque la matriz, el ciberespacio, es un universo sin centro, sin un foco controlador de poder omnímodo. El Amo es difuso. Es el universo copernicano, newtoniano, foucaultiano: movimiento y poder sin límites, si no es el goce subjetivo.

Nuevo despertar de Neo que le hace dudar del estatuto de la secuencia anterior. Recibe entonces una llamada de Morfeo. Se empieza a perfilar su papel en la trama y en la economía del conocimiento que ésta despliega. A lo largo del film —y más, si reparamos en toda la trilogía— Morfeo se muestra como un sacerdote, como un apóstol que propaga y predica una creencia. Una religión sin Dios, como el budismo<sup>25</sup>, pero con todos los estigmas y atributos simbólicos del judeocristianismo occidental. Pero el semblante que ofrece a Neo en este momento es el del profeta: sabe algo sobre el sujeto que el propio sujeto no sabe. *You are the One, Neo*. Será su salmodia más repetida. Pero claro, sabemos que en el fondo el profetismo encaja en el *Paradigma Informativo* porque implica que el saber que no sé es, no obstante, sabido. Si hay un saber sin sujeto, la contrapartida es que también hay un sujeto sin saber. Eso hace al ciudadano occidental, tan escéptico para las revelaciones cósmicas (esto es, públicas) fácilmente sugestionable en el ámbito de lo particular: si puedo saber cualquier cosa, cualquiera puede saber sobre mí. Por eso están de capa caída los líderes políticos pero proliferan los gurús. Neo, como veremos no es una excepción: se deja seducir sin demasiados problemas por quienes quieren revelarle algo sobre sí —sobre su identidad, sobre su malestar—, y se resistirá con rabia cuando esta revelación atañe al fundamento ontológico mismo de la realidad. Quiere saber de los secretos del poder, le aterrorizan los secretos de la vida.

La cita con el comando de Morfeo se efectúa en la calle *Adams*: comienza la cascada simbólica de los hombres únicos. Tras algún forcejeo dialéctico accede a acompañarlos. Le extirpan el parásito informándole de que era un localizador. Es el primer signo de que lo mostrado no son sueños. ¿Pero qué quiere decir que una escena —una vivencia— no es onírica en un entorno como *Matrix*? ¿Qué estatuto de *realidad* puede tener? La respuesta está en una de las viejos clamores de la Teoría de la Conspiración: es, simplemente, un acto extralimitado. Como la energía nuclear o la vigilancia a los ciudadanos, tiene consecuencias fuera de su *marco*, entra en la cadena factorial de los acontecimientos, su percepción es demostrable y transmisible. Entran al edificio para el encuentro de Neo con Morfeo. Es una de las escenas más representativas y repetidas de la película. El efecto es de profundo desenlace entre el vestuario futurista —*cyberpunk*— de Morfeo y su gente, con gabardinas de cuero negras y gafas espejadas, la decoración decadente, y la arquitectura semiruinosa.

Se hacen referencias directas a la Alicia de Carroll y a la Madriguera del conejo. Y la conversación gira en torno al destino y el control de los acontecimientos. Neo cree al mundo

<sup>25</sup> No es éste lugar para desarrollar una idea que cada vez me seduce más: el auge del budismo en las sociedades occidentales se debe a su estrecha afinidad con la economía epistémica del *Paradigma Informativo*. Incluso la no creencia en un poder central, omnivoro y personal la alejan más de la postulación de una causa primera, no homogénea a la existencia mundana. Es algo así como una *teología reticular*. Insisto, es tema para otro trabajo.

le pasa "algo". Morfeo le contesta que *Matrix* está en todas partes. "Matrix es el mundo que han puesto ante tus ojos para ocultar la verdad". "La verdad es que eres un esclavo". La verdad es, pues, el *Discurso del Amo*. Pero Neo no cree en el destino porque no le gusta la idea de no controlar su vida. Es lógico: el sujeto informativo, no puede aceptarse determinado por un saber que lo excede, *id est*, que lo incluye como su verdad más allá del saber, más allá de la conciencia. Y la definición que Morfeo da de *Matrix* es la de un saber que excede la iniciativa del sujeto agente. "Naciste en cautiverio, en una cárcel que no puedes ver oír ni tocar". "Nadie puede contarte lo que es *Matrix*. Tienes que verlo tú directamente". He aquí un enclave en el que el sujeto es irremplazable. ¿Cuál es, pues, el estatuto ético de lo real, más allá de la realidad de la conciencia? Es la diferencia, la fisura entre la *Virtus* y lo *virtual*: la *virtus* es la fuerza de transformación de la Realidad y en esta singularidad incommutable radica la *virtus* como fuerza de transformación. Por ello, el siguiente paso es una elección con consecuencias. La *cápsula azul* le permitirá seguir en la ignorancia y olvidar esta escena. La *roja* lo expulsará a los brazos de la *verdad*. Es una sustancia localizadora: se trata de desestabilizar la señal portadora para localizar el cuerpo. Planos de las gafas de Morfeo reflejando a Neo mientras ingiere la píldora. Esas gafas opacas, impenetrables, ocultan una mirada *no-para-otro*. Comienzan el proceso de extracción de Neo de *Matrix*. El espejo roto se funde y unifica la imagen fragmentada de Neo. Luego literalmente lo engulle en su fluido. Vendrá la extracción de su organismo biológico de su cubículo y el proceso de recuperación que lo convierta en su cuerpo.

Y, a continuación, otra de las escenas emblemáticas del film. Recuperado Neo, encarnado en su cuerpo perforado, vuelve a entrar en el ciberespacio por medio de un programa de carga acompañado por Morfeo. Curiosamente, en este entorno virtual es donde Neo va a "ver por sí mismo". En el seno del tono solemne que el apóstol Morfeo hace marca de identidad, no dejamos de percibir cierta ironía enunciativa. Esa verdad que no admite substitución ni traslación focal en su contemplación es del orden de la *difference* derridiana, es un no-es, un *tras* de la apariencia. Entran ambos, sin sus físicos, en un ámbito de fondo blanco, dominio absoluto de espacio y cuerpo, desprovisto de mobiliario y atributos. Los movimientos de cámara son infográficos: panorámicas sobre un eje fijo, esto es, suponen la simulación de lo virtual (puro) desde el registro (impuro). Cuando Neo vuelve a ver su imagen, tan distinta de la que tiene su cuerpo "real", Morfeo le contesta que la apariencia en el ciberespacio es una "imagen propia residual". Neo vuelve a ser el Keanu Reeves del *star system*. Y ahora comienza la gran *revelación*. Comencemos por la definición de lo real. Dice Morfeo: "real es una señal eléctrica interpretada por tu cerebro". Es la única definición posible en el seno de *Paradigma Informativo*, que implica la *categórica ausencia de un espacio para el sujeto entre el saber y lo orgánico: el cerebro no es el sujeto*. Es un órgano. Ese espacio es necesariamente el de una falta que imposibilita la calculabilidad a priori: es un lugar no-para-ciencia. Por ello, la tarea será horadar el único vacío posible, la antinomia ontológica: el

espacio de la elección, el espacio binariamente inconcebible entre el 0 y el 1. Sabemos que esta definición de Morfeo implica no sólo a la *sociedad de la información* sino al discurso teórico que intenta interpretarlo. Morfeo le cuenta la historia —todo tiene un principio: "Este es el mundo que tú conoces, tal como era a finales del siglo XX. Sólo existe como parte de una simulación neurointeractiva que llamamos *Matrix*". Le muestra luego el mundo como realmente es y enuncia: "Bienvenido al desierto de lo real." Ven la realidad a través de una pantalla de televisión. Habíamos dicho que en *Matrix* no aparecía un solo televisor "propiamente dicho". ¿Error de observación? No. Primero se invierte la impronta genealógica y estratégica que habíamos observado anteriormente. Aquí el receptor muestra el secreto del Amo, no la versión oficial. Pero además, para que haya *tele-visión* es esencial la difusión y ésta es imposible sin audiencia. Esta emisión para uno solo que ve Neo certifica la muerte de lo global, no su vigilancia ininterrumpida. Queda de este modo sobre el tapete la propuesta espectacular del film: la "realidad" del espectador es lo reputado de virtual, la escenografía virtual es lo reputado de real.

Aquí se nos cuenta también cómo la rebelión de las máquinas, tras la independización de la Inteligencia Artificial, provocó una guerra que tuvo como consecuencia la destrucción del cielo. Ante la falta de energía para su funcionamiento, deciden someter a la humanidad vencida —la imagen de un enorme feto, rinde su homenaje, nada gratuito en este contexto al 2001 de Kubrick (1968)— y utilizarla como fuente de energía. Las máquinas cultivan a los hombres para aprovechar su calor. *Matrix* es, entonces, un *ensueño para convertir a la humanidad en una "pila"*. Es la máxima explotación concebible desde el capitalismo: la fuerza de trabajo sustituida por el puro *quantum* energético. El sujeto completamente forcluido de la textura simbólica de sus actos: pura ciencia. Como hemos adelantado, Neo se rebela ante la revelación. Es entonces cuando Morfeo le habla del *Elegido*. Es una traducción medianamente afortunada. Preferimos siempre la palabra original, *The One*. Decir el *elegido* supone contradecir la apuesta fundamental del film, a nuestro juicio. Estamos en un contexto puramente binario, informativo: nada —el destino- ni nadie —alguna divinidad— puede elegir a un redentor en tal contexto. *The One*, sin embargo, señala al *Uno* indialectizable, al sujeto que no se conforma con la identidad diferencial que le asigna el sistema y por ello se convierte en un fallo de programación. *The One*, como veremos, hace de su elección —es el agente, no el objeto pasivo de ella—, de su deseo insobornable, de la imposible sumisión al orden que marcha, causa. De ahí, la predicción del Oráculo —*Oracle*, no deja de tener en ningún momento resonancias informáticas: cuando se creó *Matrix* había dentro un hombre que tenía la capacidad de cambiar lo que quisiera. Fue el primer libertador. Tras su muerte, el oráculo profetizó su regreso y la destrucción de *Matrix*. Algunos han dedicado su vida en la búsqueda de ese *Elegido*. Pero según Morfeo, la búsqueda ha terminado. Más tarde, le informan sobre la existencia de *Zion*, la última ciudad humana, la realidad alternativa a *Matrix*, donde los hombres no están perforados, hay una distancia entre la piel y el otro.

Neo debe, pues, volver a Matrix a cumplir su misión. Comienza el entrenamiento. Éste es necesario porque la conciencia de sí genera una hiancia insalvable en la competencia del sujeto para estar en el mundo. La existencia auténtica no deja de ser un inconveniente. Aprende Jiu-jitsu virtual en un abrir y cerrar de ojos. El entrenamiento demuestra, en principio, la disociación entre saber-hacer y sujeto. En el ciberespacio ese saber es para cualquiera. Ahora bien, el "elegido" debe mostrar unas aptitudes especiales. Durante el entrenamiento, vemos unas imágenes en la pantalla del ordenador, que muestran los movimientos de un avatar y un cerebro en una ventana contigua. Tank sanciona: "es una máquina".

La subsiguiente pelea virtual con Morfeo es esencial para entender la propuesta plástica y semántica del film. Las reglas del programa informático están completamente fundadas en la ley esencial del encuadre occidental: *la gravedad*. Ésta es elemento cardinal de la experiencia compatible y de la representación. Omitir e infringir: eso es el arte. La clave del éxito de *Matrix* radica, pues, en una propuesta espectacular tan simple de planteamiento como efectiva en sus resultados: la violación de las leyes de representación del encuadre —el efecto visual, la filmación de lo imposible— es el índice de una redención. Y *Matrix* viola las dos leyes de la verosimilitud filmica, hace visible lo imposible para el ojo, más allá de las argucias del montaje, esto es, en la continuidad óntica del plano:

Primero. La ley de la gravedad.

Segundo. La ley de la textura uniforme, la continuidad del grano, al invertir la propuesta indexical de lo registrado con la generación infográfica.

Éste es, a nuestro entender, el elemento nodal que ha convertido a *The Matrix* en un film de culto y le han garantizado su exorbitante éxito comercial. Y sobre él un andamiaje simbólico y conceptual, si no perfecta, al menos muy minuciosamente organizado, que le ha hecho pasto de interpretaciones filosóficas, teóricas, teológicas y sociológicas de todo tipo. Incluida, por supuesto, la nuestra que lo considera una reflexión de mucho calado sobre la condición de sujeto singular en el *Paradigma Informativo*.

Queda la muerte: "si te matan en Matrix, tu cuerpo muere". De ahí, la importancia del entrenamiento, porque ninguno de los rebeldes ha sobrevivido al enfrentamiento directo con un agente. Éstos son programas libres de sustento corporal que controlan *Matrix*. La secuencia de la "mujer de rojo" pone en juego todas las reglas de *Matrix* y todas las transgresiones del film. Vemos a Neo y Morfeo caminando contra corriente. Para simular la Realidad Virtual, la escena fue poblada por grupos de mellizos y trillizos que daban una

enorme sensación de uniformidad a la escena. El fondo cristalino —un fotograma nítido digitalizado— consigue la sensación de congelación cuando Neo se queda mirando a la mujer de rojo y ésta se convierte de repente en agente. Morfeo detiene la acción, para aleccionar a Neo y sentencia: "la fuerza de los agentes se basa en un mundo con reglas". Todos los que se han enfrentado a ellos han muerto. Neo será el que sea capaz de vencer ese mundo con reglas. Estamos en la estructura del Discurso del Capitalista. La capacidad de sobreponer la ley implica al amo determinado en el Lugar de la verdad. Pero, ya lo hemos dicho, las leyes de *Matrix* son las leyes tradicionales de la representación occidental: *velocidad* (*el*) y *gravedad*. De ahí, el *Kung fu*, o el *Jiu-Jitsu*, las artes marciales, tan importantes como intertexto —y tan imitadas y repetidas— en *Matrix*: como símbolo de la huida de la tradición occidental, de la esclavitud mecanicista. El autodominio más allá de la razón científica es la fascinación que el Oriente espectacular ejerce sobre el público occidental.

Morfeo le entrena en esta victoria sobre las leyes del movimiento en *Matrix* y al final apostilla: "sólo puedo mostrarte el umbral. Tú eres quien debe atravesarlo." Esta cuestión de la precipitación activa del sujeto ocupará prácticamente el resto del film: la duda sobre el carácter mesiánico de Neo y la fe de su descubridor. Seguimos en el mundo *real*, que es un constructo infográfico, se nos muestra la vida cotidiana de los habitantes de la nave, sus combates contra la tentaculadas máquinas vigilantes y sus derivas por las alcantarillas del mundo ruinoso. Y se nos va presentando al traidor Cifra. Neo se encuentra con él ante los ordenadores en los que sólo vemos el código en lenguaje máquina, siempre deslizándose hacia el borde inferior del encuadre. Le dice a Neo: "yo ya ni veo el código: veo rubias, morenas, pelirrojas". La superposición imaginaria es el investimiento de sentido sobre la lógica vacía de la información. Y es la gran tentación de *Matrix*, la carga libidinal disfrazando la verdad desnuda. La ambigua carne —toda infografía, toda realidad— velando *el desierto de lo real*. Cifra se muestra arrepentido de no haber tomado la píldora azul. Y aconseja a Neo: "si ves a un agente, haz lo que nosotros: corre". Es un hedonismo escéptico y amoral, el de Cifra, que en el fondo recoge en su cinismo todas las claves de la ética neoliberal. En seguida lo vemos en *Matrix*, hablando con Smith mientras degusta un jugoso corte de carne: "Sé que este filete no existe. Sé que cuando lo saboreo, *Matrix* le dice a mi cerebro que es jugoso y delicioso." "La ignorancia es la felicidad", apostilla. La ignorancia, pues, presentada sin ambages como pasión del ser. Cifra enuncia su pacto de delación: "No recordar nada, ser rico, ser alguien importante como un actor...". Vemos después a la tripulación comiendo en la nave. Es un infame mejunje del que se dice que contiene todos los nutrientes esenciales. No deja de ser curioso y el film es insistente en este contraste: los atributos de la realidad aparecen en *Matrix*, mientras que el mundo de los rebeldes, en su apuesta por la redención y la verdad, se muestra *desierto de goce*, como el mundo de la ciencia. Mouse, el diseñador de los programas de entrenamiento plantea una duda sobre los sabores simulados por *Matrix*:

¿cómo conocen las máquinas los sabores? ¿cómo saber que no los están equivocando todos? Acaba ofreciéndose como proxeneta digital y proponiéndole a Neo arreglarle una cita con "la de rojo".

¿Qué valor tiene toda esta secuencia alternada entre la vida en la Nave y el punto de vista de Cifra que le lleva a la traición? La demostración palpable de la imposibilidad de una ética que incluya al particular —al *ser-hablante*, al ser en falta— en el seno de la inexorabilidad de Principio de Razón Suficiente. Esto es, en el mundo global, informativo, del imperio de la ciencia y de la compacidad ontológica, la única opción para una ética que no arrase toda diferencia en el *maremágnum* de la señal eléctrica y la expansión cerebral es un *sentido* que, excediendo el significado, requiera de un sujeto que lo sostenga con una elección no interactiva, esto es, con consecuencias y perseverancia ante la renuencia insoslayable de un Otro que no se aviene a la razonabilidad del consenso, de la cesión en el goce, del sentido común, del Principio del Placer. Ésta es la función de la nueva entrada en Matrix y la visita al Oráculo. Neo, ahora conocedor del *desierto de lo real*, necesita averiguar si es acreedor del anagrama de su propio nombre, de la identidad que el Otro le atribuye, contingente en su biografía y efecto de una rectificación radical en su posición subjetiva. Que Neo sea *The One* se aleja completamente de la lógica compartida —el *se impersonal*, en el lenguaje de la analítica existencial— desde que la que le había atribuido el Ser a lo percibido. De ahí, las impresiones de Neo al volver y contemplar el paisaje familiar de Matrix, pleno de recuerdos que "nunca ocurrieron". Este viaje en automóvil hacia el oráculo está rodado en la apuesta enunciativa por el tralsruhe de todas las texturas que le proporcionan al film su especial tensión ontológica, con un fondo en movimiento proyectado. Esto es, tenemos un efecto especial mecánico en la estela de la textura filmica más clásica —estilo Hitchcock, dicen sus diseñadores— y además completamente en desuso en el panorama tecnológico actual, para fingir un espacio infográfico. Ya ni siquiera es posible, pues, la condición del sujeto como concatenación mnémica cuando la *revelación* ha tenido lugar. Como asevera Trinity, en una magnífica metáfora de la impotencia particular ante la imponencia reticular de la *epistema informativa*: "Matrix no te dice quién eres". A su vez, se niega a revelarle qué le dijo el Oráculo a ella.

La visita al Oráculo es una secuencia esencial no sólo para la trama sino para el planteamiento intelectual del film. En ella se ponen en cuestión todas las premisas existenciales, todas las creencias en las que se desenvuelve la conciencia narrativa del propio existir para el sujeto contemporáneo. En el ascensor, Morfeo y Neo mantienen una conversación, donde éste le expresa todas sus dudas sobre la fe que Morfeo tiene sobre él. Morfeo le explica que el Oráculo es una guía, esto es, que el saber del oráculo no es exacto, ni consensuado, es un saber que produce efectos sobre sujetos particulares, alejado de cualquier sentido universalizable, informativo. Lo primero que nos sorprende de la adivina

es su aspecto poco convencionalmente aurático, de bondadosa anciana que hace galletas en la cocina de su modesto apartamento. Juega con Neo acertando en pequeños hechos como la ruptura de un jarrón: "¿lo habría roto si no me hubiera dicho nada?", es la pregunta que se ha de hacer Neo. Viene a darle a entender que no es *The One*, pero con una calculadísima ambigüedad de su mensaje. "Ser el Elegido es como estar enamorado", eso *se sabe*. Esta correlación entre amor, certeza y saber de sí en la cultura contemporánea, no deja de ser paradójica. Luego sabremos, precisamente, que es el amor de Trinity (del Otro) el que provoca esa certeza sobre el ser de Neo. De lo único que le avisa el Oráculo es de que tendrá que elegir ante la situación que se avecina: salvarse o salvar a Morfeo. Y añade, con toda ironía: "Recuerda que no crees en el destino, que dominas tu propia vida." Es la creencia moderna, liberal por excelencia. Que el saber se tiene, que poseemos el lenguaje, no que habitamos en él. Pero según Morfeo, el oráculo no le dice la verdad, sino lo que necesita saber. El saber del oráculo es un saber no consensual, no *para todos*. Por ello, lo único que queda es el camino abierto a la elección. El *Elegido* sólo puede ser producto de una autoelección sobre la inconsistencia del saber, sin ninguna garantía externa de certeza, en la pura precipitación de un acto. Hacerse cargo del destino, como saber del Otro, es una cuestión de audacia existencial.

La predicción del Oráculo no tarda en suceder: cuando el comando intenta abandonar *Matrix*, la delación de Cifra consigue que sean interceptados y que Morfeo sea atrapado al proteger la huida de Neo. El siguiente tramo del film consiste en un sintagma alternado entre el interrogatorio del agente Smith a Morfeo y el liderazgo de Neo en la operación de rescate. El agente habla del diseño de Matrix: "Miles de personas viven sus vidas sin saberlo". Matrix es la metáfora perfecta del *se impersonal* heideggeriano en la versión de la excelencia tecnológica. El primer Matrix fue concebido como un mundo perfecto. Pero la Humanidad similar en su naturaleza corrupta a los virus, vive su realidad a través del sufrimiento y del dolor. Matrix hubo de ser rediseñada como la cima de la civilización humana. Mientras Smith expresa su repugnancia a lo humano, Neo y Trinity han tomado la decisión de asaltar las Oficinas del gobierno donde retienen a Morfeo. Su entrada, cargados de armas hasta los dientes, con la mejor estética del videoclip ciberético es el primer combate *real* de Neo de los que estarán saturados los dos episodios siguientes de la Trilogía. Los habitantes de Matrix se sorprenden de que los del grupo violen las leyes de la gravedad. Estas leyes, como el mal, son la norma que hace consistente ese mundo: lo imposible, el malestar, son componentes esenciales del Principio de Realidad. La violación de esas leyes es la primera fantasía emancipatoria del *Paradigma Informativo*. Liberan a Morfeo y Trinity es alcanzada en el helicóptero que han utilizado para el rescate. La caída del helicóptero, provocando literalmente la licuefacción del edificio acristalado, propicia que la salvación de Trinity, prueba de que Neo es *The One*. Morfeo: "el oráculo te dijo exactamente lo que debías oír. Nada más. Pronto comprenderás —como me ocurrió a mí— que no es lo mismo conocer el

camino (*path*) que andarlo." La diferencia ontológica es la distancia entre saber y acto, entre lo virtual y lo efectivo (fáctico). Hay un más allá de la simulación interactiva, del bit y de píxel que no se sustancializa sólo en la materia —esto es el materialismo ingenuo— sino en lo *real* de un acto decidido, de un salto más allá del refugio del saber y lo predecible.

En el nuevo intento de salir de Matrix es ahora Neo quien queda atrapado. Volvemos al sintagma alternado entre la acción en la nave y la huida de Neo en Matrix. Ésta culmina en la estación de metro y la pelea con Smith en la que se violan todas las reglas del encuadre y de la verosimilitud narrativa. Mientras, la nave es atacada y debe desconectar toda energía para despistar a los guardianes. Ello impide que Neo sea rescatado. Neo es pues acorralado y lo matan. La aplazada confesión de Trinity tiene lugar en la nave sobre el cuerpo real de Neo y lo resucita. El dominio de la realidad virtual consiste en establecer una hendidura entre la conciencia programática y el cuerpo, con lo cual éste deja de ser un sensorio que atrape al anterior. Esto sería una fisura en el fantasma, la del deseo. Neo detiene las balas y "decodifica" la Matriz, reduce la carnalidad imaginaria a su esqueleto simbólico: "The one" es el que es capaz de ver el sustento ficticio de lo evidente. Vence a Smith: se encarna en él y lo revienta desde dentro. Beso de Trinity y paso al lenguaje máquina. Voz de Neo sobre "system failure" hablando de un futuro mundo sin reglas donde todo es posible y plano cenital final.

*The Matrix* siempre fue concebida como una trilogía. Pero aquí ya hemos cumplido con la función de ejemplificación que pretendíamos con su comentario. *Matrix* fue pensada como trilogía y diseñada como film de culto, estatus que ha conseguido más que suficientemente. Las dos siguientes partes, creemos sinceramente que no están a la altura, pero no por ello desmerecen del todo a la primera. Hay dos frases de *Matrix Revolutions* que han desatado el desprecio colérico de la crítica cinéfila por su supuesta simplicidad. Una es "Todo lo que tiene un principio tiene un fin". Subversión frente al presente eterno de Matrix, metáfora del tiempo homogéneo y vacío del progreso. ¿Verdad de Perogrullo? Bueno, cuando un tal Karl Marx la predicó del Estado pergeñó la teoría más revolucionaria que conoció la Época Moderna. La otra es la respuesta de Neo al interrogante de Smith sobre su sacrificio: "Porque lo he elegido", contesta. Un manifiesto de la moral contingente —la única que merece tal nombre, por otro lado— a poco que pensemos. Siempre hay un componente mítico de la redención que es inabordable sin algo que me atrevería a bautizar como Pensamiento post-racional. Ahora bien, Neo pacta con las máquinas, con el poder, ofreciendo su vida para liberarlos del intruso descontrolado. Es una pena: un crucificado por el consenso, no deja de ser inverosímilmente patético.

## Apertura

### La Imagen y el Sentido

"Las imágenes ya no venían por sí mismas. Ella tenía que llamarlas expresamente. Y de este modo carecían de significado. Todo lo más se metían todavía en algunos sueños. Y luego acabaron desapareciendo incluso de los sueños." p. 10

Hay algo en esta frase de la novela *La pérdida de la Imagen* de Peter Handke, que no deja de cautivar me en la simplicidad de su diagnóstico. Negándole al Otro su derecho al capricho, borrando de la vida el azar de los encuentros, lo primero que hemos perdido es el *sentido*.

"En los tiempos fundamentales y en los tiempos del Estado en los que esta historia no debe tener lugar —explicaba— no ocurren ya buenas sorpresas de ningún tipo". p. 24

En efecto, en los tiempos que corren, las sorpresas, si ocurren, sólo pueden ser malas, porque vivimos en un ámbito en el que los individuos cifran sus demandas en derechos y en la disponibilidad de los bienes. Si esto lo *normal*, lo garantizado, las únicas sorpresas posibles para el *Paradigma Informativo* —¿por qué, no?, para el "sistema"— son la catástrofe o el fracaso. El sentido es siempre, en sí, contingente; es una apuesta insostenible, pero en el empeño de su sostenimiento —sabiamente acompañado de la *docta ignorancia*—, en su deslinde respecto al goce de la cosa que marcha —o mejor, que viene— toda disponible, se juega la única opción posible del sujeto por el deseo. El sentido es propiedad del Otro pero exige al sujeto su desciframiento. Escuchemos a Freud —con toda la frescura de aquellos momentos en que el ser humano aún creía en las posibilidades de revelación de la ciencia—, dándonos la clave para desentrañar el sentido en que se enmaraña el goce y darle una opción al saber, al deseo, a la interpretación no encerrada en la estadística ni en el arquetipo:

"Si os parece mejor, podemos reservar el término condensación exclusivamente para este último procedimiento. Sus efectos son muy fáciles de demostrar. Rememorando vuestros propios sueños, encontraréis en seguida casos de condensación de varias personas en una sola. Una persona compuesta de este género tiene el aspecto de A, se halla vestida como B, hace algo que nos recuerda a C, y con todo esto sabemos que se trata de D. En esta formación mixta se halla naturalmente, acentuando un carácter o tributo común a las cuatro personas. De igual manera podemos formar un compuesto

de varios objetos o lugares, siempre que los mismos posean uno o varios rasgos comunes que el sueño latente acentuará de un modo particular. Fórmase aquí algo como una noción nueva y efímera que tiene, como nódulo, al elemento común. De la superposición de las unidades fundidas en un todo compuesto resulta, en general, una imagen de vagos contornos, análoga a la que obtenemos impresionando varias fotografías sobre la misma placa."<sup>26</sup>

En Freud, no hay duda, existe la posibilidad —tan alejada de las ciencias de lo humano contemporáneas— de que fuera el Otro quien planteara al sujeto un enigma sobre su particularidad. Evidentemente, esta cita de Freud resulta una formulación excelente de la problemática que ha constituido el centro de gravedad de este trabajo: la relación de la imagen con la subjetividad, es decir, con el deseo y con la falta. Guiados por una prospectiva genealógica, hemos arribado al punto de descubrir que en la imagen encuadrada, trasunto y fragmento del mundo, la falta se aloja —como en cualquier dispositivo simbólico— en los intersticios de las operaciones significantes, desde los cuales emerge el sujeto, presto a la sutura, que es su razón de ser. Pero la Época Moderna —cuya cultura se funda sobre la hegemonía de la ciencia— elabora toda una serie de mecanismos para soslayar su fundamento, repudiando a ese sujeto, tal como hace el discurso que le otorga su matriz. Construye, para ello, un Mundo ontológicamente pleno ofreciendo a un *subjectum* furtivamente mítico, carente de fisuras y excluido sin duelo del Universo. Ahora bien, si la ciencia pura deriva en tecnología, si esta construcción universal se abre a la existencia humana, emerge entonces el sujeto particular reclamando para sí las prerrogativas de ese sujeto trascendental, capaz de imaginar la totalidad del ente, y demanda, por la vía del progreso, la extensión de esa disponibilidad hasta su propio ámbito. Ésa es, entonces, la tesitura y la promesa de los modernos *Medios de Comunicación*: en palabras de Benjamin, "acercar las cosas a las masas", proveer un sentido para todos del que no escape el goce.

Para este cometido es necesario un régimen especial del saber. A ese saber que se presume no entrópico, transmisible sin pérdida, lo hemos llamado *información* y le hemos otorgado la prerrogativa de constituir el *Paradigma* hegemónico en nuestra época. Y hemos calificado ésta clase de saber, como *saber sin sujeto*. Esto requiere una última aclaración y deslinde, respecto al curso actual de la teoría psicoanalítica porque, si nuestra afirmación incide en el aspecto **imaginario** de la cuestión, el psicoanálisis sigue una línea paralela en el lado *real* de Inconsciente. Veamos: el sujeto del Inconsciente nace como functor insoslayable de una manera de interpretar distinta de la hermenéutica, de la semiótica, de la deconstrucción o del

<sup>26</sup> "Lecciones introductorias al psicoanálisis. Lección XI. La elaboración onírica" *Op. Cit.*, p. 2227.

discurso médico. El psicoanálisis es una *interpretación sin texto*<sup>27</sup>, porque no se pretende totalizadora, replegada sobre sí.<sup>28</sup> Su objetivo clínico no es descifrar una especie de depósito de los significantes, sino señalar en el discurso del paciente en el camino de la falta. Digamos que el psicoanálisis *inventó* al sujeto dividido —o si se prefiere lo indujo— precisamente para que el particular pudiera, por medio de la interpretación, hacerse cargo de una responsabilidad sobre su malestar en forma de *síntoma*, esto es, de un anudamiento de *goce* y *símbolo* que la intervención del analista tiene la función de desligar. Para ello es imprescindible la instalación de la *transferencia*, que implica un *saber* que el paciente le *supone* al analista. Pero el sujeto, buscando el *sentido*, lo que halla en el camino de la asociación libre es el goce impregnado en el significante. De ahí, que la verdad sólo pueda *decirse a medias* y que la verdad sea *hermana del goce*. Pero el psicoanálisis nos enseña que en esta apuesta por el sentido desde el amor transferido al analista está el camino de una cura la que, a la postre, lo que se juega es otra cosa: la *producción* (la puesta ante sí, la desocultación) de lo que enferma al sujeto, el *ideal*.

Pero el psicoanálisis se encuentra en este momento en la posición no de abandono, pero sí de relativización de la función del sujeto, bajo el trabajo constante de cuestionamiento de cualquier dogmática de Jacques-Alain Miller en su lectura de Lacan. Miller habla en su seminario *Los signos del goce*<sup>29</sup> de un Inconsciente desubjetivado, previo a la intervención psicoanalítica. Precisamente, se refiere a él en un capítulo titulado "Un saber sin sujeto". Es imprescindible, pues, una aclaración entre lo que él define para el *Inconsciente* y mi concepción de la información como régimen del saber. Escuchemos a Miller:

"Un saber sin sujeto es, entonces, un saber sin sujeto supuesto saber. Y aquí, por otra parte, adquiere su justo valor el hecho de que el estatuto del Inconsciente sea ético y no óntico. Es decir que el estatuto del Inconsciente, a partir del sujeto supuesto saber, es una elección, la del para Otro, que conlleva un hacer como si que sólo es del semblante si el acto no está sostenido de manera conveniente.

En este sentido, la transferencia, el amor, permite que la letra condescienda al significante. Pero también es posible decirlo al revés: es lo que permite al significante —que usamos para comunicar en la palabra, que usamos para el Otro— condescender

<sup>27</sup> Todas estas cuestiones epistemológicas previas están desarrolladas en mi texto incluido en un volumen que coordiné hace ya 2 años largos sobre las relaciones entre el cine y el psicoanálisis. Una serie de infortunios editoriales que aburrieran al lector ha parado su publicación hasta este momento y por eso he procurado no hacer referencias a él. Vid. Bibliografía.

<sup>28</sup> Recuérdese a Lotman o a Jakobson

<sup>29</sup> *Op. Cit.*

a la letra, a la referencia al Inconsciente como saber sin sujeto. Tal vez pueda explicarlo haciendo un salto: la cuestión de la palabra está dominada por la cuestión del ser que el sujeto recibe en forma retroactiva del Otro.<sup>310</sup>

Si Miller baraja la hipótesis de un saber presubjetivo, mi concepción sobre la información es justo la contraria: se trata de un *saber post-subjetivo*. Como ya hemos dicho, la cultura de masas tardo-capitalista, con la ciencia transmutada sin resto en la presencia indudable del objeto todo-saber, se propugna justo al contrario del concepto de Inconsciente: su *estatuto es exclusivamente ontológico, no ético*. En la sociedad de la información la ética es considerada como un artificio extraño a la tecnología, patrimonio metafísico de lo indemostrable en la lógica científica. La ética universalista siempre es para el otro con minúscula, nos habla de los deberes con el semejante y propugna una inmotivada cesión en el goce.<sup>311</sup>

Lo relevante, a mi entender, es que en ambos casos —el Inconsciente *pre-subjetivo* y la información *post-subjetiva*— aflora la cuestión del sujeto como ficción.<sup>312</sup> Pero la postulación de un sujeto que sostiene el goce creyendo sostener el sentido es el único punto de acceso a ese más allá del estatuto ontológico del mundo, fundado siempre en "que la cosa marche", esto es, en la matriz del *Discurso del Amo*. Tal vez una de las aperturas derivadas de mi propuesta sea esa, cuestionar al sujeto como eje de la interpretación pero es mi tesis en sentido fuerte que la teoría no puede dar ese paso sin haberle dado antes al sujeto su lugar. Lugar del que sólo a posteriori podrá ser destituido. Y para darle ese lugar, a la altura de los tiempos, es inexcusable contemplarlo en su posición de agente —eso hizo Freud con la histérica— pero, en nuestro caso, renegando de todo efecto de verdad, de sinsentido, de deseo, de *decencia*. Ahí es donde lo encontramos en el *Paradigma Informativo*, escamoteado de la textura del saber por una impronta imaginaria —ontológica— enfrentada con el estatuto ético del Inconsciente, que remite siempre al *modo de gozar*, más allá del régimen del sujeto como efecto del significante.

La teoría, pienso, deja de ser reflexión y se convierte en pura especulación, si su discurso no se pone en contacto con los enunciados concretos de una cultura; la teoría de los medios de comunicación de masas a la que aspiro debería contribuir a permitirnos transformar, subvertir, orientar las vías posibles hacia nuestra destitución —la de cada uno— como sujetos agentes frente al mundo disponible. Se trata de trascender esa misma cultura demostrar en su

particularidad que no es la naturaleza inscrita en nuestros genes, ni la virtualidad teleológica de un destino sobrehumano en forma del ideal de progreso o —peor— de inevitabilidad de las leyes del mercado. Mostrar que las cosas puedan ser de otra manera, porque la realidad se asienta en la negatividad (-1), es muy parecido a poder producir sus ideales (los emblemas del Amo) y desalojarlos del lugar de la verdad: traerlos ante el sujeto, desvelarlos, para poder así relativizarlos, dialectizarlos. Esta dialéctica —tal vez, negativa, en paralelo a la adorniana— establece una jerarquía muy poco iluminista y decididamente arbitraria, alejada de la ontología de la imagen y de la denuncia: que el Otro sea caprichoso es una prueba de su poder, pero también de su inexistencia. Si el poder existiera no necesitaría legitimarse. Que le pregunten al delirante si tiene derecho a perseguirle quien le persigue. La "inexistencia", la contingencia, del poder es una irrenunciable conquista democrática. El rey absoluto o el líder fascista se hicieron siempre el semblante de una existencia.

Todo nuestro recorrido ha pretendido, de este modo, elaborar una reflexión sobre el fracaso de los ideales ilustrados en forma de crítica a la hegemonía del método científico —que si bien empezó a divulgar Gadamer, creemos entendió aún mejor Lacan. La ciencia hegemónica forcluye al sujeto: nada de la particularidad de ese sujeto, que la ciencia convoca para poder constituirse en conocimiento, puede ser alojado en su textura. El conocimiento científico siempre es del otro, *id est*, de la demostración, de la falsación y del consenso. Ante ello, el psicoanálisis nos ha aportado una visión de la realidad que la revela quebradiza —agujereada diría un analista— como única forma de que no resultara aplastante. El psicoanálisis es la única clínica que no cura para el otro, para el semejante, o para un estándar sanitario, vale decir, para el Estado.

Creemos, por otro lado, haber argumentado cómo esas cavilaciones teóricas no surgen *ex nihilo*, sino que alcanzan a las masas, tanto en el ámbito de la promesas como de la expresión de (un) malestar. La postmodernidad, se demuestra así como continuidad de la Modernidad —al menos, en lo referido a la cultura de masas y a la opinión pública, al *sentido común*—, consecuencia de esa hegemonía de la ciencia como patrón del saber en nuestra cultura y de su carácter imaginario. En fin, el trabajo de este libro ha consistido, bajo esa orientación, en instaurar una serie de claves hermenéuticas para entender el mundo *frente* al que vivimos y derivar de ellas un método de análisis de los fenómenos. Nada original, probablemente, pero —déjese esa ilusión como autor— tal vez sí inédito como articulación. Esto no es *deconstrucción* porque somos más perversos, no es *semiótica* porque somos —me suena mejor así, a la argentina— más locos, no es *psicoanálisis* porque, tal vez, seamos más neuróticos. En fin, porque alguna noticia tenemos del goce. Al menos, de su insistencia.

<sup>310</sup> 1998<sup>th</sup> p. 431.

<sup>311</sup> vid. Palao, 2000<sup>th</sup>

<sup>312</sup> En el caso del Inconsciente, imprescindible para otorgarle su estructura a la verdad.

## La técnica y la esencia de lo humano

Pero este apartado no lleva el nombre de conclusión, sino de *apertura*, con lo cual debemos abordar algunos aspectos desde la posición que hemos construido en las páginas anteriores, de exterioridad al *Paradigma Informativo*, pueda extenderse como perspectiva. Comencemos, pues, por nuestra consideración de la técnica como *transgresión del horizonte*. Creo que es obvio para quien haya leído este libro, que mantengo la firme opinión de que la tecnología no traerá jamás por sí sola una emancipación aunque pueda hacernos la vida más ligera o cómoda: pan o circo (salud u ocio, eficacia o placer, gestión o juego, información o conocimiento...). Pero lo que nos hace libres es la *verdad* y ésta siempre es *desvelada*, siempre nos excede y determina porque es del Otro. Antes de descifrarla, es trabajo de cada uno cifrarla, convertirla, como decía Miller, en un mensaje que le es dirigido y por lo tanto convertirnos en su posible destinatario. Ése es el cometido tradicional de las profecías —y hasta de la cábala. Y, claro, del Evangelio. No estoy más que abundando con algo de sarcasmo en una peligro que sé sobrevuela todo el discurso de este libro: el la acusación posible de conservadurismo a mi posición<sup>33</sup> al negarle al progreso científico —no sólo al tecnológico— cualquier impulso de redención autónomo. Criticar los objetos de la ciencia, en cuanto se demuestran incapaces de cumplir con su promesa tácita de rescindir la división subjetiva, ofrece siempre un semblante conservador. Nombrar el imposible en la modernidad lleva implícita la sospecha de consistir una treta ideológica del Poder: no es posible, en lugar de no *Nos conviene*. Sería una simulación ontológica que oculta un subtexto ideológico.<sup>34</sup> Pero aquí hemos dejado claro que nuestra posición ante el progreso inexorable de la ciencia no es de oposición. Es otra, puesto que la oposición a la ciencia no sólo es reaccionaria, sino estrictamente baldía. El caso es que en cuanto la tecnología revela lo *real* de la materia

alberga en latencia un cierto semblante siniestro que se extiende desde el doctor Frankenstein a la experimentación con células madre, pasando por los efectos extralimitados de la energía nuclear. El componente material de lo humano, dominado técnicamente por un particular fuera del dominio público, parece traicionar su naturaleza. Desde el desarrollo de la energía nuclear, sabemos además que la tecnología puede invadir nuestro cuerpo, lo que da lugar en nuestro imaginario a toda una trama legendaria de cyborgs y mutantes. Esto es, está inscrito en el imaginario y en la moral de occidente el temor atávico a que la tecnología pudiera perturbar la esencia de la naturaleza humana. En ese sentido, la orientación de Heidegger nos vuelve parecer fundamental, porque postula una posición no apasionada ante los objetos de la ciencia, un *élan transitivo* que, sin negarse a ellos, no les otorgue una aquiescencia entusiasta. Y además lo hace en su búsqueda por ese *pensar coperteneciente al ser*, no representativo, en el que tanto se afanó. Escuchemos a Heidegger:

"Porque para nosotros, los hombres, el camino a lo próximo es siempre el más lejano y por ello el más arduo. Este camino es el camino de la reflexión. El pensamiento meditativo requiere de nosotros que no nos quedemos atrapados unilateralmente en una representación, que no sigamos corriendo por una vía única en una sola dirección. El pensamiento meditativo requiere de nosotros que nos comprometamos en algo (*einlassen*) que, a primera vista, no parece que de suyo nos afecte."<sup>35</sup>

Nos dice Heidegger, que dependemos de los objetos técnicos: están en nuestra vida.

"Sería necio arremeter ciegamente contra el mundo técnico. Sería miope condenar el mundo técnico como obra del diablo."<sup>36</sup>

Entonces, ante la inevitabilidad de la presencia de los objetos técnicos en nuestras vidas, cabe otra estrategia para no estar atados a ellos.

"Podemos usar los objetos tal y como deben ser aceptados. Pero podemos, al mismo tiempo, dejar que estos objetos descansen en sí como algo que en lo más íntimo y propio de nosotros mismos no nos concierne. Podemos decir "sí" al inevitable uso de los objetos técnicos y podemos a la vez que "no" en la medida que rehusamos que nos requieran de modo tan exclusivo, que dobleguen, confundan y, finalmente, devasten nuestra esencia.

<sup>33</sup> Heidegger, 1989, p. 26.

<sup>34</sup> *Ibidem*.

(...) Dejamos entrar los objetos técnicos en nuestro mundo cotidiano y, al mismo tiempo, los mantenemos fuera, o sea, los dejamos descansar en sí mismos que no son algo en absoluto, sino que dependen ellas mismas de algo superior. Quisiera denominar a esta actitud que dice simultáneamente "sí" y "no" al mundo técnico con una antigua palabra: *la Serenidad (Gelassenheit) para con las cosas.*<sup>837</sup>

En efecto, el análisis que hemos realizado del imaginario contemporáneo, partiendo de Heidegger, es fiel al modelo mecanicista de verdad en el seno de la representación, porque más allá de los desarrollos efectivos de la ciencia es el que nos proporciona una "cosmología común". En esa singladura, no hemos dejado de traer términos como límite, inconsistencia, pero siempre desde el punto de vista de su renegación por el imaginario del paradigma de globalidad y visibilidad ontológica. Y ahora, supongo que el lector esperará alguna matización, porque en este libro siempre hemos defendido que no hay tal cosa como una "naturaleza humana" que merezca el crédito de una consistencia indubitable. Pero obligatoriamente, el siguiente paso va de la *ontología* a la *ética* y ahí, la cuestión del límite ha de ser considerada poéticamente (productivamente). No se trata de atender sólo a los velos del límite sino sus consecuencias para el ser-ahí, para la dignidad de la existencia más allá del Ser de lo humano. Por eso, en este contexto, debíamos aludir a la *naturaleza humana*, siquiera sea como idea regulativa. El humano no es más que *el ente medida de todos los entes*, pero el *ser-hablante* (el *parlêtre* lacaniano), término que se adapta mucho mejor a nuestros presupuestos, es más —epistemológicamente— y menos —imaginaria, existencialmente— que eso. Así, donde dice esencia, yo preferiría escribir *deseo*. Hablo de lo humano exclusivamente desde su límite, su finitud, desde aquello que le falta.

Por otro lado, es evidente que la serenidad heideggeriana es adecuada para la Era Atómica —a la cual se refiere—, cuyo peligro esencial la transgresión *desubjetivada* del ser. Me explico: lo atómico, como lo industrial, puede invadir nuestra corporalidad o nuestra conciencia, sin mediar actividad incoativa ninguna por parte del sujeto. El ciudadano de las sociedades industriales es víctima cuasi pasiva de la radioactividad, de la falta de garantías mercantiles, o de la publicidad engañosa. Pero y ¿en la era cibernetica donde el tiempo vacío y homogéneo parece haberse sustancializado y dónde la invasión se confunde con la disponibilidad? Los implantes orgánicos, la cirugía plástica, la clonación humana: en ellas sí habita un sujeto de la demanda y por ello la catástrofe no puede incumbrir la objetividad tiempo lineal, de tiempo colectivo. ¿Qué alternativa queda en este contexto, desechada la explosión mesiánica? Hemos visto la tendencia cibernetica al pensamiento reticular,

hipervincular e hipertextual. Pero Heidegger nos habla de la meditación, de la búsqueda de un pensamiento no-representativo —más allá del concepto y del *eidos*— que ocupó buena parte de sus últimos años. Pues bien, mi apuesta ha sido que sólo explorando este origen de lo moderno, que habita en toda posible relación de objeto basada en la creencia, podremos intentar alcanzar ese pensamiento que excede lo representativo en cuya búsqueda Lacan coincidió con Heidegger.

"Esto da lugar a ese extraño compromiso entre Heidegger y Lacan, ninguno de los dos está fascinado por la neurosis, ambos comparten la idea de que la neurosis no es el modo auténtico de acceso al ser, y que uno y otro hacen su camino tratando de ver qué se recoge en ese camino que sea del ser. En ese sentido, el final de los dos, uno preocupado por construir el decir que fuera propio del ser, que coperteneciera al ser; y el otro preocupado porque la experiencia analítica mostrara, pudiera transmitir qué huella deja ese franqueamiento que para cada sujeto puede ser su acceso al ser, en este caso tendríamos que añadir al ser de goce. En esta perspectiva podemos ver cierto eco de esa fraternidad, sería la fraternidad o el amor que puede haber entre un pensador y un analista cuando los dos se consideran desechos de la historia universal, o sea cuando los dos han aceptado que no están en el marco de lo que Heidegger llama la ontoteología, o de lo que Lacan llamaba el discurso del amo o el discurso universitario."<sup>838</sup>

Sostengo que, para desvelar ese espacio de apertura simbólica —previo a cualquier encuentro con el ser como *aletheia*— *la imagen debe ser presentada en su diferencia infinita con el ente*. Precisamente, porque vivimos insertos en una cultura de masas donde lo Universal (sub especie de lo global), no deja de ser un interrogante tan importuno como insoslayable, justo donde el sujeto se instala como agente en un discurso que carece de reverso. La razón reticular —sin horizontes—, discurriendo sin fricción en la angustiosa apacibilidad de la nada, engendra esta histerización sin cura.

<sup>837</sup> *Ibidem*, p. 27.

<sup>838</sup> Alemán y Larriera, 1998. p. 48.

## Por una ética no mediática

Nos interpela, pues, la ética. Hemos hablado de la *solidaridad*, como uno de los valores clave y totémicamente indiscutibles con los que nos armamos los ciudadanos occidentales cuando nos vemos enfrentados a la Otredad del discurso informativo electrónico y al ente disponible como imagen. Pero los cuerpos que vemos sufrir —o haber muerto— tras la pantalla nos demandan *solidaridad* en sentido etimológico: que les otorguemos la sólida materialidad que su captura mediática les niega. Más, cuando ya sabemos que la *debilidad del pensamiento*<sup>33</sup>, considerada casi como la panacea postmoderna, no libera de la violencia. Habremos de buscar, pues, una *solidaridad no mediada*, por bien que el término incluya en sí un imposible, que es algo que sabemos desde que el descubrimiento freudiano del Inconsciente y la formulación del estadio del espejo demostraron que el sujeto no es para sí, que en el ámbito del lenguaje no podemos hablar de identidad sino de la contingencia de la identificación<sup>34</sup>. Lo que quisiera formular es la necesidad de que en la solidaridad anide una verdadera implicación subjetiva, desiderativa, que mi deseo deje entrever en su campo la causa ajena, que el propio mundo de la vida pueda ser invadido, atravesado por ella. Sin este requisito, la noción de *Globalidad* no es más que la ruina inerte, fantasmagórica, de aquella *Aldea* a cuyo socaire nació.

Todo ello, en el contexto de una entropía de las estabilizaciones políticas y del metarrelato emancipatorio que originan actitudes y reacciones que no encajan en el programa que soñó la Modernidad ilustrada. Podríamos decir que, en este estado de cosas, la ontología del marxismo habría sobrevivido sobre las cenizas de su ideología, privilegiando la idea de *realidad social* (en el sentido fuerte tanto del sustantivo como del adjetivo) que, en el contexto capitalista de la *sociedad de la información*, constituye un ámbito asfixiantemente clausurado en el que no hay espacio ninguno para el acto subjetivo. No se trata de un retroceso de la racionalidad, ello es estructuralmente imposible. Se trata más bien de su atravesamiento, de que el programa de la razón práctica ha mostrado sus límites. Por lo tanto, creo —es una propuesta— que no hemos de recurrir a lo mítico, a restos de un pensamiento prelógico, a un extraño olvido de la razón para reflexionar sobre la posición del sujeto y sus soluciones éticas en la postmodernidad. A mí me gustaría hablar de un *pensamiento postracional* en el mismo sentido que se puede decir que el psicoanálisis es postcientífico, esto es, presupone la ciencia pero la excede hacia el campo del goce y del sujeto, excluidos por ella. Ya hemos hablado de esos *efectos de sujeto* en la masa, de los que la violencia,

<sup>33</sup> Vid. Vattimo (1988).

<sup>34</sup> Tampoco vale la pena decir *no mediática* porque sería inútil pedirle al cuerpo otro imposible: que alcance todo el orbe con su magra fisicidad. Me parece en todo caso bastante vacua la tarea de buscar una terminología más exacta.

—étnica, urbana, religiosa o *de género*— es el ejemplo más notorio. Estos efectos son *particulares*, no porque sean privados, o solitarios —patrimonio de *uno*—, sino porque se excluyen de la *razón práctica*, esto es, de la vocación universal. Así desde el consumo desmedido, hasta la masacre terrorista, pasando por todos los estadios de gravedad intermedia o superior que se quieran considerar. Ante ello, aunque exista la tentación, no cabe hablar de un pasado mítico en el que el particular estuviera perfectamente incluido, aunque algunos teóricos conservadores quieran creer en ello.<sup>35</sup> Al contrario, el problema es que con nuestro furor iluminista hemos dejado el mal fuera de los signos. De ello, testimonian las exigencias de la *corrección política*, la negación verbal a que nada quede fuera de campo. Todo nombrable, nada designable por exclusión. Con ello, no es que el mal carezca de lógica, es que su lógica proviene de querer reemplazar el universalismo por otro universalismo. El Islam —incluso el más integrista— también se prende universal, pero sin el sacrificio de la criba subjetiva: antes renunciar a la vida que al goce de la verdad completa. De ahí, el peligro cuando lo profético se contamina de las incidencias de la ciencia sin asumir lo que Alemán llamaba los *impases de su subjetividad*.

Por todo ello, sería nuestra tarea encontrar los principios (en sentido inaugral, no axiomático) de una *ética transmediática*, que necesariamente habrá de ser una *ética del singular*, que no debe orientarse sólo a la *polis* como la *areté* aristotélica, ni a una universalidad descarnada como el *imperativo* kantiano. No puede ser una ética preceptiva, ni universalista, ni relativista, sino una ética contingente, no absoluta, que tenga en su base un sabernos finitos, efímeros y mortales. En definitiva, vivos. Que la responsabilidad de cada uno sea frente a las contingencias de la vida y no frente al *Mundo-Imagen*. Pensando que la *responsabilidad*, como posición ética no subsumible en el *deber*, consiste en no tomar parte ni juicio sin un cálculo radical sobre la propia posición singular previa, esto es, no basada en ningún a priori imaginario. Una ética más allá de la intención, de lo *virtual*. Frente a una ética de las categorías, del *otro* universalizado, radicalmente ajena, propondríamos un ética del desencuentro y del hallazgo, de la contingencia fecunda, del relato de sí. Miller nos echa una buena mano cuando dice que la ética que exige el Inconsciente ha de ser "más viril":

"No quise esto" no vale la absolución. Sí, lo que hiciste, o que resulta de lo que hiciste, lo quisiste, porque lo que quisiste no lo sabes. Te lo enseñan las consecuencias. El hombre está condenado a no saber más que a posteriori lo que quiso.

<sup>35</sup> Cf. Bell, como ejemplo emblemático de esta tendencia, hace unos años bastante extendida hasta en algunos teóricos de pasado izquierdista. Consiste en considerar los excesos de la tardo —luego llamada pos, sin "t"— modernidad como un crimen contra el pacto de estabilidad cultural del capitalismo clásico y del izquierdismo militante. Yo siempre he reivindicado la "t" porque considero que se trata de una simple cuestión de sucesión temporal —y causal: la postmodernidad es consecuente hasta el exceso con los presupuestos de su predecesora— y no de hurto de las esencias o de traición de un pacto no escrito.

La ética de la intención es buena chica, hace del sujeto siempre un inocente (...). El Inconsciente quiere una moral más viril: no podrás considerarte liberado de las consecuencias involuntarias de tu tontería. Hay más cosas en tu voluntad y en tu corazón, Horacio, de lo que soñó tu filosofía (*id est* la filosofía de todo el mundo). (...)

El Inconsciente quiere decir: tus intenciones amables, tus ideas que son tus prostitutas, todo eso es un disfraz, una *façade*, dice Freud (en francés en el texto). Son las consecuencias las que pesan, y de las que tú eres responsable. Descifra tu Inconsciente (imperativo ético), porque lo que no quisiste, lo que no sabes se recordará en tu contra. Es la dura ley de Freud, la terrible *lex freudiana*.<sup>442</sup>

En fin, una pregunta se impone, que nos marca el futuro camino: ¿qué hacer, pues, en el ámbito del discurso informativo, en el que el *derecho* ha suplantado a la *libertad*, el *emisor* se ha trocado en *emisario* y, por tanto, no hay espacio para la *escritura* y ésta es exclusiva del ámbito de la expresión? Si volvemos a los primeros capítulos de este trabajo, entenderemos la trascendencia metodológica de esta pregunta, pero, tras ellos, creo que la relevancia ontológica y ética ha quedado también de manifiesto. El interrogante por las opciones del sujeto en el entorno de la Sociedad de la Información, donde el saber parece no necesitarle, es la pregunta que este trabajo pretende haber dejado abierta: el *enigma de la libertad*, que las sociedades democráticas modernas aseguran haber resuelto. Porque en efecto, en el solo espacio de una generación, muchos valores milenarios se han trastocado. Sin embargo, la familia, por ejemplo, que ha perdido buena parte de su fuerza simbólica, de espacio de pacto, retoma su fuerza dominada por el consenso y el imaginario biológico. Como hemos visto, por mor del ADN, el padre y el delincuente son los prototipos del sujeto moderno en el sentido que lo pensaba Foucault. Y, en virtud de la ciencia, han conquistado potestades inéditas el hijo y el policía —o su versión políticamente correcta: las audiencias y la opinión pública— auténticos guardianes del Panóptico. Así es el sujeto agente que determina al amo en lugar de la verdad. Hijo inquisidor del Padre Amo, destronado y postautoritario. Vivimos una cultura de hijos policías. Pero sin demagogias: todos somos hijos y todos policías. Ahora bien, sin la posibilidad de que un término recubra al otro: todos somos vigilantes y todos perseguidos, todos productores y producto, espectadores y candidatos a protagonistas del espectáculo. En cuanto espectadores equiparados a consumidores, en la posición del agente en el discurso del capitalista ofrecemos nuestra escarnoteada corporalidad al verdadero esclavo del panóptico: ese guardián invisible e insomne, con tan poco arbitrio, con tan poco poder para el juicio (para él no hay sentido obtuso) como para la emancipación, desde su torre pétrea de la que le es imposible escapar

sin ceder en su esclavitud, que es el poder de verlo todo. La racionalidad rige nuestras existencias en cuanto productores pero la irracionalidad extiende su dominio allá donde el gregarismo y la modelización mediática de la experiencia suplantan el cálculo práctico. En cuanto consumidores suspendemos el desafío kantiano y no podemos atrevernos a usar nuestra propia inteligencia: literalmente, estamos vendidos. Eso es el marketing: hoy se venden mucho menos productos que compradores, llámense cuota de mercado o audiencia.

¿A dónde nos dirigimos en nuestra transgresión del horizonte? Wittegenstein aseveraba:

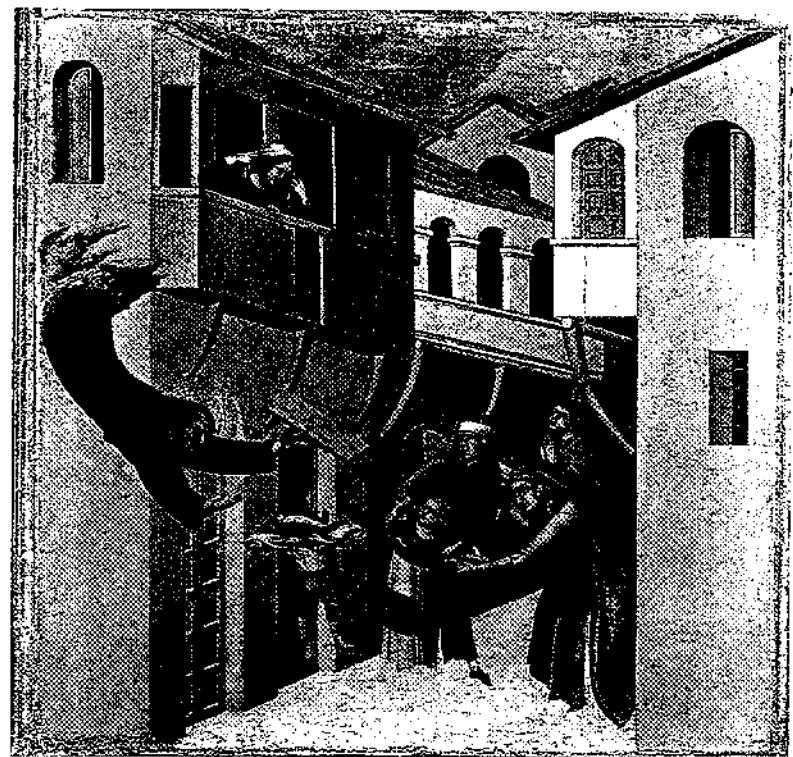
"No es posible guiar a los hombres hacia lo bueno; sólo puede guiárseles a algún lugar. Lo bueno está más allá del espacio fáctico."

Aquí es donde creo que el imperativo lacaniano de ir más *allá del Edipo*, nutre en mucho la exigencia ética de la época postracial y puede ser extrapolado más allá de la estricta práctica clínica. Se trata de no concebir la vida como un tiempo homogéneo y vacío, dedicado al miedo y el consumo, como meros precursores de la muerte. Lacan y Heidegger, no estaban fascinados por la neurosis, hemos leído. En parte, porque el desencadenamiento psicótico supone la introducción de la heterogeneidad. El psicótico de lo que testimonia con su catástrofe es de las discontinuidades en el seno del tiempo, pero su tragedia es que no puede dar a esas discontinuidad el estatuto de vacío. Frente al tiempo lleno sin metáfora del loco, la Modernidad ofreció la homogeneidad metonímica de los instantes esenciales, la docilidad del tiempo a la escena que habita la pasión ignorante del neurótico.

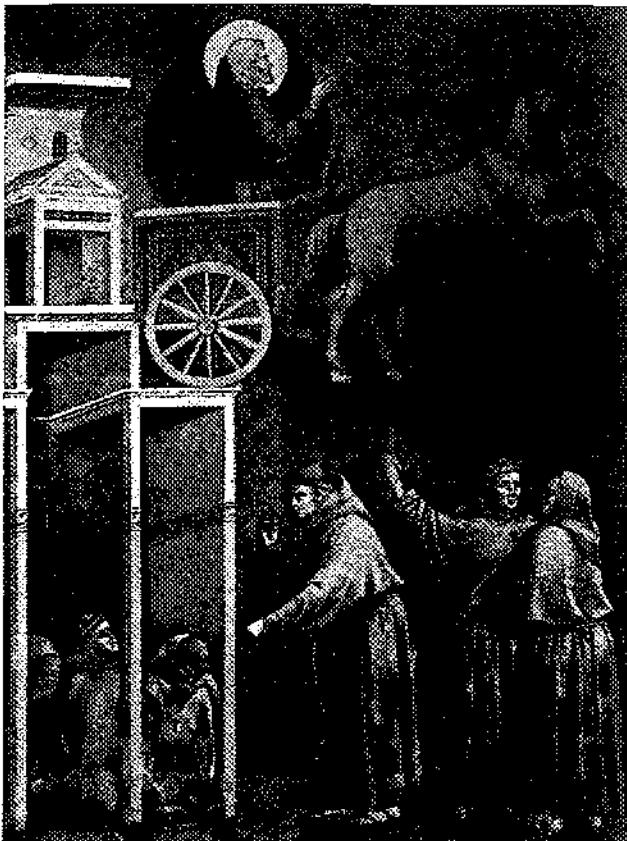
Por eso, he dicho, el problema al que aboca mi reflexión no es otro que el de la libertad, la única posible: la de ceder en el poder del esclavo —del policía, del hijo— de vigilar al otro. La propuesta que nos queda por hacer es la de ocupar un lugar que el discurso mediático no prevé para nosotros: el de hermanos ni grandes —vigilantes— ni pequeños —vigilados—, sino medianos, como segundones de una estirpe decadente, de la que se hereda el nombre pero no la fortuna. De esta manera, como José, el undécimo hijo de Jacob, tal vez se nos quiera vender como esclavos; tal vez, no podamos vigilar los actos de nuestros hermanos. Pero estaremos, tal vez, en posición de interpretar los sueños de un Amo que tampoco se comprende. Y ese espacio de los sueños —*vía regia al Inconsciente*— si está más allá del espacio fáctico. No sé si es lo bueno, pero seguro que no es un bien.

<sup>442</sup> Miller, 2001<sup>th</sup>, p. 16-18.

— ILUSTRACIONES —



*Beato Agustín Novello*  
Simone Martini (1284-1344)



*La Visión del Carro de Fuego*  
Giotto (1267-1337)



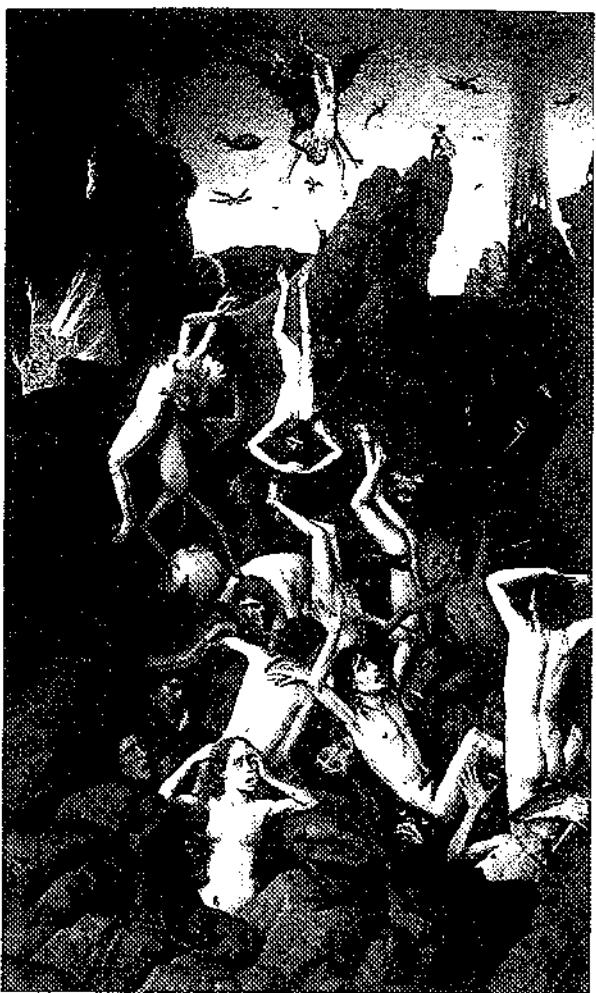
*Retrato de los Esposos Arnolfini*  
Van Eyck (1380(90)-1441)



*La Anunciación*  
Fra Angélico (1400-1455)



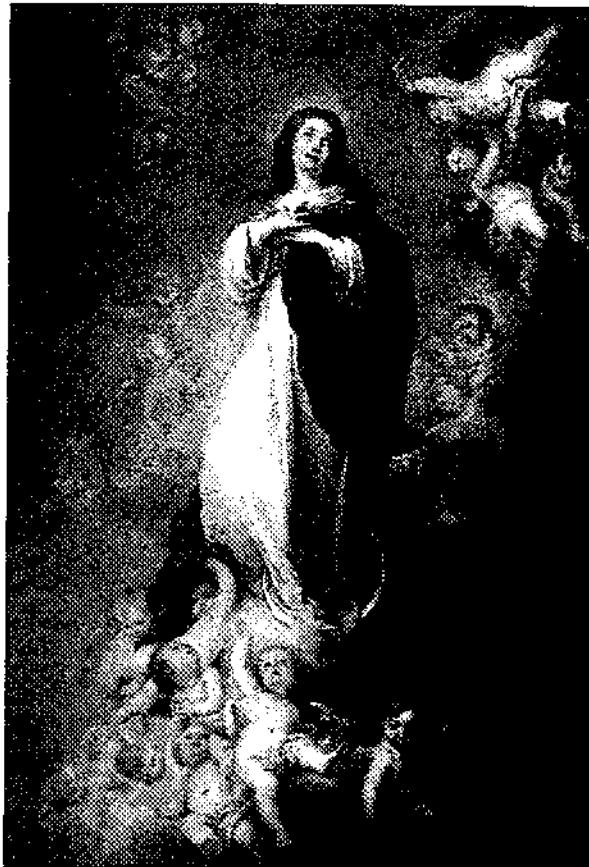
*El descendimiento de la cruz*  
Roger Van der Weyden (1400-1464)



*Condenación*  
Dieric Bouts (1415-1475)



*La caída de los condenados*  
Miguel Ángel (1475-1564)

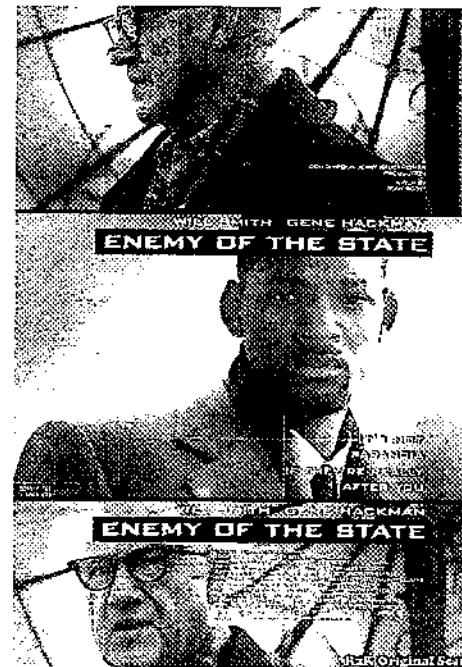


*La Inmaculada "De Souli"*  
Bartolomé Esteban Murillo (1618-1682)



*Forrest Gump*  
(Robert Zemeckis, 1994)

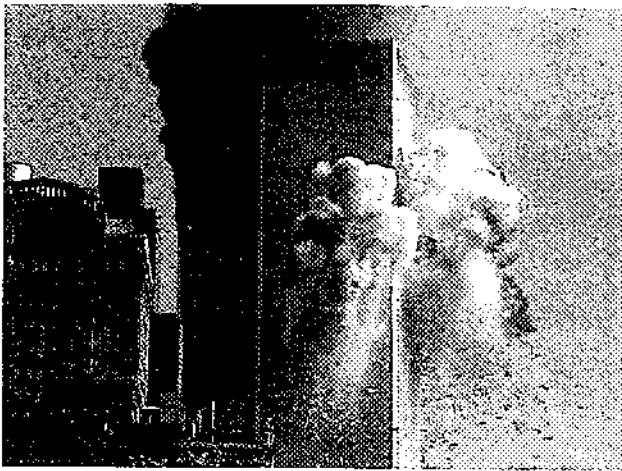
*Kennedy y Clinton*



*Enemigo Público*  
(*Enemy of the State*. Tony Scott, 1998)



*Memento*  
(Christopher Nolan, 2003)



Atentado a las Torres Gemelas (Nueva York)  
11 de septiembre de 2001



Cumbre en Cancún de la OMC, 2003  
Manifestación antiglobalización

## Bibliografía

Reseñamos la Bibliografía consultada, por orden alfabético de autor y cronológico. Citamos las ediciones manejadas.

ADORNO, Theodor W. y HORKHEIMER, Max. 1987. *Dialéctica del Iluminismo*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana.

ALBERTI, Leon Battista. 1976. *Sobre la pintura*. Valencia, Fernando Torres.

ALEMÁN, Jorge. 1993. *Cuestiones antifilosóficas en Jacques Lacan*. Buenos Aires, ATUEL.

- 1996. *La experiencia del fin: psicoanálisis y metafísica*. Málaga, Miguel Gómez Ediciones.
- 2001. "El discurso capitalista según Lacan: la guerra que está viniendo". *E-Scilicet Revista Electrónica Multilingüe de Psicoanálisis*. N°1- octubre de 2001.

ALEMÁN, Jorge. LARRIERA, Sergio. 1989. *Lacan: Heidegger. Un decir menos tonto*. Madrid, Ediciones CTP.

- 1998. *Lacan: Heidegger. El psicoanálisis en la tarea del pensar*. Madrid, Miguel Gómez Ediciones.
- 2001. *El Inconsciente: Existencia y Diferencia Sexual*. Madrid, Síntesis.

ALMIRÓN, Núria. 2001. *De Vannevar Bush a la www: una genealogía de la humanització de les tecnologies de la informació: els pares de la interficie humana*. València, Eliseu Climent Editor.

ALTMAN, Rick. 1996. "Otra forma de pensar la historia (del cine): un modelo de crisis", en *Archivos de la Filmoteca*. N° 22. Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana.

APEL, Karl-Otto. 1991. *Teoría de la verdad y ética del discurso*. Barcelona, Paidós.

ARNHEIM, Rudolf. 1986. *El cine como arte*. Barcelona, Paidós.

- 1993. *El poder del centro*. Madrid, Alianza Editorial.

ARISTÓTELES. 1995. *Física*. Madrid, Gredos.

AUMONT, Jacques. 1982. "Griffith, el marco, la figura" en *Cuadernos de Cine* Nº 2. Valencia. pp. 21-33.

- 1992. *La imagen*. Barcelona, Paidós.
- 1997. *El Ojo Interminable*. Barcelona, Editorial Paidós.

AUMONT, Jacques. BERGALA, Alain. MARIE, Michel. VERNET, Marc. 1985. *Estética del cine: Espacio filmico, montaje, narración y lenguaje*. Barcelona, Paidós.

AUMONT, Jacques. MARIE, Michel. 1990. *Análisis del film*. Barcelona, Paidós.

AUSTAKALNIS, Steve. BLATNER, David. 1993. *El espejismo de silicio: Arte y ciencia de la Realidad virtual*. Barcelona, Página Uno.

BADIOU, Alain. 1999. *El ser y el acontecimiento*. Buenos Aires, Paidós.

- 1999<sup>a</sup>. *San Pablo. La fundación del Universalismo*. Madrid, Anthropos.

BARLOW, John Perry. 1998. "Vender vino sin botellas. La economía de la mente en la era global." En *Revista el paseante*. Nº 27-28 Op. cit. pp. 10-22.

BARNOW, Erik. 1996. *El documental en el cine de ficción: Historia y estilos*. Barcelona, Gedisa.

BARRET, Edward (ed.). 1992. *Sociomedia: Multimedia, Hypermedia and the social construction of knowledge*. Cambridge (Massachusetts), The MIT Press.

BARROW, John D. 1994. *Teorías del Todo: Hacia una explicación fundamental del universo*. Barcelona, Crítica.

BARSAM, Richard M. 1992. *Nonfiction film: A critical History*. Bloomington (Indianapolis), Indiana University Press.

BARTHES, Roland. 1981. *El grado cero de la escritura*. Méjico, siglo XXI.

- 1986. *Lo obvio y lo obtuso: Imágenes, gestos y voces*. Barcelona, Paidós.
- 1990<sup>a</sup>. *La aventura semiológica*. Barcelona, Paidós.
- 1990<sup>b</sup>. *La cámara lúcida*. Barcelona, Paidós.

BASSOLS, Miquel. 1993. "La familia del Otro" en *Lapsus, Revista de psicoanálisis*. Nº 3. Grupo de Estudios Psicoanalíticos de Valencia.

- 1994. "Lógica y clínica de las suplencias" *Estudios psicoanalíticos*, Nº 2. *Locura: Clínica y suplencia*. Madrid

BASZ, Samuel. 1994. "La naturaleza del semblante en la naturaleza de las cosas" en VV.AA. *Imágenes y miradas*. Buenos Aires, E.O.L.

BAUDRILLARD, Jean. 1978. *A la sombra de las mayorías silenciosas*. Barcelona, Kairós.

- 1978<sup>a</sup>. *Cultura y simulacro*. Barcelona, Kairós.
- 1991. *La guerra del Golfo no ha tenido lugar*. Barcelona, Anagrama

BAZIN, André. 1990. *¿Qué es el cine?* Madrid, Rialp.

BELL, Daniel. 1987. *Las contradicciones culturales del capitalismo*. Madrid, Alianza Editorial.

BENET FERRANDO, Vicente. 1992. *El tiempo de la narración clásica: los films de gangsters de Warner Bros. (1930-1932)*. Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana.

- 1993. "Isabel I y Lord Essex en Hollywood: La imagen pública y el relato privado." *Castelló de La Plana, Millars*. Nº 16. pp. 61-76
- 1995. "El relato y lo visible. A propósito de *Bram Stoker's Dracula*." en *Archivos de la Filmoteca*. Nº 21. Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana.

BENEDIKT, Michael (ed.). 1993. *Ciberespacio, los primeros pasos*. México, CONACYT.

BENJAMIN, Walter. 1979<sup>a</sup>. "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" en *Discursos interrumpidos I*. Madrid, Taurus. pp. 15-59.

- 1979<sup>b</sup>. "Pequeña historia de la fotografía" *Ibidem*. pp. 61-86.
- 1979<sup>c</sup>. "Tesis de filosofía de la historia." *Ibidem*. pp. 175-191

BENTHAM, Jeremías. 1989. *El Panóptico*. Madrid, La Piqueta.

BENVENISTE, Émile. 1988. *Problemas de Lingüística General*. Méjico, Siglo XXI.

BERNERS-LEE, Tim. 2000. *Tejiendo la red. El inventor del World Wide Web nos descubre su origen*. Madrid, siglo XXI de España Editores.

BETTETINI, Gianfranco. 1984. *La conversación audiovisual: Problemas de la enunciación filmica y televisiva*. Madrid, Cátedra.

BILBENY, Norbert. 1997. *La revolución en la ética*. Barcelona, Anagrama

BONITZER, Pascal. 1987. *Decadrages: Peinture et cinéma*. París, Editions l'Etoile.

BORDWELL, David. 1996. *La Narración en el cine de ficción*. Barcelona, Paidós.

• (et alii). 1997. *El cine clásico de Hollywood: el estilo cinematográfico y modo producción hasta 1960*. Barcelona, Paidós.

BORGES, Jorge Luis. 1989. *Obras Completas*, Barcelona, Emecé. 3 vol.

BROUSSE, Marie-Hélène. 1988. "¿La fórmula del fantasma? \$ ♦ a." en Miller, Gérard (ed.) *Presentación de Lacan*. Buenos Aires, Manantial.

BRUNETTA, Gianpiero. 1987. *Nacimiento del relato cinematográfico (Griffith 1908-1912)*. Madrid, Cátedra.

BRUNO, Giordano. 1993. *Del Infinito: El universo y los mundos*. Madrid, Alianza Editorial.

BURCH, Noel. 1982. "Porter o la ambivalencia" en *Cuadernos de Cine* N° 2. Valencia (pp. 3-17).

• 1985. *Praxis del cine*. Madrid, Fundamentos.  
• 1987. *El Tragaluz del infinito (Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico)*. Madrid, Cátedra.

BÜRGER, Peter. 1987. *Teoría de la Vanguardia*. Barcelona, Península.

BUSH, Vannevar. "As We May Think". Se puede consultar, por ejemplo en:  
<http://www.ps.uni-sb.de/cgi/uglify/~duchier/pub/vbush/vbush-all.shtml>

CALABRESE, Omar. 1989. *La era neobarroca*, Madrid, Cátedra.

CALLEJO, Javier. 2001. *Investigar las audiencias. Un análisis cualitativo*. Barcelona, Paidós.

CARMONA, Ramón. 1991. *Cómo se comenta un texto filmico*. Madrid, Cátedra.

CASETTI, Francesco. 1980. *Introducción a la semiótica*. Barcelona, Fontanella.

• 1994. *Teorías del Cine 1945-1990*. Madrid, Cátedra.

CASTELLS, Manuel. 2001. *La galaxia internet. Reflexiones sobre internet, empresa y sociedad*. Barcelona, Areté.

CATALÀ DOMÉNECH, Josep M. 1993. *La Violación de la mirada: La imagen entre el ojo y el espejo*. Madrid, Fundesco.

CAZENEUVE, Jean. 1978. *La sociedad de la ubicuidad: comunicación y difusión*. Barcelona, Gustavo Gili.

CEBRIÁN, Juan Luis. 1998. *La Red. Cómo cambiaron nuestras vidas los nuevos medios de comunicación*. Madrid, Taurus.

CHARNEY, Leo. SCHWARTZ, Vanessa R. (eds.) 1995. *Cinema and the invention of modern life*. Berkeley, University of California Press.

CHATMAN, Seymour. 1990. *Historia y discurso*. Madrid, Taurus.

CHOMSKY, Noam. 1992. *Ilusiones necesarias. Control del pensamiento en las sociedades democráticas*. Madrid. Libertarias / Prodhufi.

• 1994. *Repensando Camelot. John F. Kennedy, la Guerra de Vietnam la cultura política de EE.UU.* Madrid. Libertarias / Prodhufi.  
• 2003. *Poder y Terror. Reflexiones posteriores al 11/09/2001*. Barcelona, RBA.

COLOMBO, Furio. 1993. *Rabia y televisión: Reflexiones sobre los efectos imprevistos de la televisión*. Barcelona, Gustavo Gili.

COLÓN, Carlos. "Reality show: las trampas de la realidad" en *El siglo que viene*. N° 18/19.

COMMOLLI, Jean-Louis. 1971-1972. "Technique et idéologie. Caméra, perspective, profondeur de champ" *Cahiers du Cinéma*, 229, 230, 231, 233, 234-235, 241. París.

COMPANY, Juan Miguel. 1986. *La realidad como sospecha*. Madrid, Hiperión.  
• 1987. *El trazo de la letra en la imagen*. Madrid, Cátedra.

CONTRERAS, Fernando R. 1998. *El Cibermundo. Dialéctica del discurso informático*. Sevilla, Alfar.

COROMINAS, Joan. 1987. *Breve Diccionario etimológico de la Lengua castellana*. Madrid, Gredos.

COSTA, Antonio. 1991. *Cinema e pittura*. Torino, Loescher.

CRARY, Johathan. 2001. *Tecniques of the observer: on vision and modernity in the nineteenth century*. Cambridge - Massachusetts, The Mit Press.

CROSSLEY, J.N. (et alii) 1988. *¿Qué es la lógica matemática?* Madrid, Tecnos.

CUSA, Nicolás de. 1984. *La docta ignorancia*. Barcelona, Orbis.

D'AGOSTINO, Peter. TAFLER, David. (eds.) 1995. *Transmission: toward a post-television culture*. Thowsand oaks, Sage Publications.

D'ORS, Eugenio. 1993. *Lo Barroco*. Madrid, Tecnos.

DE DIEGO, Estrella. 1994. "Transrealidad: ver, oír, tocar." en *Revista de Occidente* Nº 153. *La Realidad Virtual*. Madrid.

DEBRAY, Régis. 1996. *El arcaísmo postmoderno. Lo religioso en la aldea global*. Buenos Aires, Manantial.

DECORDOVA, Richard. 1992. "From Lumière to Pathé: The Break-Up of Perspectival Space". en Elsaesser, Thomas. Barker, Adem. (eds.) *Early cinema: Space, frame, narrative. Op. Cit.* pp. 76-85.

DELEUZE, Gilles. 1984. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*. Barcelona, Paidós.

DERY, Mark. 1998. *Velocidad de escape*. Madrid, Siruela.

DESCARTES, René. 1987. *Meditaciones metafísicas y otros textos*. Madrid, Gredos.

- 1991. *El mundo o el tratado de la luz*. Madrid, Alianza Editorial.
- 1995. *Los principios de la filosofía*. Madrid, Alianza Editorial.

DÍAZ ESTÉVEZ, Emilio. 1975. *El teorema de Gödel*. Pamplona, Eunsa.

DÍAZ, Lorenzo. 1995. *La televisión en España. 1949-1995*. Madrid, Alianza Editorial.

DÍAZ NOSTY, Bernardo. 1996. "La comunicación en el tiempo de la globalidad fragmentada." en Díaz Nosty, Bernardo. González Sáez, Victoria. (Eds.) *Comunicación Social 1996/Tendencias: Poder, Democracia y Medios de Comunicación*. Madrid, Fundesco.

DICK, Philip K. 2002. *Minority Report (El informe de la minoría)*. Podemos recordarlo por usted al por mayor. Impostor. Barcelona, Círculo de Lectores.

DUBOIS, Philippe. 1986. *El acto fotográfico. De la Representación a la recepción*. Barcelona, Paidós.

- 1993. "La question du panorama, entre photographie et cinéma" en *Cinémathèque. Nº 4*. París, Cinémathèque Française.

ECHEVERRÍA, Javier. 1994. *Telépolis*. Barcelona, Ediciones Destino

- 1995. "Nombrar lo global" en *Comunicación Social 1995/Tendencias: Las nuevas fronteras de los medios*. Madrid, Fundesco.
- 1999. *Los señores del aire: telépolis y el tercer entorno*. Barcelona, Destino.

ECO, Umberto. 1981. *Lector in fabula*. Barcelona, Lumen

- 1984. *Apocalípticos e integrados*. Barcelona, Lumen.
- 1986. *La estrategia de la ilusión*. Barcelona, Lumen.

ELSAESSER, Thomas. BARKER, Adem. (eds.) 1992. *Early cinema: Space, frame, narrative*. Londres, BFI Publishing.

ESQUINAZI, Jean-Pierre. "Le film de famille, vérité du cinéma?". Versailles, MSCOPE Nº 6. pp. 21-36.

FERNÁNDEZ DURÁN, Ramón. ETXEZARRETA, Miren. SÁEZ, Manolo. 2001. *Globlalización capitalista. Luchas y resistencias*. Barcelona, Virus.

FOSTER, Hal (ed.) 1985. *La Posmodernidad*. Barcelona, Kairós.

FOUCAULT, Michel. 1987. *El orden del discurso*. Barcelona, Tusquets.

- 1992<sup>a</sup>. *Vigilar y castigar*. Madrid, Siglo XXI. 20<sup>a</sup> ed.
- 1992<sup>b</sup>. "Nietzsche, la genealogía, la historia". *Microfísica del poder*. Madrid, La Piqueta.

- FRANCSTEL, Pierre. 1988. *La figura y el lugar*. Barcelona, Laia/Monte Ávila.
- FRANCSTEL, GALENNY y PIERRE. 1988. *El retrato*. Madrid, Cátedra.
- FREUD, Sigmund. 1988. *Obras Completas*. Barcelona, Ediciones Orbis/Biblioteca Nueva.
- GADAMER, Hans-Georg. 1992. *Verdad y Método II*. Salamanca, Ediciones Sigueme.
- GALILEO. 1991. *Antología*. Barcelona, Península.
- GALLANO, Carmen. 1993, "La familia, cosa del Inconsciente" en *Lapsus, Revista de psicoanálisis*. Nº 3. Grupo de Estudios Psicoanalíticos de Valencia.
- 1994. "Los misterios del cuerpo femenino. Lo que enseña el psicoanálisis" en *Colofón*, Nº 10-11, noviembre de 1994, pp. 27-33.
- GANDY, Oscar H. 1993. *The Panoptic Sort: A Political Economy of Personal Information*. Westview Press, Boulder (Colorado).
- GARCIADIEGO DANTAN, Alejandro R. 1992. *Bertrand Russell y los orígenes de la "paradojas" de la teoría de conjuntos*. Madrid, Alianza Editorial.
- GAUDREAU, André. 1994. "El film, ese luminoso objeto del deseo." en *Archivos de la Filmoteca*. Nº 17. Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana.
- GAUDREAU, André. JOST, François. 1995. *El relato cinematográfico: Cine y narratología*. Barcelona, Paidós.
- GILSON, Jean-Paul. *La topologie Lacanienne: une présentation du sujet*. [http://www.elm.qc.ca/n-publications/la\\_topologie/index.html](http://www.elm.qc.ca/n-publications/la_topologie/index.html)
- GIBSON, William. 1994. *Quemando Cromo*. Barcelona, Minotauro.
- 1999. *Neuromante*. Barcelona, Minotauro.
- GLASSERMAN, Marta (relatora). 1992. "Aproximación a lo real" en VV.AA. *Lo imposible de soportar (en la vida y en la experiencia analítica)*. Op. cit.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. 1993. *Máximas y Reflexiones*. (Edición de Juan del Solar). Barcelona, Edhasa.

- GÓMEZ-FERRÍ, Javier. 1995. "La ciencia como relato. Trayectos hacia una postmetodología de la ciencia" en *Archivos de la Filmoteca*. Nº 21. Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana.
- GONZÁLEZ QUIRÓS, José Luis. 1998. *El porvenir de la razón en la era digital*. Madrid, Síntesis.
- GONZÁLEZ-REQUENA, Jesús. 1986. *La metáfora del espejo: El cine de Douglas Sirk*. Valencia, Hiperión.
- 1988. *El discurso televisivo, espectáculo de la posmodernidad*. Madrid, Cátedra.
  - 1989. *El espectáculo informativo o la amenaza de lo real*. Madrid, Akal.
  - 1991. "La Fotografía, El Cine, Lo Siniestro." en *Archivos de la Filmoteca*. Nº 8. Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana.
- GRANADA, Miguel A. 1993. "Introducción" a Bruno, Giordano. *Del Infinito: El universo y los mundos*. Op. Cit.
- GRANON-LEFONT, *Topología básica de Lacan*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- GREIMAS, Algirdas Julien. 1973. *En torno al sentido: Ensayos semióticos*. Madrid, Fragua.
- GUBERN, Román. 1974. *Mensajes icónicos en la cultura de masas*. Barcelona, Lumen.
- 1982. *Historia del cine*. Barcelona, Lumen. 3<sup>a</sup> Ed. 2 vol.
  - 1987. *La mirada opulenta: Exploración de la iconosfera contemporánea*. Barcelona, Gustavo Gili.
  - 1989. *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*. Madrid, Akal.
  - 1996. *Del bisonte a la realidad virtual: la escena y el laberinto*. Barcelona, Anagrama.
  - 1999. *El Eros Electrónico*. Madrid, Taurus.
- GUNNING, Tom. 1991. *D. W. Griffith and the origins of American Narrative Film. The early years at Biograph*. Chicago, University of Illinois Press.
- 1995. "Tracing the individual body: Photography, Detectives, and early cinema" in Charney, Leo. Schwartz, Vanessa R. (eds.). Op. cit.

HABERMAS, Jurgen. 1981. *Historia y crítica de la opinión pública*. Barcelona. Gustavo Gili.  
• 1985. "La modernidad, un proyecto incompleto" en Foster, Hal (ed.). *Op. cit.*

- 1989. "Teorías de la verdad" en *Teoría de la acción Comunicativa: Complementos y estudios previos*. Madrid, Cátedra. pp. 113-161.
- 1992. *Escritos sobre moralidad y eticidad*. Barcelona, Paidós.

HANDKE, Peter. 2003. *La perdida de la imagen o Por la sierra de Gredos*. Madrid, Alianza Editorial.

HARAWAY, Donna J. 1985. *Manifiesto para Cyborgs*. Valencia, Episteme. Serie Eutopías, nº 86.

HARO TECGLEN, Eduardo. 1994. "Una televisión sin angustia". En *Comunicación Social 1994/Tendencias: Los medios en la configuración del estado*. Madrid, Fundesco.

HAWKING, Stephen. (ed.) 2003. *A hombros de gigantes. Las grandes obras de la fisica y la Astronomía*. Barcelona, Crítica.

HEIDEGGER, Martin. 1987. *¿Qué es Metafísica? Y otros ensayos*. Buenos Aires, Siglo xxi.  
• 1989. *Serenidad*, Barcelona, Ediciones del Serbal.

- 1993. *Kant y el problema de la metafísica*. Madrid, Fondo de Cultura Económica.
- 1994. "La pregunta por la técnica" en *Conferencias y artículos*. Barcelona, Ediciones del Serbal pp. 9-37
- 1995. "La Época de la Imagen del Mundo" en *Caminos del Bosque*. Madrid, Alianza Editorial. pp. 75-110.
- 2003. *Ser y Tiempo*. Madrid. Trotta.

HENNING, Michelle. "Encuentros digitales: pasados míticos y presencia electrónica." en Lister, Martin (ed.) *Op. Cit.* Pp. 281-303.

HIMANEN, Pekka. 2001. *La ética del hacker y el espíritu de la información*. Barcelona, Destino.

JAKOBSON, Roman. 1974. "Dos aspectos del lenguaje y dos tipos de trastornos afásicos". En Jakobson, Roman. Halle, Morris. *Fundamentos del Lenguaje*. Madrid, Editorial Ayuso. pp. 91-135.

- 1984. "Lingüística y poética", en *Ensayos de lingüística general*. Barcelona, Ariel. pp. 347-395.

JIMÉNEZ LOSANTOS, Encarna y SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (eds.). 1989. *El relato electrónico*. Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana.

JOLIVET, Régis. 1958. *El Dios de los filósofos y los sabios*. Andorra, Casal i Vall.

KEMBER, Sarah. "¿La nueva visión de la medicina?" en Lister, Martin (ed.) *Op. Cit.* pp. 132-153.

- "Vigilancia, tecnología y crimen: El caso de James Bulger" *Ibidem*. pp. 154-169

KERCKHOVE, Derrick. 1999. *La Piel de la cultura. Investigando la nueva realidad electrónica*. Barcelona, Gedisa.

KLEIN, Naomi. 2001. *NO LOGO: El poder de las marcas*. México, Paidós.

KOYRÉ, Alexandre. 1989. *Del mundo cerrado al universo infinito*. Madrid, Siglo xxi.  
• 1990. *Estudios de historia del pensamiento científico*. Madrid, Siglo xxi.

KRACAUER, Siegfried. 1989. *Teoría del Cine: La redención de la realidad física*. Barcelona, Paidós.

KRISTEVA, Julia. 1978. *Semiotica*. 2 vol. Madrid, Fundamentos.

KUHN, Thomas S. 1982. *La estructura de las revoluciones científicas*. Madrid, Fondo de Cultura Económica.

- 1992. *La revolución copernicana: La astronomía planetaria en el desarrollo del pensamiento occidental*. Barcelona, Planeta-Agostini.

LACAN, Jacques. 1980. "La Tercera" *Actas de la Escuela Freudiana de París*. Barcelona, Petrel. pp. 159-189.

- 1981. "Acerca de la experiencia del Pase y de su transmisión", en *Revista Ornicar?* N.1, ed. Petrel, Barcelona.
- "El Atolondradicho", *Revista Escansión* N° 1, Ed. Paidos,
- 1985. *Intervenciones y textos*, 1. Buenos Aires, Manantial.
- 1988<sup>a</sup>. *El Seminario. Libro 2: El Yo en la Teoría de Freud y en la Técnica Psicoanalítica* (1954-1955). Buenos Aires, Paidós.
- 1988<sup>b</sup>. *Intervenciones y textos*, 2. Buenos Aires, Manantial.

- 1989<sup>a</sup>. *Escritos*. México, Siglo XXI, (15<sup>a</sup> Edición).
- 1989<sup>b</sup>. *El Seminario. Libro 20: Aun* (1972-1973). Buenos Aires, Paidós.
- 1990<sup>a</sup>. *El Seminario. Libro 3: Las psicosis* (1955-1956). Buenos Aires, Paidós.
- 1990<sup>b</sup>. *El Seminario. Libro II: Los Cuatro Conceptos Fundamentales del Psicoanálisis* (1964). Buenos Aires, Paidós.
- 1992. *El Seminario. Libro 17: El Reverso del Psicoanálisis* (1969-1970). Barcelona, Paidós.
- 1993. *Psicoanálisis. Radiofonía & televisión*. Barcelona, Anagrama.
- 1994. *El Seminario. Libro 4: La Relación de Objeto* (1956-1957). Buenos Aires, Paidós.

LANDOW, George P. 1995. *Hipertexto: la convergencia de la teoría crítica contemporánea y la tecnología*. Barcelona, Paidós.

LARRIERA, Sergio. 1996. "La violencia del discurso capitalista: Un círculo siniestro" *Jornadas Sobre la Violencia*. Instituto del Campo Freudiano, Sección Clínica de Madrid.

LAURENT, Eric. 1992. *Lacan y los discursos*. Buenos Aires, Manantial.

- 1993. *Cosas de la familia moderna*. Valencia, Coordinadora del Pacto Valenciano del Campo Freudiano.

LEFF, Leonard J. SIMMONS, Jerold L. 1990. *Dame in the kimono: Hollywood censorship and the production code from the 1920's to the 1960's*. Londres, Weidenfeld and Nicholson.

LEIBNIZ, G.W. 1994. *Principios de la naturaleza y de la gracia, fundados en razón. Monadología. Excerpta Philosophica*, nº 10, Madrid. Universidad Complutense.

LE GUERN, Michel. 1990. *La metáfora y la metonimia*. Madrid, Cátedra.

LÉVINAS, Emmanuel. 1992. *El Tiempo y el Otro*. Barcelona, Paidós.

LÉVY, Pierre. 1999. *¿Qué es lo virtual?* Barcelona, Paidós.

LISTER, Martin (ed.) 1997. *La imagen fotográfica en la cultura digital*. Barcelona, Paidós, "Ensayo introductorio", pp. 13-49.

LOBATÓN, Francisco. 1997. *A corazón abierto. Historias de la tele, historias de la vida*. Madrid, Ediciones Temas de Hoy.

LÓPEZ GARCÍA, Ángel. 1980. *Para una gramática líminar*. Madrid, Cátedra.

LOTMAN, Yuri. 1978. *La estructura del texto artístico*. Madrid, Istmo.

- 1979. Idem & Escuela de Tartu. *Semiótica de la cultura*. Madrid, Cátedra.

LOVINK, Geert. 1998. "La importancia de ser un medio o una pequeña red en un gran mundo". *Revista el paseante*. Nº 27-28. *Op. cit.* Pp. 32-36.

LOZANO AGUILAR, Arturo. 2001, *Steven Spielberg La lista de Schindler*. Barcelona, Paidós.

LYOTARD, Jean-François. 1984. *La condición postmoderna*. Madrid, Cátedra.

MALDONADO, Tomás. 1994. *Lo real y lo virtual*. Barcelona, Gedisa.

- 1998. *Crítica de la razón informática*. Barcelona, Paidós.

MARÍN, Enric. TRESSERRAS, Joan Manuel. 1994. *Cultura de Masses i postmodernitat (Elogi i crítica de la comunicació contemporània)*. Valencia, Edicions 3 i 4.

MARINELLO, Silvestra. 1992. *El cine y el fin del arte: Teoría y práctica cinematográfica en Lev Kuleshov*. Madrid, Cátedra.

MATTELART, ARMAND y MICHELE. 1993. *La Comunicación-Mundo. Historia de las ideas y de las estrategias*. Madrid, Fundesco.

- 1995. "Los medios: ¿Hacia la soberanía del consumidor?" en *Comunicación Social 1995 / Tendencias: Las Nuevas fronteras de los Medios*. Madrid, Fundesco.

- 1995. *La Invención de la comunicación*. Barcelona, Bosch.

- 2000. *Historia de la utopía planetaria. De la ciudad profética a la sociedad global*. Barcelona, Paidós.

MARZAL, José Javier. 1998. *David Wark Griffith*. Madrid, Cátedra.

MATTIOLI, Guillermo. 1992. *Paradojas en psicoanálisis*. Barcelona, Logos Clínica psiconalística.

- MCLUHAN, Marshall. 1985. *Guerra y paz en la aldea global*. Barcelona, Planeta-Agostini.
- 1996. *Comprender los medios de comunicación: Las extensiones del ser humano*. Barcelona, Paidós.
- MCLUHAN, Marshall. FIORE, Quentin. 1987. *El medio es el masaje. Un inventario de efectos*. Barcelona, Paidós.
- MCLUHAN, Marshall. POWERS, Bruce R. 1990. *La aldea global: Transformaciones en la vida y los medios de comunicación en el siglo XXI*. Barcelona, Gedisa.
- MILLER, Jacques-Alain. 1987. *Matemas I*. Buenos Aires, Manantial.
- 1988. *Matemas II*. Buenos Aires, Manantial.
  - 1989<sup>a</sup>. *Recorrido de Lacan*. Buenos Aires, Manantial.
  - 1989<sup>b</sup>. "Las respuestas de lo real", en VV.AA. *Aspectos del malestar en la cultura*. Buenos Aires, Manantial. pp. 8-20.
  - 1992<sup>a</sup>. "La naturaleza de los semblantes", en VV.AA. *Arte del hacer parecer: Clínica del Semblante*. Barcelona, Eolia. pp. 5-12.
  - 1992<sup>b</sup>. "Petite introduction à l'au-delà de l'Oedipe" en *Revue de l'École de la Cause freudienne*. N° 21. París,
  - 1992<sup>c</sup>. *Comentario del Seminario inexistente*. Buenos Aires, Manantial.
  - 1993<sup>a</sup>. "Ironía", en *Uno por Uno: Revista mundial de psicoanálisis*. N° 34, Barcelona y Buenos Aires, Enero/Marzo. pp. 6-12.
  - 1993<sup>b</sup>. "Cosas de familia en el Inconsciente." en *Lapsus, Revista de psicoanálisis*. N° 3. Grupo de Estudios Psicoanalíticos de Valencia.
  - 1993<sup>c</sup>. *De Mujeres y Semblantes*. Buenos Aires, Manantial,
  - 1994<sup>a</sup>. "Las cárceles del goce" en VV.AA. *Imágenes y miradas*. Benos Aires, E.O.L.
  - 1994<sup>b</sup>. "Lo verdadero, lo falso y el resto". *Uno por Uno: Revista mundial de psicoanálisis*. N° 39, Barcelona y Buenos Aires, Verano. pp. 119-128.
  - 1994<sup>c</sup>. "Las cárceles del goce" en VV.AA. *Imágenes y miradas*. Benos Aires, E.O.L.
  - 1998<sup>a</sup>. "La imagen reina" en *Elucidación de Lacan. Charlas brasileñas*. Buenos Aires, Paidós.
  - 1998<sup>b</sup>. *Los signos del goce*. Buenos Aires, Paidós.

- 2000. *El lenguaje, aparato del goce*. Buenos Aires, Colección Diva.
  - 2001<sup>a</sup>. *De la naturaleza de los semblantes*. Buenos Aires, Paidós.
  - 2001<sup>b</sup>. *La ternura de los terroristas y otras cartas escritas por Jacques-Alain Miller para la opinión ilustrada*. Buenos Aires. Ediciones EOL.
- MOLINA, Ángela. FERNÁNDEZ, César (eds.). 1998. *Tecnoelogías. Multidisciplinariedad y consideraciones actuales en torno a la realidad virtual*. Valencia. Ciberart / Universitat Politècnica de València.
- MOLINA, Ángela. LANDA, Kepa (eds.). 2000. *Futuros emergentes: Arte, Interactividad y Nuevos Medios*. Valencia, Institució Alfons el Magnànim.
- MONTIEL, Alejandro. 1992. *Teorías del cine: un balance histórico*. Barcelona, Montesinos.
- MOREL, Geneviève. 1994. "La hipótesis de el compacidad en capítulo I de Aún" en *Uno por Uno. Revista mundial de psicoanálisis*. N° 38. Barcelona.
- 1991. "Ciencia y psicoanálisis" en *Freudiana*. N° 2. Barcelona.
- MORIN, Edgar. KERN, Anne Brigitte. 1993. *Tierra-Patria*. Barcelona, Kairós.
- MÚGICA, José A. 1994. "Lógica y clínica de las suplencias" *Estudios psicoanalíticos, N° 3. Locura: Clínica y suplencia*. Madrid
- MUNARI, Alberto. 1990. "¿De verdad o de mentira?" en VV.AA. *Videoculturas de fin de siglo*. Madrid, Cátedra. *Op. Cit.*
- MURRAY, Janet H. 1999. *Hamlet en la holocubierta. El futuro de la narrativa en el ciberspacio*. Barcelona, Paidós.
- MUYBRIDGE, Eadweard. 1994. *The human figure in motion*. New York, Dover.
- NAVARRETE, Carmen. 1994. "Las ventajas que el progreso de la civilización proporciona a la época presente" en *Dikipén (O de las imágenes construidas)*. Valencia, Conselleria de Cultura.
- NAVEAU, Pierre. "Discurso de la ciencia y discurso de la histórica" en VV.AA. *Aspectos del malestar en la cultura. (Op. Cit.)* pp. 37-44.

- NEGROPONTE, Nicholas. 1996. *El Mundo Digital*. Barcelona, Ediciones B.
- NEWTON, Isaac. 1993. *Principios matemáticos de la Filosofía Natural*. Barcelona, Altaya.
- NIETZSCHE, Friedrich. 1992. *Genealogía de la moral*. Madrid, Alianza Editorial.
- NOMINÉ, Bernad. 1996. "Lógica lacaniana. Por una perspectiva lacaniana", en *Estudios Psicoanalíticos*, Nº 3. Madrid. pp. 71-102.
- ODIN, Roger. "Éloge du film de famille" *MSCOPE* Nº 6. pp. 15-19.
- ORTIZ VILLETA, Áurea. PIQUERAS GÓMEZ, M<sup>a</sup> Jesús. 1995. *La pintura en el cine: Cuestiones de representación visual*. Barcelona, Paidós.
- OUDART, Jean-Pierre. 1969. "La suture" en *Cahiers du cinéma*. 211-212. Paris. (Traducción de Josep Carles Laínez, en *Banda Aparte*, nº 6, pp. 51-62.)
- 1991-1971, "L'effet de réel" en *Cahiers du cinéma*. Nº 228, París.
- PALAO ERRANDO, José Antonio. 1989. "De la reversibilidad de la muerte: catálisis, aleatoriedad y ausencia de fin en la telenovela", en Jiménez Losantos, Encarna y Sánchez-Biosca, Vicente (eds.) *Op. Cit.*
- 1992. "De su goce sólo quedan huellas: Terrorismo y televisión", en *Archivos de la Filmoteca*. Nº 13. Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana.
  - 1993. "El ojo del saber (supuesto): La familia en el discurso televisivo", en *Lapsus, Revista de psicoanálisis*. Nº 2. Círculo Psicoanalítico de Valencia.
  - 1994<sup>a</sup>. "Racionalidad, Teorías de la verdad y psicoanálisis I: Los postfreudianos". Intervención en el Seminario del Pacto de las II Jornadas Valencianas de Psicoanálisis: "Lo que se cura y lo que no, por la palabra". Editado por la *Escuela Europea de Psicoanálisis*. G. E. P. - Valencia.
  - 1994<sup>b</sup>. "Racionalidad, Teorías de la verdad y psicoanálisis II: Las psicoterapias". Intervención en el Seminario del Pacto de las II Jornadas Valencianas de Psicoanálisis: "Lo que se cura y lo que no, por la palabra". Editado por la *Escuela Europea de Psicoanálisis*. G. E. P. - Valencia.
  - 1994<sup>c</sup>. "La inquietante cercanía del enigma: Amor y verdad en la trama policiaca" en *Archivos de la Filmoteca*. Nº 17. Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana.

- 1996. "¿Quién podría no sentir añoranza de aquel vetusto circo de pulgas?: *Jurassic Park* (Steven Spielberg, 1993)". Valencia, *Imatge*. Nº 6.
- 1998<sup>a</sup>. "La pantalla electrónica y el Discurso del Capitalista". *Lapsus, Revista de psicoanálisis*. Nº 2. (2<sup>a</sup> Época) Valencia
- 1998<sup>b</sup>. "El amor o el ser: una poética de la renuncia (*El sol del membrillo*, Víctor Erice, 1992). *Banda Aparte*, Nº 10, Valencia.
- 1999. "El Universo de la información (Los *Expedientes X*)" en *Banda Aparte*, Nº 13, Valencia.
- 2000. *La pantalla electrónica y el imaginario informativo: un semblante para el particular*. *Eutopías*. Nº 230. Valencia. Episteme.
- 2001. *La construcción de la Imagen-Mundo. Quién Sabe Dónde y la genealogía del Nuevo Paradigma Informativo*. València, Universitat de València. Facultat De Filologia. Departament De Teoria Dels Llenguatges. (Tesis doctoral).
- 2001<sup>b</sup>. "El psicoanálisis y la teoría consensual de la verdad: programa para un encuentro imposible". *Página Web Antroposmoderno*. <http://www.antroposmoderno.com/textos/elpsico.shtml>
- 2004. Coordinador. *Y, sin embargo, se mueve. Conjeturas en torno al Psicoanálisis y la Imagen en Movimiento*. Inédito.

PALAO ERRANDO, José Antonio (Redactor). 1995. "Las pasiones de Atlas: Un residuo mítico." Trabajo de taller realizado en Valencia con 9 personas más para las XII Jornadas del Campo Freudiano en España: "Patologías del Yo en psicoanálisis". Editado por la Escuela Europea de Psicoanálisis. Grupo de Estudios Vasco. Bilbao.

PALAO ERRANDO, José Antonio. ENTRAIGÜES, Jimmy. 2000. "La industrialización del *punctum*: Efectos especiales y economía espectacular en el cine de James Cameron". Valencia. *Archivos de la Filmoteca*. Nº 34.

PALAO ERRANDO, José Antonio. CRESPO, Rebeca. 2004 *Guía para ver y analizar The Matrix (Andy y Larry Wachowski, 1999)*. Valencia. Octaedro / Nau Llibres.

PANOFSKY, Erwin. 1983. *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona, Tusquets.

PÉREZ DE SILVA, Javier. 2000. *La Televisión ha muerto. La nueva producción audiovisual en la era de Internet: la tercera revolución industrial*. Barcelona, Gedisa.

PERKINS, V.F. 1985. *El lenguaje del cine*. Madrid, Fundamentos.

- PISCITELLI, Alejandro. 1998. *Post/televisión. Ecología de los medios en la era de internet.* Buenos Aires, Paidós.
- POPPER, Karl R. 1994. *La lógica de la investigación científica.* Madrid, Tecnos.
- PUNT, Michel. "El elefante, la nave espacial y la cacatúa blanca: arqueología de la fotografía digital." en Lister, Martin (ed.) *Op. Cit.* Pp. 77-105.
- QUEAU, Philippe. 1995. *Lo Virtual: virtudes y vertigos.* Barcelona, Paidós.
- QUINTANA, Ángel. *Fábulas de lo visible: El cine como creador de realidades.* Barcelona, Acantilado. 2003.
- RAICES, Guillermo (ed.) 1998. *Lógicas inconsistentes.* Buenos Aires, Escuela de Orientación Lacaniana (EOL).
- RAMONET, Ignacio. (ed.). 1998. *Internet, el mundo que llega. Los nuevos caminos de la comunicación.* Madrid, Alianza Editorial.
- RENAUD, Alain. 1990. "Comprender la imagen hoy. Nuevas Imágenes, nuevo régimen de lo visible, nuevo Imaginario".en VV.AA. *Videoculturas de fin de siglo.* Madrid, Cátedra. *Op. Cit.*
- RHEINGOLD, Howard. 1994. *Realidad virtual.* Barcelona, Gedisa.
- 1996. *Las Comunidades Virtuales.* Barcelona, Gedisa.
- RIBAS, Albert, 1997. *Biografía del vacío.* Barcelona, Destino.
- RICOEUR, Paul. 1983. *Freud: Una interpretación de la cultura.* México, siglo xxi,
- 1987. *Tiempo y narración.* Vol. I y II. Madrid, Cristiandad.
- ROBINS, Kevin. "¿Nos seguirá conmoviendo una fotografía?" en Lister, Martin (ed.) *Op. Cit.* pp. 49-77
- ROCA I SEBASTIÀ, Francesc. 1996. *Peut-on établir une nosographie psychanalytique?* (Tesis doctoral dirigida por Marie Jean Sauret y Michel Lapeyre) Université Toulouse-Le Míral. (Inédita).
- 1998. "Trauma: tragedia y tiempo" en *Estudios Piscoanalíticos*, Nº 4: Trauma y discurso. Madrid, Eolia/Miguel Gómez Ediciones.
- ROMA, Pepa. 2001. *Jaque a la globalización. Cómo crean su red los nuevos movimientos sociales y alternativos.* Barcelona, Grijalbo
- ROY, Lucie. 1996. "Sobre los dobles estatutos de la huella filmica (Ensayo)" en *Archivos de la Filmoteca.* Nº 22. Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana.
- RUBERT DE VENTÓS, Xavier. 1993. *Manías, amores y otros oficios.* Barcelona, Destino.
- RUSHKOFF, Douglas. 2000. *Ciberia. La vida en las trincheras del hiperespacio.* Barcelona, Mondadori.
- SABROVSKY, Eduardo. 1996. *El desánimo. Ensayo sobre la condición contemporánea.* Oviedo, Nobei.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. 1985. "La mirada indiscreta" en *Contracampo*, Nº 38
- 1990. *Sombras de Weimar. Contribución a la historia del cine alemán 1918-1933.* Madrid, Verdoux.
  - 1991. *Teoría del montaje cinematográfico.* Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana.
  - 1993. "El cadáver y el cuerpo en el cine clásico de Hollywood. *The Body Snatcher.* (Val Lewton/ Robert Wise, 1945)", en *Archivos de la Filmoteca*, Nº 14. Valencia, Junio, pp. 127-144.
  - 1994. "La historiografía del cine: En busca del tiempo perdido". en Pedro Aullón de Haro (ed.) *Teoría/Crítica.* Nº 1 *Teoría de la historia de la literatura y del arte.* Universidad de Alicante/Verbum, pp. 307-327.
  - 1995. *Una cultura de la fragmentación: Pastiche, relato y cuerpo en el cine y la televisión.* Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana.
  - 1998. "En torno a algunos problemas de historiografía del cine" en *Archivos de la Filmoteca.* Nº 29. pp. 88-116.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente y BENET FERRANDO, Vicente. 1994. "Las estrellas: un mito en la era de la razón" en *Archivos de la Filmoteca.* Nº 18. Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana.

- SAUSSURE, Ferdinand de. 1977. *Curso de Lingüística General*. Buenos Aires, Losada.
- SEGARRA, Marina. ADELANTADO, Eulalia. 1998. "El potencial pretérito de la Realidad Virtual". En Molina y Fernández (eds.) *Op. Cit.* pp. 135-169.
- SEKULA, Alan J. 1997. "El cuerpo y el archivo" en *Indiferencia y singularidad: La fotografía en el pensamiento contemporáneo*. Barcelona, MACBA, p. 137-200.
- SEMPRINI, Andrea. "Le direct, ou le mythe de la source pure". Versailles, *MSCOPE* N° 7, pp. 103-111.
- SLATER, Don. "La fotografía doméstica en la cultura digital" en Lister, Martin (ed.) *Op. Cit.* pp. 173-195.
- SOBCHACK, Vivian. 1996. *The Persistence of history. Cinema, television, and the modern event*. London, Routledge.
- SOKAL, Alan. BRICMONT, Jean. 1998. *Imposturas intelectuales*. Barcelona, Paidós.
- SONTAG, Susan. 1992. *Sobre la Fotografía*. Barcelona, Edhasa.
- SORLIN, Pierre. "L'Image, elle, ne ment pas. Variations autour une photographie". Versailles, *MSCOPE* N° 7, pp. 93-102.
- SPIGEL, Lynn. 1992. *Make room for TV: Television and the Family Ideal in Postwar America*. Chicago, University of Chicago Press.
- STEINER, George. 1992. *En el castillo de Barba Azul: Aproximación a un nuevo concepto de cultura*. Barcelona, Gedisa.
- STERLING, Bruce (ed.). 1998. *Mirrorshades. Una antología ciberpunk*. Madrid. Siruela.
- STRAUSS, Marc. "La verdadera función del padre es unir un deseo a la ley". En Miller, Gerard (ed.) *Op. Cit.*
- TAGG John. *The burden of representation: Essays on photographies and Histories*, The McMillan Press., Hampshire and London, 1988.

- TALÉNS, Jenaro. 1977. *La escritura como teatralidad*. Universidad de Valencia.
- 1986. "El análisis textual: Estrategias discursivas y producción de sentido" *Eutopías* vol. 2 N° 1.
- TERRADA FERRANDIS, María Luz (et al). 1989. *Lecciones de documentación médica*. Valencia, Universidad de Valencia.
- TIZIO, Hebe. 1994. "Síntoma y suplencia". "Lógica y clínica de las suplencias" *Estudios psicoanalíticos*, N° 3. *Locura: Clínica y suplencia*. Madrid.
- TOMAS, David. 1993. "Viejos rituales para un espacio nuevo: les rites de passage y el modelo cultural del ciberespacio de William Gibson" en Benedikt, Michael (ed.). *Ciberespacio, los primeros pasos*. *Op. Cit.*
- TRUFFAUT, François. 1985. *El cine según Hitchcock*. Madrid, Alianza Editorial.
- TURKLE, Sherry. 1997. *La Vida en la pantalla. La construcción de la identidad en la era de internet*. Barcelona, Paidós.
- 1998. "Repensar la identidad de la comunidad virtual." En VV.AA. *El Paseante*. N° 27-28. *Op. Cit.* pp. 48-51.
- VATTIMO, Gianni 1989. *Más allá del sujeto. Nietzsche, Heidegger y la hermenéutica*. Barcelona, Paidós.
- 1990. *La sociedad transparente*. Barcelona, Paidós.
- VATTIMO, Gianni. ROVATTI, Pier Aldo (eds.). 1988. *El pensamiento débil*. Madrid, Cátedra.
- VAUGHAM, Dai. 1992. "Let There Be Lumière" en Elsaesser, Thomas. Barker, Adem. (eds.) *Op. Cit.*
- VERA SELMA, Juan Manuel. 1994. *Del Musical de Hollywood al Spot publicitario. Notas sobre el desarrollo de lo espectacular en la representación filmica*. Memoria de Licenciatura dirigida por el Dr. Vicente Sánchez-Biosca. Universidad de Valencia.
- 1995. "La configuración espectacular en el Spot publicitario" en *Archivos de la Filmoteca*. N° 20. Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana.

VÍDAL BENEYTO, José. (ed) 2002. *La ventana global*. Madrid, Taurus.

VILCHES, Lorenzo. 2001. *La migración digital*. Barcelona, Gedisa.

VIRILIO, Paul. 1989. *La Máquina de visión*. Madrid, Cátedra

- 1996. *El Arte del motor. Aceleración y realidad virtual*. Buenos Aires, manantial.
- 1997<sup>a</sup>. *El Cibermundo, la política de lo peor*. Madrid, Cátedra
- 1997<sup>b</sup>. *Cibermundo: ¿una política suicida?* Santiago de Chile, Dolmen Ediciones.
- 1999<sup>a</sup>. *La Inercia polar*. Madrid, Trama Editorial.
- 1999<sup>b</sup>. *La bomba informática*. Madrid, Cátedra.

VV.AA. 1989. *Aspectos del malestar en la cultura*. Buenos Aires, Manantial.

VV.AA. 1990. *Videoculturas de fin de siglo*. Madrid, Cátedra.

VV.AA. 1992. *Lo imposible de soportar (en la vida y en la experiencia analítica)*. Documento de Trabajo de las IX Jornadas del Campo Freudiano en España, Barcelona.

VV.AA. 1998. *El Paseante. N° 27-28. La revolución digital y sus dilemas*. Madrid, Siruela.

VV.AA. 2001. *Globalización y resistencia*. Barcelona, Izquierda Revolucionaria.

WEBER, Max. 1997. *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*. Barcelona, Península. (15<sup>a</sup> edición).

WELLEK, René. WARREN, Austin. 1979. *Teoría Literaria*. Madrid, Gredos.

WITTGENSTEIN, Ludwig. 1996. *Aforismos. Cultura y Valor*. Madrid, Espasa-Calpe.

WOLTON, Dominique. 2000. *Internet ¿y después? Una teoría crítica de los nuevos medios de comunicación*. Barcelona, Gedisa.

ZIZEK, Slavoj. 1999. "The Matrix, o las dos caras de la perversión" en *Acción Paralela*, N.<sup>o</sup> 5. Manantial.

ZIZEK, Slavoj. JAMESON, Fredric. 1998. *Estudios Culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*. Buenos Aires.

ZUMTHOR, Paul. 1994. *La medida del mundo*. Madrid, Cátedra.

ZUNZUNEGUI, Santos. 1984. *Mirar la imagen*. San Sebastián, Universidad del País Vasco.

- 1996. *La miarda cercana: microanálisis filmico*. Barcelona, Paidós.

## Índice Onomástico

### A

- Adelantado, Eulalia. pp. 316, 390  
Adorno, Theodor W. pp. 53, 72, 99, 100, 322, 463  
Agustín de Hipona, San. pp. 167  
Alberti, Leon Battista. pp. 154, 316, 356  
Alemán, Jorge. pp. 68, 69, 100, 183, 275, 285, 292, 312, 313, 320, 376, 401, 467  
Almirón, Núria. pp. 351, 352  
Althusser, Louis. pp. 57, 292  
Amiel, Jon. pp. 394  
Angelico (Fra). pp. 167  
Anselmo de Canterbury, San. pp. 122  
Apel, Karl-Otto. pp. 298  
Arago, François. pp. 194, 197  
Argensola, Lupercio y Bartolomé Leonardo de. pp. 119  
Aristóteles. pp. 52, 103, 122, 129, 134, 166, 469  
Arnheim, Rudolf. pp. 40, 110, 111, 155, 157, 163, 164, 166, 318  
Ascott, Roy. pp. 323  
Ashner, Ed. pp. 415  
Assimov, Isaac. pp. 322  
Aumont, Jacques. pp. 57, 59, 61, 101, 153, 156, 164, 168, 169, 170, 173, 195, 199, 202, 203, 204, 216, 219, 224, 226, 227, 237, 242, 249, 253, 255, 256

### B

- Badiou, Alain. pp. 27, 88, 388, 397  
Baldwin, Alec. pp. 429  
Barker, Adem. pp. 153  
Bariow, John Perry. pp. 325, 349, 350

- Barnow, Erik. pp. 221, 222  
Barrow, John D. pp. 51, 187  
Barsam, Richard M. pp. 216  
Barthes, Roland. pp. 37, 38, 39, 51, 76, 77, 78, 80, 81, 83, 92, 101, 103, 171, 181, 188, 189, 190, 191, 192, 199, 200, 201, 203, 306, 307, 358  
Baudrillard, Jean. pp. 18, 19, 25, 28  
Bazin, André. pp. 9, 37, 43, 45, 46, 76, 77, 80, 111, 112, 122, 153, 154, 163, 164, 165, 192, 199, 217, 227, 234, 259, 281, 290, 305, 307, 328, 337, 396  
Bell, Daniel. pp. 4569  
Benet Ferrando, Vicente. pp. 105, 109, 202, 237, 247, 251, 253, 273  
Benjamin, Walter. pp. 33, 153, 158, 161, 164, 167, 188, 197, 198, 199, 206, 207, 209, 211, 212, 216, 220, 252, 256, 305, 350, 398, 399, 400, 401  
Bentham, Jeremías. pp. 173, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 188, 193, 211, 340, 406, 435  
Benveniste, Émile. pp. 64  
Berners-Lee, Tim. pp. 329, 353, 354, 355, 356, 360  
Bertillon, Adolphe. pp. 210, 333  
Bettetini, Gianfranco. pp. 61  
Bilbeny, Norbert. pp. 389  
Bin Laden, Osama. pp. 380, 381  
Blatner, David.  
Bonitzer, Pascal. pp. 112, 156, 165, 166, 199, 204, 218, 219, 229, 305  
Bordwell, David. pp. 39, 57, 90, 153, 156, 239, 240, 243, 244, 249, 250, 251, 252, 254, 255, 256

Borges, Jorge Luis. pp. 9, 53, 115, 125, 311, 382  
Bouts, Dieric. pp. 1  
Brousse, Marie-Hélène. pp. 83  
Brunetta, Gianpiero. pp. 237  
Bruno, Giordano. pp. 122, 125, 126, 127, 128, 130, 132, 133, 144, 219, 235, 256, 322, 349, 406  
Bullock, Sandra. pp. 442  
Buonarroti, Miguel Ángel. pp. 167  
Burch, Noel. pp. 26, 91, 92, 93, 94, 153, 213, 217, 222, 223, 225, 226, 234, 240, 243  
Bürger, Peter. pp. 164  
Bush, George. pp. 377, 378, 380, 386  
Bush, Vannevar. pp. 356

## C

Calabrese, Omar. pp. 17  
Cameron, James. pp. 448  
Canales, Antonio. pp. 395  
Cano, J. pp. 403  
Cantor, G. pp. 50, 139  
Carmona, Ramón.  
Carroll, Lewis. pp. 450, 451  
Carter, Jimmy. pp. 425  
Cartier-Bresson, Henri. pp. 202  
Casetti, Francesco. pp. 36, 43, 57, 244  
Cassirer, Ernst. pp. 158  
Castells, Manuel. pp. 347, 352  
Castro, Fidel. pp. 415  
Català, Josep M. pp. 157, 266  
Cazeneuve, Jean. pp. 273  
Cebrián, Juan Luis. pp. 317, 347, 352, 375  
Chatman, Seymour. pp. 246  
Chomsky, Noam. 350, 368, 377, 380  
Clinton, Bill. pp. 383, 409, 411, 423  
Colón, Cristobal. pp. 392

Commolli, Jean-Louis. pp. 156  
Company, Juan Miguel. pp. 61, 237, 249  
Connally, John. pp. 422  
Contreras, Fernando R. pp. 357  
Copérnico, Nicolás. pp. 23, 94, 99, 120, 134, 273  
Corominas, Joan. pp. 73, 287, 381  
Costa, Antonio. pp. 153, 188, 307  
Costner, Kevin. pp. 415, 416  
Crary, Johathan. pp. 188  
Crespo, Rebeca. pp. 448  
Crossley, J.N. (et alii). pp. 36, 50  
Cruise, Tom. Pp. 405  
Cusa, Nicolás de. pp. 107, 121, 316, 363

## D

D'Agostino, Peter. pp. 321  
Daguerre, Louis. pp. 192, 194  
Dalai Lama. pp. 394  
Dante, Joe. pp. 414  
Darwin, Charles. pp. 89  
De Diego, Estrella. pp. 111, 309  
Decordova, Richard. pp. 229, 230  
Delacroix, Eugène. 374  
Delenze, Gilles. pp. 202, 218, 389  
Demeney, Georges. pp. 222  
Dery, Mark. pp. 347, 349  
Descartes, René. pp. 50, 104, 122, 131, 133, 136, 137, 141, 142, 144, 215, 248, 278, 296, 306, 350, 404  
Díaz Estévez, Emilio. pp. 50, 51  
Díaz Nosty, Bernardo. pp. 278  
Dick, Philip K. pp. 406  
Dickens, Charles. pp. 249  
Digges, Thomas. pp. 124  
Doisneau, Robert. pp. 202  
D'Ors, Eugenio. pp. 168  
Dubois, Philippe. pp. 193, 194, 233, 331, 332, 337

Duccio. pp. 160, 162  
Dudaiev, Djokhar. pp. 328

## E

Eastwood, Clint. pp. 426  
Eco, Umberto. pp. 360  
Echeverría, Jesús. pp. 19, 22, 25, 272, 316, 319, 320, 326, 327, 328, 339, 349, 364, 365, 390, 392  
Edison, Thomas A. pp. 90, 94, 225, 226, 234  
Einstein, Albert. pp. 142  
Eisenhower, Dwight David. pp. 414  
Eisenstein, S.M. pp. 77, 124, 199, 236, 374  
Elsaesser, Thomas. pp. 153, 223, 224  
Erikson, Erik. pp. 389, 390  
Esquinazi, Jean-Pierre. pp. 265  
Etxezarreta, Miren. pp. 370  
Euclides. pp. 120  
Eyck, Jan Van. pp. 167, 208

## F

Fernández Durán, Ramón. pp. 349, 370, 372  
Fincher, David. pp. 394  
Fliess, Wilhelm. pp. 74  
Foucault, Michel. pp. 24, 26, 27, 71, 88, 173, 174, 175, 179, 180, 181, 183, 184, 210, 212, 239, 389, 470  
Frank, Robert. pp. 202  
Frears, Stephen. pp. 414  
Frege, Gotlob. pp. 50, 52  
Freud, Sigmund. pp. 24, 55, 57, 58, 61, 62, 63, 64, 74, 75, 80, 83, 87, 151, 198, 205, 276, 291, 292, 385, 459, 459, 460, 462, 468, 470

## G

Gadamer, Hans-Georg. pp. 14, 103, 106, 463  
Galileo. pp. 13, 105, 109, 133, 135, 136, 142, 191, 244, 320, 348, 362  
Gallano, Carmen. pp. 72, 297  
Galton, Francis. pp. 110  
Gandy, Oscar H. pp. 173  
Garcia diego, Alejandro. pp. 50  
Gast, Leon. pp. 429  
Gates, Bill. pp. 345, 390  
Gaudreault, André. pp. 61, 112, 228, 240  
Gay-Lussac, Joseph Louis. pp. 194, 195  
Gibson, William. pp. 311, 390, 407  
Gilson, Jean-Paul. pp. 68  
Giotto. pp. 160, 162, 167  
Glasserman, Marta. pp. 80, 82  
Godefroy, E. pp. 333  
Gödel, Kurt. pp. 446  
Goethe, Johann Wolfgang von. pp. 155, 198  
Goldberg, Whoppy. pp. 429  
Gómez-Ferri, Javier. pp. 109, 223  
González-Requena, Jesús. pp. 42, 153, 192, 199, 211, 264, 273, 283, 331  
Granada, Miguel A. pp. 127, 128  
Granón-Lefont. pp. 280  
Greimas, Algirdas Julien. pp. 40  
Griffith, David Wark. pp. 90, 223, 249  
Guattari, Felix. pp. 389  
Gubern, Román. pp. 41, 153, 157, 209, 222, 225, 297, 302, 303, 306, 307, 316, 321, 332, 339, 345, 351  
Gunning, Tom. pp. 93, 211, 243

## H

Habermas, Jurgen. pp. 53, 72, 87, 102, 282, 368

Hackman, Gene. pp. 442  
Handke, Peter. pp. 459  
Haraway, Donna J. pp. 392  
Harris, Robert. pp. 267  
Hauer, Rutger. pp. 431  
Hawking, Stephen. pp. 124  
Hays, Will H. pp. 249  
Hegei, G. W. pp. 349, 363, 366  
Heidegger, Martin. pp. 28, 40, 45, 47, 48, 62, 95, 96, 98, 100, 105, 106, 120, 130, 133, 139, 140, 196, 227, 231, 232, 233, 237, 281, 291, 315, 353, 359, 396, 399, 447, 457, 464, 465, 466, 467, 471  
Henning, Michelle. 336  
Herrero, Nieves. pp. 308  
Humanen, Pekka. pp. 324, 325, 360  
Hitchcock, Alfred. pp. 191, 449  
Hitler, Adolf. pp. 373, 431, 440  
Hooper, Tob. pp. 166, 414  
Hoover, Edgar J. pp. 270  
Horkheimer, Max. pp. 53, 72, 99, 100  
Hughes, Robert. pp. 421  
Hussein, Sadam. pp. 308, 373, 381

## J

Jakobson, Roman. pp. 33, 34, 35, 42, 58, 461  
Jameson, Fredric. pp. 328  
Janssen, Pierre J. C. pp. 221  
Jiménez Losantos, Encarna. pp. 17  
Johnson, Lyndo B. pp. 423  
Jolivet, Régis. pp. 122  
Jost, François. 228, 240  
Jung, C. G. pp. 61

## K

Kant, Emmanuel. pp. 40, 47, 106, 315, 387, 469, 471  
Kennedy, John. pp. 265, 266, 267, 271, 409, 411, 412, 414, 415, 418, 419, 421, 422, 423, 424, 426, 427, 428, 429, 431, 433  
Kennedy, Joseph. pp. 431, 432  
Kennedy, Robert. pp. 424  
Kepler, Johannes. pp. 133, 134  
Kerckhove, Derrick de. pp. 21, 22, 318, 324, 365, 369, 383, 400  
Kerestz, André. pp. 202  
Kierkegaard, Søren. pp. 291  
King, Martin Luther. pp. 412, 415  
Klein, Melanie. pp. 239  
Klein, Naomi. pp. 399  
Koyré, Alexandre. pp. 45, 50, 94, 104, 107, 112, 119, 120, 121, 123, 126, 131, 134, 136, 141, 142, 146, 147, 150  
Kracauer, Siegfried. pp. 37, 43, 45, 76, 77, 192, 195, 196, 211, 224, 228, 238  
Kristeva, Julia. pp. 37, 200  
Krushev, Nikita. pp. 415  
Kubrick, Stanley. pp. 453  
Kuhn, Thomas S. pp. 14, 120, 324  
Kuleshov, Lev. pp. 242, 255, 280

## L

Lacan, Jacques. pp. 53, 55, 58, 59, 60, 63, 64, 65, 66, 70, 71, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 120, 138, 151, 183, 190, 200, 204, 221, 233, 237, 256, 275, 285, 292, 305, 312, 320, 338, 350, 359, 367, 384, 385, 389, 394, 401, 446, 461, 463, 464, 466, 467, 471  
Landa, Kepa. pp. 323

Landow, George P. pp. 358

Larriera, Sergio. pp. 68, 69, 100, 275, 285, 312, 313, 467  
Laurent, Eric. pp. 68, 296  
Lee, Spike. pp. 429  
Leff, Leonard J. pp. 249  
Leibniz, G.W. pp. 13, 50, 122, 310, 322, 323, 392  
Lemon, Jack. pp. 415  
Lessing, G.E. pp. 169  
Lévinas, Emmanuel. pp. 391  
Lévy, Pierre. pp. 21, 322, 362, 363  
Lewinsky, Monica. pp. 383, 411  
Lister, Martin. pp. 332, 336  
Lobatón, Francisco. pp. 308, 375  
Longo, Robert. pp. 407  
López García, Ángel. pp. 50  
Lotman, Yuri. pp. 35, 37, 164, 461  
Lovejoy, A.O. pp. 123  
Lovink, Geert. pp. 350, 353, 370  
Lozano, Arturo. pp. 430  
Lucrecio. pp. 129  
Lumière, Auguste y Louis. pp. 90, 94, 192, 218, 224, 225, 227, 230, 231, 303  
Lyotard, Jean-François. pp. 16, 17, 24, 69, 87, 109, 298

## M

Maldonado, Tomas. pp. 347, 363, 364  
Malick, Terrence. 410  
Malkovich, John. pp. 427  
Maquiavelo, Nicolás. pp. 394  
Marey, E.J. pp. 94, 108, 212, 218, 222  
Marie, Michel. pp. 57, 59, 61, 255  
Marinello, Silvestra. pp. 242  
Martínez, Juan José. pp. 395  
Martini, Simone. pp. 167

Marx, Karl. pp. 13, 24, 28, 57, 71, 89, 366, 371, 458

Marzal, José Javier. pp. 223, 243, 249  
Mattelart, Armand. pp. 26, 27, 120, 278, 339, 365  
Matthau, Walter. pp. 416  
Mattioli, Guillermo. pp. 50  
Mayers, Bill. pp. 21  
McLuhan, Marshall. pp. 17, 20, 21, 22, 23, 25, 151, 260, 271, 273, 314, 323, 335, 336, 388  
Méliès, George. pp. 90, 226, 234, 235  
Menalul, Christopher. pp. 431  
Milosevic, Slobodan. pp. 370, 381  
Miller, Jacques-Alain. pp. 9, 43, 50, 51, 59, 60, 65, 67, 68, 82, 84, 141, 173, 180, 181, 182, 254, 255, 297, 309, 313, 377, 385, 461, 464, 469, 470  
Mitchell, W.J. pp. 336  
Mitry, Jean. pp. 153, 202  
Molina, Ángela. pp. 323, 349  
Monroe, Marilyn. pp. 411, 424  
Morel, Geneviève. pp. 302  
Morin, Edgar. pp. 120, 375  
Munari, Alberto. pp. 279, 284  
Murillo, Bartolomé Esteban. pp. 111, 167  
Murray, Janet H. pp. 357, 360  
Murti, Krishna. pp. 394  
Müstenberg, Hugo. pp. 253  
Muybridge, Eadweard. pp. 94, 108, 212, 213, 221, 222

## N

Navarrete, Carmen. pp. 182  
Naveau, Pierre. pp. 220, 221  
Negroponte, Nicholas. pp. 329, 347  
Nelson, Ted. pp. 356

Newton, Isaac. pp. 131, 141, 144, 145, 146, 148, 149, 150, 161, 240, 296  
Nietzsche, Friedrich. pp. 24, 26, 87, 89  
Nixon, Richard. pp. 425  
Nolan, Christopher. pp. 403

**O**  
Ockham, G. pp. 120  
Ortiz Vileta, Áurea. pp. 101, 153, 217, 219  
Orwell, George. pp. 322  
Osho. pp. 394  
Oswald, Lee Harvey. pp. 266, 271, 412, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422  
Oudart, Jean-Pierre. pp. 38, 41, 43, 44, 61, 153, 156, 168, 254

**P**  
Palao Errando, José Antonio. pp. 41, 65, 80, 83, 108, 138, 200, 290, 292, 299, 313, 314, 340, 358, 367, 393, 405, 417, 448, 462, 464  
Palingenius. pp. 123  
Panofsky, Erwin. pp. 154, 156, 158, 159, 160, 161, 162, 304  
Pérez de Silva, Javier. pp. 316, 321, 339, 340, 343, 345

Perkins, V.F. pp. 247  
Pesci, Joe. pp. 416  
Petersen, Wolfgang. pp. 394  
Piqueras Gómez, M<sup>a</sup> Jesús. pp. 101, 153, 217, 219  
Piscitelli, Alejandro. pp. 321, 396  
Platón. pp. 71  
Popper, Karl R. pp. 52, 106, 110, 121, 147, 187, 219, 304  
Porter, Edwin S. pp. 90, 226, 240  
Presley, Elvis. pp. 423, 424

**Q**  
Quintana, Angel. pp. 43

**R**  
Raíces, Guillermo. pp. 36, 50  
Ramis, Harold. pp. 404  
Ramonet, Ignacio. pp. 347, 364  
Raphson, Joseph. pp. 146  
Reagan, Ronald. pp. 425  
Reiner, Rob. pp. 429  
Renaud, Alain. pp. 304, 309  
Rheingold, Howard. pp. 286, 338, 347  
Ribas, Albert. pp. 120  
Ricoeur, Paul. pp. 17, 24, 40, 87, 106, 251  
Richardson, Miranda. pp. 431  
Robins, Kevin. pp. 336  
Roca i Sebastià, Francesc. pp. 62, 78  
Roma, Pepa. pp. 370  
Root, Marcus Aurelius. pp. 209  
Rovatti, Pier Aldo. pp. 17  
Roy, Lucie. pp. 42  
Ruby, Jack. pp. 270, 418  
Rushkoff, Douglas. pp. 348  
Russell, Bertrand. pp. 50, 52

**S**  
Sabrovsky, Eduardo. pp. 396  
Sadoul, George. pp. 153  
Sáez, Manolo. pp. 370  
Sakaguchi, Hironobu. pp. 407  
Sánchez-Biosca, Vicente. pp. 17, 27, 37, 61, 80, 89, 90, 91, 92, 93, 105, 112, 157, 165, 191, 202, 235, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 248, 249, 251, 252, 253, 265, 281, 282, 289, 303, 306, 396  
Saussure, Ferdinand de. pp. 33, 51, 63, 64, 350

Scott, Tony. pp. 439  
Segarra, Marina. pp. 316, 390  
Sekula, Alan J. pp. 209, 210  
Semprini, Andrea. pp. 260, 263  
Shakespeare, William. pp. 394  
Smith, Will. pp. 440  
Sobchack, Vivian. pp. 373  
Sokal, Alan. pp. 393  
Sonnenfeld, Barry. pp. 450  
Sontag, Susan. pp. 101, 182, 192, 193, 195, 196, 197, 202, 205, 206, 207, 208, 211, 228, 265, 273  
Sorlin, Pierre. pp. 51, 191  
Spielberg, Steven. pp. 108, 296, 405, 410, 430  
Spigel, Lynn. pp. 293  
Stalin, Josef. pp. 89  
Stanfor, Leland. pp. 221  
Steiner, George. pp. 231  
Stone, Oliver. pp. 270, 413, 420, 421, 430  
Strand, Paul. pp. 212  
Sutherland, Donald. pp. 416

**T**  
Taft, David. (eds.). pp. 321  
Tagg, John. pp. 120  
Taléns, Jenaro. pp. 38  
Teotocopuli, Domenico (El Greco). pp. 167  
Tolomeo. pp. 121  
Tomas, David. Pp. 309  
Toscani, Oliverio. pp. 308  
Trotsky, Lev. pp. 412  
Truffaut, François. pp. 361  
Turkle, Sherry. pp. 389

**V**  
Valdano, Jorge. pp. 344  
Vattimo, Gianni. pp. 17, 468

Vaughan, Dai. pp. 236  
Velázquez, Diego. pp. 209  
Vera, Juan Manuel. pp. 42, 157, 211, 307  
Verhoeven, Paul. pp. 406  
Vilches, Lorenzo. pp. 356  
Vinci, Leonardo da. pp. 153, 154, 156, 188, 294, 348  
Virilio, Paul. pp. 304, 317, 318, 322, 323, 327, 328, 333, 334, 342, 349, 364, 367, 395, 396, 399  
Voight, John. pp. 442  
Von Neumann, John. pp. 326

**W**  
Wachowski, Andy y Larry. pp. 444, 446  
Weaving, Hugo. pp. 450  
Weber, Max. pp. 316, 324  
Weir, Peter. pp. 433, 438  
Wiener, Norbert. pp. 364  
Winkler, Irwin. pp. 442  
Wittgenstein, Ludwig. pp. 471  
Woytila, Karol. pp. 287

**Z**  
Zapruder, Abraham J. pp. 265, 266, 268, 269, 270, 271, 284, 337, 411, 412, 413, 415, 416, 417, 421, 424, 426, 430, 440  
Zemeckis, Robert. pp. 423  
Zenón de Elea. pp. 52, 53, 96  
Zizek, Slavoj. pp. 314, 315, 328  
Zumthor, Paul. pp. 120  
Zunzunegui, Santos. pp. 37

---

# Í N D I C E

Introducción: una Profecía sin sujeto .....	13
– De un título .....	13
– Globalidad sin resquicio o manual de McLuhanismo estándar .....	17
– Genealogía y exploración de los modos de la iconicidad occidental .....	26
<b>I. UNA TEORÍA DEL ENCUADRE, UNA CONCEPCIÓN DEL DISCURSO, UNA IMAGEN DEL MUNDO .....</b>	<b>31</b>
<b>Capítulo 1. Teoría del encuadre .....</b>	<b>33</b>
– La textualidad audiovisual .....	33
• <i>Clausura y autonomía</i> .....	33
• <i>La segunda semiótica</i> .....	37
• <i>Las relaciones de la imagen con su mundo de referencia</i> .....	39
– Encuadre y homogeneidad .....	40
– Ontología de la Imagen Registrada .....	42
– Ontología, Espacio y Falta: Kant por Heidegger .....	47
– La inconsistencia, del saber .....	50
<b>Capítulo 2. El Psicoanálisis .....</b>	<b>55</b>
– Crítica de la Ciencia .....	55
– El psicoanálisis y la teoría del cine: algunos deslindes .....	57
– El sujeto, el Otro, la estructura .....	62
• <i>Los tres órdenes</i> .....	62
• <i>El sujeto, el otro y el Otro</i> .....	63
• <i>Sujeto y objeto: la estructura</i> .....	65
– Los 4 discursos .....	68
• <i>Discurso del Amo</i> .....	70
• <i>Discurso histérico</i> .....	71
• <i>Discurso del Analista</i> .....	72
• <i>Discurso Universitario</i> .....	73
– La imagen informativa, entre lo real y lo imaginario .....	76

<b>Capítulo 3. La genealogía como método</b> .....	87
– La cuestión del modelo de representación .....	90
– Imaginización del mundo .....	93
– Método y reproductibilidad: la docilidad del Otro en la aprobación del otro .....	101
– La plenitud del encuadre y la experimentación científica .....	104
– La imagen y el encuadre. Últimos deslindes .....	110
<b>II. GENEALOGÍA DEL PARADIGMA INFORMATIVO</b> .....	113
<b>A. LA ICONICIDAD MODERNA</b> .....	117
<b>Capítulo 4. La ciencia: hacia un universo infinito y homogéneo</b> .....	119
– Los dos vectores de la infinitización .....	121
– Todo en acto: Giordano Bruno (1548-1600) .....	125
– Johannes Kepler (1571-1630) y Galileo Galilei (1564-1642) .....	133
– La autonomía del sujeto respecto al(os) Cuerpo(s): René Descartes (1596-1650) .....	136
– La atracción entre los cuerpos: Isaac Newton (1642-1727) .....	144
<b>Capítulo 5. La constitución de la iconicidad moderna: la <i>perspectiva artificialis</i></b> .....	153
– Una ventana abierta al mundo .....	153
– Espacio racional y matematización de la mirada .....	158
– El encuadre como lugar de condensación .....	162
<b>Capítulo 6. El Panóptico</b> .....	173
– El panoptismo en esta genealogía .....	173
– El instrumento: una tecnología de la mirada perfecta .....	175
– Entre la producción y el efecto: el sujeto, la verdad y el goce .....	178
<b>B. LA IMAGEN REGISTRADA</b> .....	185
<b>Capítulo 7. Fotografía</b> .....	187
– La imagen registrada: un nuevo régimen referencial .....	187
– Carácter documental: sin sujeto, para el sujeto .....	193
– Registro, tiempo y sentido: la referencialidad indómita .....	197
– Resemantización, resentimiento, fetichización: iconografía familiar .....	205
– La apertura de la falta: los precedentes del cinematógrafo .....	211

<b>Capítulo 8. El cinematógrafo</b> .....	215
– El impulso .....	215
– Precursores .....	220
– El invento .....	222
– La puesta en escena .....	226
– La posición del sujeto .....	231
– El montaje .....	235
– El cine clásico como concreción de las virtualidades del espacio de la representación en occidente .....	243
– El espectador .....	253
<b>C. LA IMAGEN DIFUNDIDA</b> .....	257
<b>Capítulo 9. La pantalla electrónica</b> .....	259
– Los medios y el tiempo .....	259
– El espectador mediático: de la audiencia al usuario .....	274
– Los límites: sujeto, pantalla y mundo .....	281
– La familia y el sujeto .....	291
– Las congelaciones del discurso .....	299
<b>Capítulo 10. La transgresión de los horizontes</b> .....	311
– El Discurso del capitalista y el horizonte transgredible .....	312
• <i>La epistemología Informativa y la ontología del capitalismo</i> .....	312
• <i>La noción de horizonte</i> .....	315
– La irrupción de Internet como origen de las nuevas formas mediáticas .....	321
• <i>La irrupción: el acontecimiento imprevisto</i> .....	321
• <i>El efecto multimedia</i> .....	325
• <i>La informatización de la huella: el encuadre electrónico como crisol y medium</i> .....	331
– La nueva televisión .....	338
• <i>La Neotelevisión</i> .....	338
• <i>La digitalización de la televisión</i> .....	342
– Ciberespacio .....	345
• <i>La convergencia de los encuadres</i> .....	345
• <i>Internet: el espacio de una épica</i> .....	347
• <i>La web y la iconización del interfaz: dos procesos indisolubles</i> .....	351
• <i>Interactividad e hipertexto: ¿la disolución de la lectura?</i> .....	356
• <i>Virtualidad y trasgresión del Ser</i> .....	362

– Los desfiladeros de la realidad .....	364
• <i>El discurso informativo</i> .....	364
• <i>Iconoclastia I. La Antiglobalización: de la ciberépica a la explosión televisiva</i> .....	369
• <i>Iconoclastia II: la lógica del terrorismo y el antiolvido</i> .....	374
• <i>Historias de andar por casa</i> .....	381
– Ontología contra Ética: la irresponsabilidad del sujeto prescindible .....	384
• <i>El sujeto, el Yo y el Otro</i> .....	384
• <i>El sujeto y el saber</i> .....	392
• <i>El yo y el mundo</i> .....	396
<b>Apéndice: La teorización de las masas, la filmación de lo imposible</b> .....	403
– El saber sin mí .....	403
– JFK, 30 Aniversario: Un caso de tecno-iconología política .....	409
– La opresión del horizonte .....	433
<b>Apertura</b> .....	459
– La Imagen y el Sentido .....	459
– La técnica y la esencia de lo humano .....	464
– Por una ética no mediática .....	468
<b>ILUSTRACIONES</b> .....	473
<b>Bibliografía consultada</b> .....	487
<b>Índice Onomástico</b> .....	511
<b>Índice</b> .....	519