



Estudios sobre las Culturas Contemporáneas
ISSN: 1405-2210
januar@ucol.mx
Universidad de Colima
México

Ramírez Lamus, Sergio

El test óptico transnacional: Colombia y el mal de ojo contemporáneo

Estudios sobre las Culturas Contemporáneas, vol. IV, núm. 14, primavera, 1992, pp. 83-102

Universidad de Colima

Colima, México

Available in: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=31641406>

- ▶ How to cite
- ▶ Complete issue
- ▶ More information about this article
- ▶ Journal's homepage in redalyc.org

EL TEST OPTICO TRANSNACIONAL:

Colombia y el mal de ojo contemporáneo

Sergio Ramírez Lamus

Introducción: masas y cultura contemporánea

Mi intención aquí será la de tratar algunos puntos que tienen relación con la imagen audio-visual contemporánea. Estos plantean un cambio transnacional en la sensibilidad de las masas, una transformación que ha venido plasmándose desde la invención de la fotografía.

Cuando digo masas me aparto de los colectivos que han interesado tradicionalmente a los antropólogos. La masa y la cultura de masas representarían homogeneidad cultural y, así, *grossó modo*, una pérdida de identidad cultural, anomia o aún la aniquilación literal de una tradición cultural, de un determinado saber (o saberes) y de las competencias artesanales vinculadas a un determinado modo de vida. El concepto antropológico de cultura se referiría precisamente a dicho "modo de vida".

La pérdida de identidad cultural, nos dice la antropología de raíz durkheimiana, redunda en anomia. La forma de vivir dicha desintegración de la cohesión social y de sus normas sugiere, en el mundo contemporáneo, la invención de identidades especializadas, de una fuerte diferenciación entre el ámbito de lo público y aquél de lo privado. Esto es lo que Peter Berger ha llamado expansión de las

esferas de la terapia y del entretenimiento. El espacio privado compensa así la ausencia de significados globales o de normas de vigencia social totalizadora. Y esto lo consigue mediante una conversión quasi-religiosa a las aficiones privadas extendiéndose éstas desde frivolidades como el turismo hasta metafísicos descos de trascendencia como los de innumerables sectas religiosas. Ello se da en respuesta a la vacuidad de un espacio público sujeto a las reglas de dramaturgia y de inevitable cinismo de los múltiples roles burocráticos que desempeñamos.

Voy a dejar a un lado este tipo de consideraciones, aunque sin olvidarlas, para referirme más detenidamente a una de las grandes transformaciones culturales contemporáneas que han sido coetáneas de estos fenómenos, la que sobreviene con la invención de la cámara cinematográfica. Es profunda la relación de dicha mutación con la masa.

Para indicar mejor esta relación, debo traer a colación el texto probablemente más citado de Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Allí se concibe a la masa como matriz que transforma el modo de participación del individuo contemporáneo en el arte. La actitud distraída o el "hacerse en la dispersión" sustituyen a la actitud cultural y concentrada de antaño. El paradigma para explicar este estilo de consumo lo suministra la arquitectura: "La apropiación de las edificaciones se da de una doble manera: por el uso y por la percepción o, mejor, por el tacto y la vista. Dicha apropiación no puede entenderse en términos de la atenta concentración de un turista ante un famoso edificio."¹

Pero es la cámara el mecanismo que ha inoculado este nuevo modo de percepción, atomizando la gesticulación humana en su representación, abandonando la actuación artesanal y orgánica del teatro, ahora fragmentada y sujeta a la fotogenia o, en palabras de Benjamin, sometida a "tests ópticos". Al tiempo con esta automatización de los gestos humanos, para Benjamin la cámara cinematográfica posibilita un ensanchamiento de la percepción. Mediante sus planificaciones y su posibilidades de retardar o acelerar el movimiento, permite mirar al mundo mientras hacemos consciente nuestro "inconsciente óptico". Si cabe la expresión, nuestra percepción puede someterse así a una forma de extrañamiento a la cual se agrega, por otro lado, ese efecto incalculable de la reproducción masificada, la infatuación con lo inmediato:

Nos encontramos ante el individuo atomizado y bombardeado por estímulos, ante una existencia social que un autor contemporáneo como Baudrillard describe, al menos en los países centrales, como un avatar depuradísimo del gesticular autómata con base en "tests ópticos"; en términos de Baudrillard la masa ha transformado su potencial explosivo de antaño, configurándose en objeto inerte, auscultado y bombardeado con tests de sondeo y estímulos de solicitud, de captación momentánea de su atención distraída: "[...] las masas no son más que un yacimiento opaco, ciego, como esos montones de gas estelares que no se conocen más que a través del análisis de su espectro luminoso [...]"².

¿Para qué conducir estas palabras sobre la masa y la cámara a esta situación post-industrial presente entre nosotros apenas de manera parcial? ¿Puede acaso llamarse inercia al terrorismo político que impera hoy en nuestro país? ¿Es este terrorismo un punto de transición entre un drama político anacrónico y la posmoderna apatía? ¿Es el terrorismo agenciado por clases en ascenso y grupos de guerrilla de izquierda y derecha una consecuencia de la coexistencia de masas primitivas con elementos de la "postmoderna" masa crítica baudrillardiana?

Mi intención no es la de absolver estos interrogantes, sino, quizás, la de lograr sustituirlos por otros más claros. Para poder hacerlo, se impone la necesidad de inventariar otro buen número de elementos teóricos que nos permitan pensar nuestra peculiar característica en cuanto masa nacional.

Dicho esto, quiero referirme a ciertos puntos básicos de la reflexión de un analista contemporáneo, en torno a lo que él llama los "efectos imprevistos" de la televisión. Para garantizar cierto grado de continuidad con lo ya expuesto, intercambiaré ocasionalmente los términos cámara y televisión.

Totalitarismos televisivos

Refiriéndonos a una definición de Fromm, Furio Colombo sugiere que en un mundo gobernado por la cámara, se produce un corto circuito entre símbolos universales y símbolos accidentales o individuales. Me explico. Si a otro conjunto de símbolos, los símbolos culturales, los considera Fromm como el resultado de la educación escolar y ambiental, el carácter muy visual de la televisión oblitera

esta mediación, la de una cultura y sociedad locales, dejando al individuo inerme ante efectos incalculables o imprevistos ocasionados por el simbolismo universal de la cámara. A este respecto Colombo sugiere que en los significados "implicitos y oscuros" del mensaje televisivo "[...] podría, por ejemplo, encontrarse incluido un insospechado impulso hacia la muerte, de signo clamorosamente opuesto a la invitación normalizante y pacificadora que parece emanar de todo el contexto de los *mass media*".³ Esto explicaría —para Colombo— la actuación de un joven pueblerino del sur de Italia, muy bien informado, continuamente conectado al televisor, cuando asesina a su novia en la noche de bodas, al no descubrirla virgen. La carencia de la mediación cultural local entre el predominio visual de los símbolos universales de la televisión y los símbolos del individuo, impide una elaboración de las informaciones presentadas, e.g., de la transformación en las costumbres sexuales, "[...] porque lo visual parece mostrarse capaz de devorar la parte predominante del mensaje dejando que la palabra circule, esterilizada, por un canal marginal poco audible y accesible a unos pocos expertos [...]"⁴.

Dicho de otra forma, la inercia está en el nivel de los símbolos culturales, relegados a un papel ausente. Si la virginidad es un valor de la cultura local, esta última ha dejado de responder a las nuevas exigencias del contexto, ha perdido vigencia histórica y ha dejado así de constituirse en una mediadora entre el individuo y los símbolos universales. Ha quedado, entonces, relegada al lugar de un residuo obsoleto, en los símbolos individuales.

Esta ausencia de mediación cultural podríamos ligarla a otro fenómeno comentado por Colombo. Se trata del modelo de la fábula, del héroe que rescata a una víctima de las fauces de un monstruo o de aquél que consigue sobrevivir a una catástrofe, trasplantado al servicio televisivo. En nuestro medio un caso de lo anterior se habría dado cuando Andrés Pastrana, una figura de telenoticiero, durante el proceso de su acceso a la alcaldía de Bogotá, vive un secuestro, simultáneo al secuestro-asesinato del Procurador de la Nación. La trágica muerte de éste habría conseguido realizar el carácter fabuloso del rescate de Pastrana. Aunque el joven periodista-político reaccionara con sentimentalismos lacrimógenos propios de un héroe, fue indudable que el haber atravesado la experiencia y el haber conquistado la libertad hicieron de él un héroe de la masa. Fue como si en él los poderes mágicos de la televisión se

hubieran realizado, dotándolo de la invulnerabilidad de Aquiles. Siguiendo la argumentación de Colombo, la superación de esta prueba corresponde en últimas a la televisión. El aumento de la votación esperada se explica entonces parcialmente como un voto por el héroe definitivo, la televisión. Según el raciocinio de este autor, cuando un reportero muere mientras realiza la reportería de una balacera, por ejemplo, es rápidamente relevado en su función por otro reportero, quien lo sustituye en la función del héroe —el fallecido es ahora otro personaje de la escenografía—, pero apenas como el delegado de la televisión, ese mecanismo capaz de llevarnos la fábula sin fallecer o desfallecer jamás en el curso de ésta.

"En las condiciones que hemos tratado de describir —agrega el autor— *en mensaje no es ni el contenido ni el medio sin la cadena de fenómenos puesta en marcha por la cualidad predominantemente visual del mensaje.*"⁵ Dentro de ésta parece verificarse la "anulación de la historia". El carácter inexplicable e inagotable del símbolo júniano es asumido por la comunicación visual, "[...] apeando y arrinconando los depósitos, por otra parte relativamente escasos (a nivel de masa), de cultura adquirida a través del proceso de educación social y comunitaria."⁶

Cuando la masa ha sido trabajada de esta manera, cuando su socialización en el lenguaje de los montajes y los ritmos de la cámara es tan intensa, el "test óptico" al cual nos remite Benjamin amenaza con convertirse en una de las pruebas fundamentales para ocupar un lugar central. El "gobierno visual" (Colombo) decide el grado de influencia del gobierno real.

El resultado de la pasada elección presidencial colombiana, con el triunfo arrollador de una figura nada "telegénica" parece indicarnos que en nuestro país aún no es tan definitivo este test, pero ello puede deberse al grado de pobreza de la masa colombiana y a la palpable consecución de un mínimo de beneficio material a través del arcaico sistema del clientelismo. En nuestro país coexisten así la estulticia del nuevo modelo de la fábula electrónica, en idílica amalgama con la política anacrónica o, *mutatis mutandis*, el viejo sistema político en una tensa amalgama con la tecnocracia politológica que pretende renovarlo.

Especularidad cultural e información

Eliseo Verón ha esbozado la siguiente hipótesis:⁷ Si nos atenemos al carácter imaginario de cualquier discurso, el discurso del noticiero acerca de la realidad o de la actualidad debe —de alguna forma— negar ese carácter imaginario. La operación que consigue suspender el “voyeurismo cómplice” de la representación audiovisual, y romper así su carácter de imaginario, es precisamente aquella que el cine o la televisión han proscrito por considerarla como una interrupción del voyeurismo que hipnotiza al espectador. Dicha operación es la de mirar a la cámara desde la posición de quien es mirado. Nuestra inmovilización de espectadores satisfechos en la contemplación de un espejo, se ve interrumpida por esta señal que nos interpela claramente como espectadores, que nos impide el goce hipnótico de la empatía voyeurista. Y esto es lo que hacen los animadores de los telenoticiarios todo el tiempo, o lo que también hacen los reporteros a la entrada o salida de sus notas de telenoticia.

No es que esto nos devuelva a la actividad o a la beligerancia, pues apenas constituye una pausa a la cual sucede un nuevo truco de ilusionismo, un nuevo rodar de las imágenes, al cual sucede otra vez la señal que dice, mirándonos, “esto es real”. Esta desficcionalización que juega con nuestro voyeurismo cómplice, rompiéndolo por instantes, consigue así producir el simulacro de lo real que ha suscitado tanto escocor apocalíptico en autores como Baudrillard.

Pero aquí se introduce otro elemento. Hemos hablado del test óptico y de la telegenia, de la masificación a través de la imagen y del corto circuito entre lo cultural local y lo universal. Es hora ya de revisar en más detalle qué mecanismos se ven comprometidos en la dialéctica entre realidad e imaginario. Si por un lado tenemos que el poder referencial del lenguaje depende precisamente de las imágenes, y así el lenguaje puede representar algo del mundo “real” que podemos comunicar a otro, en el telenoticiario esta dimensión icónica del lenguaje se ve complementada por otra, aquella que compromete al cuerpo del presentador. Volviendo al planteamiento de Verón, esto constituye al comportamiento del presentador en una “materia significante” cuando como locutor que nos mira y nos habla, transforma su cuerpo en el vehículo de una secuencia de señales gestuales. La mirada, dice Verón opera entonces como una

bisagra entre ese orden inicial del cuerpo significante, y el orden imaginario, icónico, de la representación audiovisual (imágenes de los "hechos"). Y es ese "ojo en el ojo" del presentador ante el espectador, su mirar a la cámara, aquéllo que desficcionaliza el discurso noticioso.

Dejando apenas insinuado este planteo, quiero entonces referirme a los cuerpos significantes en nuestros noticieros, solamente para relanzar una cuestión tratada por Armando Silva en los términos fáciles de un suplemento literario dominical. Ahí Silva nos refería a la presencia de las reinas de belleza (o de una parte del club de las ex reinas) o de un abuelo paternal en el rol del presentador. ¿Qué tipo de imagen, que primitiva oposición identificatoria del espectador frente a la pantalla-espejo se pone en juego ahí? La ex reina o cualquier figura análoga a ésta, haría las veces de una atractiva marioneta, de un autómata entrenado en las competencias evaluadas por el test óptico, ofreciéndose como mujer-objeto, fetichizada, en el papel de vehículo transparente u opaco del aluvión informativo. Las atrocidades o las curiosidades que componen el universo noticioso quedarian relegadas al lugar de lo icónico, de aquel espacio en donde predomina nuestra absorción por la imagen que hipnotiza y entretiene, bien sea con hechos altamente dramáticos o con esas notas del humor automatizado de los periodistas. Si en la entrada y salida de estas imágenes-referenciales el locutor nos mira, esta operación, según Verón, las desficcionaliza, nos dice que son reales. Enseguida, el anclaje en la reina-presentadora que nos mira refuerza esta operación.

Oscilamos entonces entre el orden imaginario en su sentido icónico —la noticia como un entretenimiento voyeurista, como un cine en donde miramos sin ser vistos— y la incipiente ruptura de su plenitud mediante la indicación de una realidad, de una actualidad y de un mediador-marioneta que, quizás, escenifica la falta de alma del autómata, la frialdad coqueta, la identidad liviana de la mercancía,⁸ el modelo del éxito y de lo deseable de acuerdo a los dictados del test óptico. Esto, añadido al hecho de que —mirándonos— el autómata es nuestro espejo-opositivo, el orden imaginario ya no como ícono o analogía, como poder referencial de la imagen, sino como oposición e identidad.⁹

La operación de desficcionalización no nos conduce entonces a lo simbólico, a un uso reflexivo de lo icónico, a un empleo activo de

la capacidad referencial del lenguaje. Parece, al contrario, devolvernos a lo imaginario, a una identificación primitiva, a un modelo de plenitud representado en el cuerpo del presentador como marioneta preciosa o serena, como belleza inmune al terror de las imágenes o como anciano bonachón, respetable, elegante, con humor a prueba de desastres. Así plasmado el ideal social medio, un autómata frívolo, una bella o respetable marioneta, algún sonriente pequeño-burgués (no hay que olvidar a los otros presentadores, los que escapan a los dos arquetipos detectados por Silva), algunos sonrientes que hablan livianamente entre ellos, vistiendo con recatada y mercantil elegancia etcétera —lo efectivamente comunicado es un emblema de la identidad que logra estar en cuadro, formar parte de la normalidad en medio del terrorífico desorden, mantener un status a partir de su indumentaria y su neutral o pseudo-conmovida relación de los hechos.

Pero antes que introducir unas cavilaciones sobre ética y periodismo, como tendrían que ser aquéllas que ampliaran lo arriba enunciado, mi interés es el de evaluar los efectos de estas expresiones consumadas del test óptico, en términos de algunos aspectos muy visibles de las identidades en crisis o de las pugnas por el reconocimiento más evidente en la contemporánea sociedad colombiana.

Esto me lleva a dar un salto del cuerpo significante de los noticieros al de otros presentadores y periodistas que suponen basar su eficacia menos en la visibilidad de su cuerpo y de sus gestos que en la enjundia de su discurso. ¿Están ellos también atrapados en la identidad liviana de la mercancía? ¿Qué función cumple lo que en ellos sería (otra vez en términos de Furio Colombo) el asfalto un hormigón de lenguajes burocráticos y eruditos? ¿Qué representan como modelos sociales para aquellas personas cuyos hábitos de curiosidad intelectual no cuentan con una autonomía socialmente diseñada, *i.e.*, que no disponen de *símbolos culturales* (Fromm) significativos?

Los periodistas culturales suministran una serie de casos para considerar lo anterior. Si pensamos en aquéllos que constituyen al diálogo televisivo en su operación más crucial, tendríamos un modelo de trabajo ligado a la retórica popular de la televisión, apoyada, como lo ha señalado Jesús Martín Barbero, en una "simulación del contacto". Esto quiere decir que también ellos nos

miran y nos hablan como los presentadores de los telenoticieros. Pero el clima del diálogo que en los presentadores de noticieros se consigue a partir de intercambios sumamente triviales y breves entre el dúo o trío de presentadores en estudio, cuando no en alguna exclamación que comenta las imágenes de una nota reporteril, se explora aquí dando lugar a eventuales monólogos que rompen —hasta cierto punto— la retórica dialógica que la televisión ha incorporado como uno de sus ingredientes de raigambre popular.

El espectador no entrenado en los hábitos de la curiosidad intelectual-investigativa quedará entonces en presencia de otro glamour el de las gesticulaciones de un invitado culto y de un no menos culto (en la superficie) animador: La cultura reducida a un intercambio dialógico del cual se es *voyeur* sin tener acceso a las vetas de una riqueza que sólo es posible apropiarse mediante una lectura laboriosa, ardua y placentera. La erudición, entonces, como un espectáculo, algo edificante y liviano, un "espectáculo reinante",¹⁰ otra mercancía, otro bisoñé postizo, ahora de autómatas de salón. Lo que puede resultar peor, todavía, el reconocimiento de la autoridad cultural sólo a partir de su grado de espectacularidad. En este sentido aún Octavio Paz, indudable maestro de las letras latinoamericanas del siglo, habría rendido su erudición a esta operación liviana, le habría restado vértigo, en complicidad con la cosmética del test óptico y la noción de cultura como información o cosa edificante,¹¹ propia de las sociedades occidentales contemporáneas.

De tal suerte el diálogo televisivo que recuperaría "matrices culturales populares" (jerga de Jesús Martín Barbero), también abre el paso a la abolición de una de las más grandes riquezas de dichas "matrices", la del relato. Este se distinguiría radicalmente del mundo inmediato de la información, si seguimos lo planteado por Walter Benjamin en su ensayo *El narrador*. El relato hablaría desde una memoria, una lejanía, una experiencia distante en espacio o tiempo, decantada, surgida en un mundo artesano, en el curso de una lenta labor. Y se transmitiría no como el aluvión informativo, sino como un consejo debido a la experiencia cuyo germinar en forma de relato se postergaría igual que el de una semilla conservada, es la metáfora de Benjamin, en el interior de una pirámide, sin límite de tiempo, sin inmediatez de aluvión.

El autómata no es el artesano y la información no es el relato. La cultura en cuanto diálogo edificante se presenta como un espectáculo óptico-burocrático, de naturaleza poco distinta a la del telenoticiero. El asfalto del lenguaje erudito y burocrático (Colombo) se conjuga con el hormigón del espectáculo visual, y la identidad cultural abolida, la de la cultura agraria-artesana de antaño que puede todavía resistir en la forma de una "preciosa anacronía" (Martín Barbero), *i.e.*, —modelo cultural campesino en el seno de masas urbanas— ve forjado así su monumento funerario.

Pero los fuegos artificiales de la erudición espectacular no son definitivamente los que más apelan a esta defunción cultural que tiene el privilegio de testimoniar su propio funeral. Son apenas un ejemplo que ilustra el enorme grado de gobierno ejercido por el test óptico, indicándonos que aún los más rancios eruditos se someten periódica o rutinariamente a ese examen, sin reservas, y en ocasiones aún sin el menor recato.

Al hablar de gobierno visual,¹² Furio Colombo da unas firmes puntadas para la comprensión del fenómeno anterior. En Colombia habría que agregar que el nuevo gobierno visual se ve adaptado a situaciones propias de su formación político-cultural. Nuestra "especularidad dominante" no es la misma de los países de la metrópoli, aunque hayamos adaptado plagiariamente estilos de presentación cultural de la BBC o de la televisión francesa, cuando no los más ramplones estilos de impostación de la voz, prestados a los telereporteros norteamericanos. ¿Qué decir de estos fenómenos de difusión o préstamo cultural? ¿Por qué no uniformarlos dentro de un global apocalipsis cultural debido a un mal de ojo transnacional?

Las respuestas podrían darse, muy aproximadamente, de acuerdo al siguiente orden de ideas: En Colombia cultura y política han pretendido ir de la mano. Tanto es así que el presidente Turbay, según informe de un prestigioso diario londinense (años setenta), era prácticamente el primero en romper con la tradición literaria de los mandatarios colombianos. En pleno final de los ochenta, el programa llamado Personajes, animado por uno de los más destacados periodistas culturales de la nación, utiliza como emblema identificadorio un *hit parade* de imágenes de políticos y personas de cultura, en donde, como era de suponerse, predominan lo primeros.

El asunto comienza a asumir los visos de un sincretismo. En la misma línea, cambiando completamente el acento, tenemos que el

fenómeno Jorge Barón representa lo complementario. Un sincretismo que vincula a la política ya anacrónica —los políticos en relativa obsolescencia en '90 que se refiere a su eficacia con las masas— con alguien que ascendió a los altos estrados del gobierno visual con base en su atractivo en términos del moderno test óptico nacional. Los políticos olvidan entonces su tradición de eminencias eruditas para deshacerse en el halago a esta figura carente de toda erudición. Convencidos parecen estar de la eficacia de Barón como añagaza electoral.

Decir lo anterior nos obliga a otro conjunto de consideraciones. ¿Puede el test óptico ser nacional? ¿No se indicaba en el título de este texto que era transnacional? ¿Qué hay de metropolitano y qué de periférico en el test óptico?

Debido a que los efectos inherentes a lo visual de la televisión son, como lo indica Colombo, "imprevistos" o incalculables, intentar una respuesta tentativa a estos últimos interrogantes no resulta posible más que abordando la fenomenología de algunos casos. Los de los reporteros locales pueden servir a este propósito.

Voy a referir aquí una anécdota, realizando su descripción, palabras más, palabras menos, como lo hice en otro texto a fin a éste. Prescindiré de las comillas, no porque me cite a mí mismo, sino por las pequeñas modificaciones para adaptar este pequeño relato a la presente ponencia:

Existe en Telepacífico ese programa que resume la programación que se transmitirá en la semana. Se incluyen en él, además, entrevistas al personal de los medios. En una ocasión, por ejemplo, la animadora, reconocida reportera de la región en la televisión nacional, entrevistaba a uno de los presentadores del telenoticiero diario local. Este suele exhibir rebuscadas gesticulaciones manuales, durante la presentación ventriloqua del pronóstico del tiempo. Su indumentaria es, al margen de esta nota frívola, bastante tiesa, abundante de ropas a pesar del clima local. Me refiero a estos atavíos de su *cuerpo significante* porque la reportera lo interrogó acerca de su barba. El respondió diciendo que llevaba años cuidándola, que era su patrimonio y que —de paso— "Zutano" era su peluquero. Enseguida, dentro de otra de las notas recurrentes en esta versión regional de *TeleSemana*, se presentaban instantes omitidos en la edición final de notas periodísticas, cuando algún reportero comete equivocaciones o es tomado sorpresivamente por

las cámaras. En este caso se trataba de uno con muy buena figura, peinándose arduamente y preguntando a diestra y siniestra si estaba ya bien peinado o no. La reportera también lo interrogó en estudio, pero prefiero no relatar su respuesta.

La banalidad de las anteriores anécdotas nos lleva al siguiente cuestionamiento. ¿Si los reporteros de la televisión regional —y me inclino a pensar que el barbudo y afectado animador nunca habría pasado el test óptico de la televisión nacional— pueden dilatarse hasta ese extremo en materias del cuerpo-ante-las-cámaras, no indica ello precisamente que, de acuerdo a otra sugerencia de Colombo, la parte degradable del mensaje, aquella de la cual no queda depósito alguno, es precisamente la que nos puede hablar en el esterilizado canal acústico? *i.e.*, ¿el empobrecimiento de la mediación de símbolos culturales, del ambiente social inmediato,cede lugar, aún en medio del más parroquial de los localismos, a la resonancia visual del medio, v.g., a un vago estereotipo de la buena presentación o la elegancia? ¿Si bien el "mal gusto" —en términos de la algo más sofisticada óptica de la televisión nacional— emerge, si también en la televisión regional emergen otros actores sociales, no resulta inevitable que este espectáculo visual y sus profesionales desplacen eventualmente a otras presencias, indecentes desde el punto de vista de un test óptico paulatinamente más cosmopolita? ¿No es posible —entonces— que los primeros en desaparecer sean los actores de la cultura local y que quede como expresión de ésta apenas una leve sombra de la cultura física del Valle de Cauca —de bailarines y atletas— en la afición de los animadores por la barbería o el manicure? ¿Y que la televisión se constituya localmente en réplica de un centro de "gobierno visual" como el de la mega-televisión nacional?

Hasta aquí el relato ya hecho en otra parte. En otros subterfugios del "mal gusto" en la televisión regional, podemos encontrar —otra vez— misceláneas que el país no veía desde los tiempos más primitivos de su televisión nacional. Sólo que ahora nuevos recursos técnicos están a disposición de las novatadas de los profesionales del espectáculo que se han trasladado a la televisión, muchos de ellos desde el mundo de la radio.

Animadores venidos de este último medio llevan a la televisión una particular interpretación de su carácter visual. Basta, para ilustrar esto, referir aquí algunos acartonamientos anacrónicos

como los que atraviesan la totalidad del programa *Momentos*, en Telepacífico. Una rolliza presentadora de gafas, maquillada con trazos de gruesa pincelada, envuelta en materia de satín de vivaces colores, introduce algunos de esos momentos a los que alude el título del programa. Estos van desde lo cultural hasta lo jurídico, organizando algunas veces su taxonomía con el mismo vértigo de la encyclopédia china de Borges. La presentadora se concentra en mini-reportajes de uno u otro "momento", acompañada a veces de uno de los animadores que se mencionó arriba. La sección de un comentarista de cine y un "soliloquio" a cargo de un periodista local de marras parecen ser las únicas otras secciones siempre recurrentes e independientes de la acción de la animadora.

Cuando ésta entra en escena, asistimos invariablemente a una oralidad que —venida de la radio— se somete a la inflexión espectacular del medio visual, procurando escenificar el despliegue de un lenguaje eruditó u óptico-burocrático cuyas minucias se desconocen. Me explico. Puede observarse entonces una doble operación; primero, se concede al test óptico toda su importancia; enseguida, se expone (involuntariamente) la precariedad de su ilusionismo. Dicho de otra forma, la torpeza o lo deficiente de la imitación que se intenta hacer de los presentadores más competentes en materia de pose, *i.e.*, algunos modelos de la televisión nacional, pone en evidencia, a la mirada de un telespectador malicioso o bastante trabajado por la "pericia" de dichos sofisticados modelos, toda la tramoya del test óptico. Y, por otra parte, indica a las claras cómo la pose de erudición o la retórica del diálogo ameno, "glamouroso" y eficaz en el contacto simulado presentador-spectador, resulta siendo regla básica de toda esta tramoya. La única que han interiorizado los presentadores novatos, y probablemente la única también universalmente válida para el grueso del público.

Pienso que esto nos debe llevar a evaluar algunos programas culturales de la televisión nacional, toda vez que aparecen citados —parodiados— en los "momentos culturales" del programa *Momentos*. Ello ha puesto a la animadora de marras en una posición de enunciación delirante, capaz de enunciados como los siguientes: Cuando el invitado era uno de los periodistas culturales de la prensa dominical regional, se lo presentó como a "una verdadera caja de pandora"; y cuando era un pianista, se lo calificó de "recóndito", en

tanto que se lo invitaba a referirse a Beethoven, "ese sordo maravilloso".

El predominio del adorno verbal barato sobre el concepto o la metáfora efectivos, el empleo de frases hechas que pueden decir lo contrario de lo que se supone estar afirmando, toda esta ligereza en el uso de la palabra, señalarían claramente —tanto como las preocupaciones antes señaladas por el cabello o la cosmética facial— una escasísima penetración de lo verbal-erudito en la cultura regional y —en esta misma línea— en la "cultura nacional", entendiendo a ésta como sustrato figurativo-simbólico común a las mayorías. Los símbolos universales compartidos a escala de las masas prescindirían, de resultar irrefutable esta indicación, del ingrediente "sesudo" —no importa cuán precario— contenido en la información televisiva. Esa concepción de lo erudito como edificio, *i.e.*, como esa acumulación de información o conocimientos tan celebrada en los programas "culturales", trabajaría así en estrecho asocio con la efímera actualidad del aluvión noticioso. La cultura que rige la presentación o la pauta de autodespliegue de los comunicadores visuales regionales estaría dándonos pruebas patentes de ello.

Pero, con toda justicia, es importante destacar cierta sublimidad en las anacronías, en la candidez con que se exponen estos novatos al test óptico. Cosas dignas del más descabellado humor surrealista, de Luis Buñuel, por ejemplo, nos son regaladas —entonces— en programas como *Momentos*. En una ocasión, para poner el caso, su sección jurídica se iniciaba en medio de sacudimientos de cámara vistos sólo en el caso de las más audaces hipervanguardias de la cinematografía. Se trataba, podía colegir uno al fin, cuando la cámara lograba su posición "normal", de un plano aéreo de algún lugar del Valle del Cauca. Pero no era una nota acerca de la regulación jurídica del espacio aéreo. La presentadora se limitaba a interrogar al abogado-piloto acerca de la impugnabilidad de cualquier testamento. Y este último se limitaba a responder que cualquier testamento podía impugnarse.

Escuela de mimetismo

La importancia concedida al test óptico constituye a sus operaciones en una pedagogía del mimetismo. Con esta palabra me refiero a un

componente del ojo que no es el del voyeurismo aniquilador, sino su contrario, el deseo de estar en cuadro, de formar parte del paisaje.¹³ En este caso, del paisaje del gobierno visual.

Así, por ejemplo, cuando el director Julio César Luna escoge los actores de una de las últimas telenovelas de Punch, la renovación del elenco se realiza con base en la incorporación de jóvenes que ya han hecho aparición satisfactoria, como estereotipos de belleza juvenil y glamour telegénico, habiendo sido ensayados con anterioridad en el mundo de la publicidad televisiva. Esto implica que la dramaturgia de estos nuevos actores sea efectiva como conjunto de poses ante la cámara, pero deficiente desde un punto de vista más artesano, más orgánico de la actuación. El *shock* publicitario es fugazísimo por definición y el encanto de la actriz de *El cacique y la diosa* en una propaganda de Pepsi se puede ir un tanto a pique cuando es un dilatado parlamento aquello que ella debe esen-tificar. Esta sería tan sólo una de las contradicciones inherentes a la tensa convivencia entre la cámara moderna y la anacronía del melodrama.

Un director como Pepe Sánchez, por el contrario, renueva su elenco no a partir de personas examinadas ópticamente, sino buscando nuevos valores en el mundo teatral. Sus jóvenes artesanos parecen, paradójicamente, irse ajustando de manera más fluida a las peculiaridades del test óptico, conservando una valiosa anacronía, la de ciertas técnicas de dramaturgia teatral, que dan una especial calidad a las producciones de este director.

De este tipo de convivencias entre anacronía dramática, narrativa o figurativa y modernidad del lenguaje de cámaras (no por nada a veces subutilizado) está hecha nuestra televisión. Pero el modelo telegénico-publicitario de reclutamiento de nuevos actores puede indicarnos que el *shock* óptico pude estarse valorando a extremos como aquéllos que llevan a los novatos animadores regionales a extenderse prolíjamente en materias de cosmética capilar y facial. Una cierta actuación de autómata parece contagiar entonces aún a figuras de reconocida trayectoria en la dramaturgia teatral y televisiva, quienes terminan entonando, impostando y gesticulando igual que las juveniles figuras venidas de los comerciales.

El test óptico enseña así a deponer todo trabajo artesano, toda lenta y peculiar innovación individual, devorando a los actores y animadores en su marea de automatismo. Si a esto sumamos que la

representación visual misma no es otra cosa —según el clásico argumento lacaniano— que un deponer—por parte del espectador—el carácter activo de la mirada, entonces los efectos incalculables de esta nueva sensibilidad irían endilgados a lo siguiente: Deponemos-delegamos en otros no solamente la mirada sino la capacidad decisoria. Suponemos una profesionalización global del mundo social que nos libra de toda responsabilidad como entes deliberantes;¹⁴ adjudicamos a nuestro trabajo la calidad de un trabajo no calificado, paradójicamente adscrito a un automatismo profesional, y abrimos el camino a toda serie de mimetismos. La “circulación de élites” (Pareto), la realidad de clases emergentes etcétera, termina resuelta cuando éstas pasan de una emisión beligerante a una incorporación mimética para la cual la televisión ofrece los modelos.

La actualidad misma puede quedar reducida entonces a un puro efecto de los convólvulos del test óptico. Una imagen elocuente de ello se aprecia en uno de los programas de cierto canal dedicado al cine, en el universo de las antenas parabólicas transnacionales. Se hace difusión de las películas, entrevistando a los actores en un claro estilo telenoticioso. Ellos hablan de la película en cuestión, bajo el nuevo disfraz de la película que están rodando en ese momento. La actualidad, la realidad misma, no es otra, entonces, que la del soporte institucional de toda esta operación imaginaria, tan delicada, tan liviana de alma.



Notas y referencias bibliográficas

1. Walter Benjamin (1970). "The work of art in the age of mechanical reproduction", página 242 en *Illuminations*: Fontana, Londres (mi traducción de la traducción de H. Zohn).
2. Jean Baudrillard (1978). *A la sombra de las mayorías silenciosas*, página 25: Kairós, Barcelona.
3. Furio Colombo (1976). *Televisión: la realidad como espectáculo*, página 89: Gustavo Gili, Barcelona.
4. *Ibid.*
5. *Op. cit.*, página 92.
6. *Op. cit.*, página 93.
7. Me referiré aquí a los puntos tratados por Eliseo Verón en su artículo "Il est là, je le vois, il me parle", en pp. 98-120 de *Communications*, No. 38, 1983.
8. "Si la mercancía tuviese un alma, ésa de la que a veces habla Marx por broma, sería la más delicada que encontrarse pueda en el reino de las almas.
Puesto que debería ver en cada quien al comprador en cuya mano y a cuya casa quiere amoldarse." Walter Benjamin (1980). "El Flâneur", página 71, en *Iluminaciones 2*: Taurus, Madrid (traducción de Jesús Aguirre).
9. "Para resumir la posición de Lacan: el sujeto es alienado de sí mismo por la relación perceptual del imaginario, fundada en la fase del espejo; ésta genera al ego como una entidad modelada a imagen del cuerpo. El sujeto persigue entonces descubrir su identidad en el lenguaje (el orden simbólico de Lacan) que está articulado en la carencia y, tal parece, resulta en último término reductible en la teoría lacaniana a la circulación del falo como una representación imaginaria con una función simbólica. El falo es para Lacan un significante, y como para él el significante en últimas no es otra cosa que un paquete de oposiciones binarias, puede él jugar en la supuesta oposición de presencia y ausencia entre el falo y la carencia (de objeto) para describir así el falo como imaginario en la forma (fundado en oposición) y simbólico en la función (porque es mediación de las relaciones humanas, porque es un regalo, como una palabra, porque cir-

cula como un "signo" en el "diálogo matrimonial"). Si el sujeto persigue identificarse a sí mismo en el lenguaje, la teoría lacaniana implica que deviene identificado con un significante (antes que con una entidad, como en el imaginario). Esto puede querer decir que se identifica como el falo —como un significante en el discurso de otro, como una correspondencia con el deseo de la madre (de que él sea el falo). Esto puede querer decir que se identifique con un nombre, posición o título [...]” Anthony Wilden (1977). *System and structure*, página 433: Tavistock, Londres (mi traducción).

10. “Los situacionistas, grupo revolucionario internacional que han producido las doctrinas subversivas más interesantes de la política de los veinte últimos años, tienen una palabra muy expresiva para designar —y denigrar— a los pensadores y teóricos ‘constructivos’ de la actualidad: los llaman *argumentistas*, guionistas. Considerado el mundo como un gran espectáculo, destinado a automantenerse y a justificar la ficción de sus “virtudes”, los “innovadores del pensamiento”, que combinan y fabrican nuevas ideas, escriben en realidad el argumento del circo vigente y sus producciones pasan a engrosar el ámbito de las “perspectivas posibles” [...]” Fernando Savater (1980). *Ensayo sobre Cioran*, pp. 24-25: Taurus, Madrid.
11. Véase de Raymundo Mier, “Octavio Paz: el simulacro de la historia y la espectacularidad de los signos”, pp. 59-74 en *Comunicación y cultura*, No. 13, marzo de 1985.
12. Este concepto lo ha desarrollado Colombo (1983) en su libro *Rabia y televisión*: Gustavo Gili, Barcelona.
13. Me inspiro aquí en la polaridad señalada por Lacan, entre el poder aniquilador de la mirada y la pulsión mimética del ojo (oculo). (Véase “El ojo y la mirada” en *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*.)
14. Si “[...]el lenguaje corriente o la semántica cotidiana [...]” se halla en estrecha proximidad o complicidad con el “[...]sistema clásico de restricciones conceptuales que dominan el saber absoluto o la razón filosófica [...]”, según la lectura de Derrida realizada por su traductor Patricio Peñalver Gómez, (página 34 de “El deseo de idioma”, pp. 31-37 en revista *Anthropos*, No. 93, febrero, 1989) las llamadas “ideologías profesionales” que dominan o modela los problemas y que orientan el modo de

abordarlos, en el seno de las diversas profesiones, harían el juego a la legitimación de esa semántica cotidiana que hoy tiene como uno de sus pilares la delegación de la acción a los expertos. Ello supone, asimismo, curiosas e intrincadas relaciones entre el didactismo y el esoterismo, entre la divulgación y la especialización y, más en concreto, efectos como aquéllos a los cuales asistimos durante el drama político colombiano de la toma del Palacio de Justicia en noviembre de 1985. La solución armada pareció legitimarse entonces como parte de una delegación infinita de responsabilidades, entre militares, políticos y periodistas, sin que ninguno de ellos se saliera de la razón dominante de su profesión, configurada por ideologías y rutinas profesionales que se antecpusieron a cualquier consideración humanitaria. Notoriamente, los periodistas se dejaron arrastrar por sus atávicas prácticas de sensacionalismo y de sumisión a las fuentes oficiales, desapareciendo como los mediadores que hubieran podido ser (un análisis más detenido de este punto puede leerse en mi artículo "Control del conocimiento y conocimiento del control", revista *Didlogos de la comunicación*, No. 20, pp. 17-20).

El tipo de práctica profesional que despoja a las masas no sólo de su carácter deliberante sino de su responsabilidad social y política encuentra, de acuerdo al hilo de esta ponencia, una estupenda coartada en las operaciones del gobierno visual que constituyen a la televisión en un centro. Cabe destacar aquí la posible transformación de esto, sugerida por Colombo, mediante la marginalización del medio. El reto sería el de lograr un buen número de capilares, de minitelevisores locales etcétera, que al mismo tiempo no se redujeran a un avatar más de un centro totalitario que ahora ejerce su predominio con base en dicho *narrow-casting* o reconocido expediente de especialización de audiencias (especialización de mercados). Tendrían que pensarse capilares diversos mas no especializado, dirigidos a gustos elaborados y distintos (o aún distinguidos) mas no excluyentes, con zonas de encuentro o de ruptura de su confortable mismidad etcétera. Por ahora el argumento tiene mucho de lo más zoquete de las utopías, pero no tiene por qué permanecer en dicho estado.

Nuestras culturas, de reciente ancestro artesanal-agrario, son

dueñas de una "anacronía preciosa" (Martín Barbero), la del relato, la de la experiencia que la información pretende sustituir. La crítica de Benjamin a la información y el valor de precioso vestigio de la experiencia vinculada a un modo de ser no profesional sino artesano, pueden suministrarnos claves para un eventual rediseño que saque a críticas como esta que yo he venido realizando aquí, de su estado de prédica académica, abriendo camino a una que otra alternativa de redención.

