

Universitat de València

Facultat de Filologia

Departament de Teoria dels llenguatges

**LOS MEDIA EN LA CONSTRUCCIÓN
DE LA IMAGEN-MUNDO:
EL CASO DE “QUIEN SABE DONDE”
Y LA GENEALOGÍA DEL NUEVO
PARADIGMA INFORMATIVO.**

TESIS DOCTORAL

PRESENTADA POR:

JOSÉ ANTONIO PALAO ERRANDO.

DIRIGIDA POR:

DR. VICENTE SÁNCHEZ-BIOSCA.

DR. MANUEL JIMÉNEZ REDONDO.

A MI PADRE, QUE ME ENSEÑÓ A SOÑAR.

**"NO ES POSIBLE GUIAR A LOS HOMBRES HACIA LO BUENO; SÓLO PUEDE GUIÁRSELES
A ALGÚN LUGAR. LO BUENO ESTÁ MÁS ALLÁ DEL ESPACIO FÁCTICO."**

LUDWIG WITTGESTEIN

INTRODUCCIÓN.

El fenómeno.

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 televisión¹. 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 emerger 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 discurso 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*.

El campo estaba abonado para que se produjera el fenómeno que, de forma análoga, ha caracterizado 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 articularia 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 supone un hito irreversible en el camino hacia la cimentación de un *Nuevo Paradigma Informativo*: el hecho de poder asistir en directo, por primera vez, a una confrontación bélica real.

¹ 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.

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.

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 al convertirse, de puro servicio público, 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.

El Método.

¿Cómo hacerse cargo, entonces, del análisis de este fenómeno, qué instrumentos metodológicos y qué premisas teóricas utilizar para abordarlo? Más aún, ¿merece la pena acercarse con cierto rigor a ésta especie de subproducto –sospechoso, cuando no reo confeso, de la más inelegante obscenidad–, de lo peor del discurso periodístico y del espectáculo audiovisual? Es decir, ¿se puede hacer con él algo más que condenarlo abierta (o hipócritamente)? Quede claro que no excluimos la condena como opción, pero creemos que una cierta superación del paradigma clásico de enfrentamiento entre apocalípticos e integrados podría aportar alguna luz sobre la cultura contemporánea.

La cuestión es que el resultado, en forma de juicio emitido sobre cualquier objeto, está claramente determinado por los modelos de referencia que se utilicen en su análisis y, para dar este paso más allá de la condena, hacen falta instrumentos adecuados que no nos confinen necesariamente en la postura contraria. En nuestro caso, los enfoques más habituales del hecho que nos ocupa podrían agruparse en tres bloques básicos. El primero de ellos – el más ingenuo probablemente– podríamos denominarlo, **Paradigma Socio-Ideológico** y supone abordar la proliferación de los "Reality Show" como praxis social. Implica, por supuesto las dos

vertientes definidas por Eco. O bien, el más agrio denuesto: se trata de una práctica sometida al más puro mercadeo de audiencias sin el menor control ético sobre los contenidos. O bien, la posición contraria: se trata de darle a la audiencia lo que demanda pues las leyes del mercado son insoslayables y, en última instancia, nadie está obligado a encender su televisor. Incluso, hay versiones contrarias a ésta, de marcado cuño liberal, que utilizan sus mismos argumentos de forma contraria. Se ha podido oír a algún directivo de televisión rechazar los RS porque la audiencia les muestra poco aprecio, haciendo gala, a su vez, de una encomiable madurez.

Un segundo paradigma, al hilo de este argumento, es de tipo **Ético-Moral**, e incluye, también, la doble posibilidad de condena o valoración. Según el primer criterio, son totalmente censurables, en estos espacios, tanto su obscenidad y falta de pudor (producto de una hibridación mal tolerada entre lo público y lo privado) como la total falta de sensibilidad (o mejor, de sensibilidad perversamente dirigida) que promueven. Desde el lado contrario se les presenta, sin embargo, incluso como servicio público o como instrumento de concienciación para la "solidaridad ciudadana".

Una tercera vertiente, en fin, – tan imbricada con las otras dos como aquéllas entre sí– es la que ofrecería un abordaje desde la **Teoría de la Comunicación** o de la Información, que no deja de tener dificultades para enfrentarse a un fenómeno mediático que, si algo ostenta, es que sobrepasa con mucho el límite de una estructura significativa, o, aún más, que evidencia en el seno de los *Media* que sus confines van más allá de su componente semiológico, que dar cuenta de ellos en función exclusiva de su rendimiento informativo significa correr el riesgo de acercarnos a la tautología o al agotamiento teórico.

¿Qué proponer entonces como vía de posibilidad ante ésta posición de impotencia a la que tantas veces nos aboca –tras un primer fulgor de alivio por la recusación– el intento de dar cuenta de cualquier fenómeno social o semiótico desde esta dicotomía que, en el fondo, se reduce a la oposición Modernidad / Postmodernidad? Pues, sin duda, ésta es la vestidura asolada de nostalgia que adopta en nuestros tiempos el conflicto que Eco retrató. Y la primera cuestión que habría que tener en cuenta, en este proceso, es que, si el carácter de la Modernidad occidental se ha revelado como dialéctico, es casi por condena. A una tesis se enfrenta otra, acusando a la anterior de desembocar en la aporía o en el mismo horizonte de impotencia que pretendía superar. No olvidemos que el *metarrelato*

moderno es de carácter emancipatorio (vid. Lyotard, 1984) y que su forma de imbricarse en la realidad es esencialmente programática y proyectual (Habermas, 1985). Ello lleva, si el conocimiento pretende trascender de su carácter puramente especulativo², a tener en consideración al otro en cuanto contra-argumentante y a promover por ello una cultura de orientación práctica fundada en el debate y el consenso sobre el sólido asentamiento de un horizonte de racionalidad³ del que no queda excluido un posible interés ilegítimo en tanto pueda ser calculable, es decir, sometido, en última instancia a ese mismo, horizonte. De ahí, que los acercamientos analíticos ante los fenómenos culturales tomen esa misma postura ante los objetos que eligen considerando como contra-argumentante a su supuesto sujeto de la enunciación y abordando como enunciados programáticos estos mismos objetos. Es decir, que todo análisis quedaría abocado a fines críticos y, en última instancia, correctivos. El problema con las prácticas espectaculares contemporáneas es que, bien resultado de los mismos avatares culturales o de sus propias condiciones de producción, no se dejan encuadrar fácilmente en estos parámetros de calculabilidad, es decir, de responsabilidad enunciativa, y esta responsabilidad se confunde con la moral originando un curioso juego del gato y el ratón: se puede atacar a un periodista conductor de un programa de este tipo y él puede defenderse diciendo que "el mundo es así" y él se limita a trasladarlo a la audiencia, esgrimiendo el **derecho a la información** (del espectador) antes que a la — poco tematizada actualmente— **libertad de expresión** (del enunciadador). Creo que ésta es, básicamente, la causa de que su abordaje produzca, dentro del ámbito de la reflexión intelectual, reacciones tales como el escándalo, la nostalgia, la perplejidad o la queja. El argumento ontológico se opone aplastantemente al razonamiento ideológico. Del "si no sale en la televisión, no existe" hemos pasado a una voraz caza de la existencia: "si existe, es perentorio que aparezca en televisión". Se trata, se dirá, de dos caras de la misma moneda, pero esta torsión no deja de tener consecuencias.

La opción que he tomado, ante estas cuestiones, por tanto, puede resumirse en dos puntos nodales. Primero, aceptar el reto del planteamiento ontológico

²Y ¿qué es la Modernidad sino un frenético intento de atravesar el *especulum* filosófico por la vía de la Razón Instrumental hacia el dominio del mundo, asimilado a la naturaleza?. Me refiero, claro a Adorno y Horkheimer (1987).

³He tenido ocasión de tratar estas cuestiones en otro lugar, vid. Palao, 1994. a y b.

sometiendo este *Telos* de los *media* a examen como paso necesariamente previo a su enfoque enunciativo: qué mundo muestran los media, qué hay en la factura conceptual de sus notas esenciales que autoriza la feroz mostración de su, a veces, desgarrada presencia. El mundo como imagen explorado en la imagen de ese mundo. Y, una vez adoptada esta suspensión metodológica cautelar (y, digámoslo ya, en el fondo, ficticia) del enunciador como oponente — frente a las actitudes indignadas que a las que antes me he referido— he preferido decidirme por la escucha, que no puede sino derivarse del análisis con un fin de desvelamiento (antes *aletheia* que *veritas*). Y esta escucha ha originado la hipótesis en cuyo horizonte no deja de moverse este trabajo: a saber, que **la raíz del fenómeno que analizamos se hunde en el proyecto moderno, aunque el alcance de sus estribaciones torne esta filiación irreconocible.**

En definitiva, y generalizando esta intuición de forma que no dejo de arriesgar su legitimidad, que en la postmodernidad no dejan de oírse los pregnantes ecos de su predecesora. Por ello, el segundo pilar en que se sustenta este estudio es un enfoque genealógico del fenómeno, decididamente filogenético, pues la experiencia óptica que abordamos no la podemos concebir de forma independiente respecto a su mediación simbólica. Experiencia vicaria, la del espectador-audiencia, que no observa a una representación del mundo, sino que, por mor del dispositivo audiovisual, asiste a la mostración del espectáculo de un universo dócilmente imaginizable. Que esta imaginarización toma su fuerza de su arraigo ontológico y que este arraigo se fragua en una devenir diacronía, analizable es sus fases y escansiones, y que procede de la incardinación del discurso de la ciencia en la cultura occidental, es lo que pretendo demostrar.

Pero, para trazar el marco onto-*lógico* de cualquier experiencia del ser⁴, ésta debe concebirse como fallida, como falta de plenitud, mostrando, en el andamiaje simbólico que media la relación entre sujeto y objeto, la *fisura en el ser de lo ente*. Y éste es el punto donde traer a colación la disciplina que ha de suministrar el gesto epistemológico básico de este trabajo, a saber, el Psicoanálisis. No dejo de ser sabedor de las dificultades que entraña extraer nociones nacidas de la experiencia psicoanalítica — es decir, estrictamente clínica— a cualquier otro ámbito intelectual. El acercamiento "psicoanalítico" a productos culturales y artísticos fue promovido por

⁴Vid. Heidegger, 1993.

el mismo Freud y dio como resultado, entre algunos de sus discípulos, lo que hasta hoy ha venido llamándose *psicoanálisis aplicado*⁵, con su influencia innegable en el corpus semiótico, dando pie a la conformación de una cierta galería terminológica de cuño edípico que suele desembocar en enfoques biopsicoanalíticos, es decir, haciendo responder al propio sujeto de la enunciación de sus enunciados⁶. Pretendo, sin embargo, seguir la indicación lacaniana de ir "más allá" del complejo de Edipo, considerándolo como "el contenido manifiesto" del sueño freudiano⁷. Es decir, atendiendo al sustrato estructural, en cuanto el imposible se hace contar en el abordaje de los hechos, más allá de su aspecto fenoménico. La manera de entender esta indicación será, pues, prestar oídos a las consecuencias epistemológicas del descubrimiento freudiano, sabiendo que inciden en todo el edificio del conocimiento universal que, por mor de las consecuencias de la irrupción del discurso científico, co-incide con el del conocimiento occidental, pues éste se pretende en sí universalizante y omnicomprendivo. Una epistemología de la falta, de lo imposible, que muestra, pienso, su carácter trans-edípico en su misma vertiente genealógica.

Queda, por fin, hacer referencia, al instrumento fundamental de este trabajo que no puede ser otro que el análisis textual, esto es, la consideración de las unidades audiovisuales examinadas como un ensamblaje de elementos discretos y significantes con el auxilio de los instrumentos perfeccionados por la semiótica del texto fílmico. Pero adoptar esta perspectiva, frente a planteamientos de cuño sociológico, por ejemplo, presenta algunas dificultades inherentes al propio ámbito al que vamos a aplicarlas y a aquellos aspectos que en él vamos considerar preferentemente: su **procedencia genealógica** y su **componente ontológico**. Pero, ya por sus puras condiciones pragmáticas (flujo ininterrumpido, emisión en directo, etc.), el discurso televisivo se aviene con dificultades, que no podemos dejar de atender, a su cernimiento textual. Cabe, en todo caso, la esperanza de no haber andado muy desencaminado en la elección del *corpus* a analizar.

⁵Vid. Capítulo 3, de este trabajo.

⁶Esto que parece una pura perogrullada, deja de serlo si consideramos, por ejemplo, el tratamiento psicoanalítico de las psicosis, donde la función del sujeto está bastante menos clara.

⁷Para una exposición diáfana de este planteamiento cf. Miller, 1992^b.

El objeto.

¿Por qué **Quien Sabe Donde**? Por su ejemplaridad en muchos aspectos. Siendo, sin que haya lugar para la duda empírica, un *Reality Show* de pleno derecho, se halla mejor guarnecido que la mayoría contra la descalificación automática, pues su carácter de "interés público" y de acicate para la "solidaridad"⁸ espectral lo hacen menos obviamente despreciable. Su condición de líder de audiencia en el ámbito mediático español — pero, a su vez, expandiéndose más allá de nuestras fronteras —, su horario estelar, su duración tan extensa como flexible y la misma notoriedad conseguida por su presentador y director lo hacen un objeto digno de atención como fenómeno televisivo y social. **Quien Sabe Donde**, además, fue testigo excepcional, a la par que ejemplo, en la pasada década de todos los avatares específicos del discurso televisivo en el ámbito mediático español: su inicio y apogeo coincide con la *guerra de audiencias* que supuso el principio de la década con la activación y estabilización de las emisoras autonómicas y privadas; su declive —como veremos— con el nuevo fenómeno acaecido en el seno de la pantalla electrónica y que no es otro que la popularización de *Internet* y de las **Comunicaciones Mediadas por Computadora** en expresión de Howard Rheingold.

Todo ello no es más que la ratificación de que, con **Quien Sabe Donde**, se consiguió la fórmula de activar mecanismos discursivos absolutamente básicos del Discurso Audiovisual, pues otros muchos programas de televisión siguen —de forma más aparatosa, ciertamente— sus directrices estructurales fundamentales⁹. Hablamos, claro está, de la cuestión de la falta y las formas gozosas de suturarla. Y, en esta deriva, son múltiples los mecanismos que incumben a la misma "esencia" del dispositivo y de los debates que en este momento genera. La pregnancia del plató como elemento central del espectáculo, connotando la fuerza de atracción del encuadre, implica toda una serie de dicotomías absolutamente presentes en el ámbito de reflexión teórica sobre los medios audiovisuales: cuadro vs. montaje, imagen vs. palabra, instante vs. decurso, impacto vs. argumento. Cuestiones, todas ellas, que remiten al estatuto del relato como vehículo transmisor del saber y su

⁸Virtud mediática por excelencia que parece haber sustituido sin fisuras, en nuestra cultura, a conceptos que la antecedieron tales como la caridad, la fraternidad o la conciencia de clase, como un comodín a un as en un póker ganador.

⁹ Pensemos, por ejemplo, en "Su media naranja" y "Nunca es tarde" (de Tele 5) o "Lo que necesitas es amor" y "Sorpresa, sorpresa" (de Antena 3) y, por supuesto, *Gran Hermano* (también de Tele 5)

relación con el imaginario social en la cultura postmoderna. En definitiva, la relación de la Imagen con la falta, y el imperativo que ello conlleva para el sujeto, *leitmotiv* básico de este trabajo.

I PARTE

EL ESPACIO Y EL PROCESO:

CUESTIONES DE MÉTODO.

I. PROBLEMAS EPISTEMOLÓGICOS.

1. LA TEXTUALIDAD AUDIOVISUAL ELECTRÓNICA.

NUUESTRO OBJETO.

Ha quedado dicho, que un instrumento esencial en el presente trabajo será el análisis textual pues, frente a otros enfoques de sesgo pragmático o sociológico, me interesa la exploración exhaustiva de los mecanismos discursivos que sustentan el *paradigma audiovisual informativo contemporáneo* en su materialidad significativa al ser la que determina básicamente todos los demás aspectos semiopragmáticos. Además, ésta es la forma de dotar al presente trabajo de un límite en su campo de operaciones: de **Quien Sabe Donde**, me preocupan sus aspectos como programa de televisión *efectivamente* emitido, y no elementos historiográficos o técnicos, cuyo abordaje, de ser ineludible, será meramente auxiliar.

Pero el primer escollo que nos encontramos en esta tarea es que "análisis textual" dista de ser un término unívoco que ponga enteramente a nuestra disposición una serie de procedimientos previamente ensayados y constituidos que nos permitan comenzar nuestra labor sin más dilaciones. Antes al contrario, veremos que bajo la noción de *texto*, que funciona como un "estándar" generalmente aceptado, se encuentran algunos problemas cuya aplicación al objeto de este estudio pone particularmente de relieve.

Por ello, es necesario comenzar por indagar cuáles son los componentes básicos en la idea de análisis textual que funcionan en el entorno de la investigación universitaria de los discursos audiovisuales. Aumont y Marie (1990, p. 95) lo exponen claramente:

"la noción de "texto" plantea la cuestión fundamental de la unidad de la obra y de su análisis;

"de un modo más contingente, el "análisis textual" ha representado a menudo, aunque no sin malentendidos, una especie de "equivalente general" del análisis sin más."

Dos cuestiones principales se plantean entonces: primero, la consideración de la textualidad como garante de la unidad del objeto de análisis; y, en segundo lugar, la extrema ambigüedad de un término que se ha convertido en un saco en el que todo cabe, con el único requisito de atender, al menos, a algún aspecto de la estructura y elementos significantes del *corpus* analizado. Es importante, sin embargo, dadas las especiales características de las unidades de discurso que aquí vamos a tratar, no hacer un uso banal y acrítico del término *análisis textual*, sino indagar en las notas generales de ese estándar al que hemos aludido para cotejarlo con nuestro propio objeto y calibrar las posibilidades de su aplicación. Porque, además, en nuestro caso, existe una tercera característica relevante común a las metodologías de que disponemos: es obvio, que éstas han nacido con vistas a dar cuenta de textos fílmicos, es decir, con un carácter predominantemente *estético* y *clausurado*, portadores de un contenido ficcional, herederos del concepto de *obra*, pues estamos acostumbrados a asimilar la ficcionalidad de un texto a su carácter (presunta o pretendidamente) artístico, con un razonamiento subyacente que admite la premisa de que ello nos autoriza a enfrentar cualquier unidad de discurso con instrumentos pergeñados para abordar textos con dominante estética, confiriendo a esta cualidad un carácter equivalente al de *significante* al identificar la noción de re-presentación ficcional con cualquier *presentación mediada*.

El caso es que las unidades de las que pretendemos dar cuenta, fragmentos de emisión televisiva, presentan una serie de peculiaridades estructurales y pragmáticas que las distinguen de un texto propiamente fílmico. Básicamente son las siguientes:

- a.) Respecto a la cuestión de la unidad, — esto es, de la autonomía estructural — se hallan **inmersas en un flujo** que las excede y que tiene vocación de no finalizar jamás¹⁰. Son, por tanto, unidades fugaces, sin ninguna vocación de perdurabilidad *significante*.

¹⁰Vid. González Requena, 1988.

- b.)** Son unidades **emitidas en directo**, luego ya es, en sí mismo, un acto de perversión espectral fijarlas (por medio del vídeo doméstico) y almacenarlas para su análisis.
- c.)** En estrecha relación con lo anterior, está su carácter de unidades sometidas a difusión¹¹, es decir, de **recepción simultánea** por todos sus espectadores potenciales.
- d.)** Consecuencia de los dos aspectos anteriores, es **la imposibilidad explícita de asignar a lo captado y emitido** —a diferencia de lo que hacemos con un film— **un carácter automáticamente significativo**. Entre lo que la cámara capta y su recepción, los filtros son mucho más tenues al estar minimizado el factor tiempo, que revela, así, más que nunca, su carácter de estrecha ligazón con la instancia enunciativa. Con otras palabras, se trata de la pregunta — no por aparentemente banal, menos difícil de desalojar— de si los elementos observables en pantalla tienen, o no, una intención significativa o, al menos, si hay un sujeto de la enunciación al que atribuir una posible capacidad de cálculo sobre los efectos comunicativos de lo captado y emitido y hasta dónde llega su responsabilidad en tal caso. El realizador televisivo, a diferencia del cinematográfico, no ejerce ese control último —de tipo autoral— sobre el resultado de su trabajo, que sólo es posible desde el montaje entendido en su dimensión de (post)producción significativa¹², esto es, como instancia temporal diferenciada del registro de imágenes ("rodaje").
- e.)** Por ello la cuestión de la **ficcionalización**, que es claramente generalizable en el objeto "film" (Aumont *et alii*, 1985 pp. 100 y ss.), resulta problemática en nuestro caso. De hecho, la estabilidad de las relaciones de *pertenencia* (y *pertinencia*) en el objeto texto queda, para nosotros, manifiestamente entredicho tanto por lo que respecta al referente extratextual como a la propia instancia enunciativa, pues su peculiar adherencia al material significativo no

¹¹Como veremos, señalar esta cuestión no es baladí en un momento en el que el espectador televisivo está mutando en usuario multimediático, presuntamente capaz de establecer relaciones pragmáticas mucho más igualitarias y simétricas que las tradicionalmente televisivas de carácter unidireccional y dependientes de un centro difusor.

¹²Es sabido que en la mayoría de los programas televisivos de tipo periodístico la figura del realizador y del director (también denominado, en algunos casos, editor, con un evidente anglicismo)

permite soslayar su análisis con una simple alusión a su ausencia efectiva¹³. En ambos casos, la *Teoría del Texto* cuenta con su estable existencia extradiscursiva en forma de "emisor" o "realidad" pues, si bien, para constituirse ha debido excluirlos, no ha podido, en ningún caso, denegarlos.

Explicitadas estas cuestiones, nos queda por ver la adecuación posible, como objeto, que nuestro *corpus* de análisis ofrece para las disciplinas que se hacen cargo de las operaciones discursivas y contrastar, después, nuestras posibilidades de utilización.

LA NOCIÓN DE OBJETO PARA LAS DISCIPLINAS SEMIOLINGÜÍSTICAS.

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**.

Luego, se trata, en primer término, de 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. Ello implica una triple exclusión metodológica:

- (a) De los *planteamientos filogenéticos* a los que se había visto abocada la lingüística decimonónica desde sus primeros impulsos románticos.
- (b) Del *referente extratextual*, con un gesto epistemológico radical como es el de considerar que el signo lingüístico pasa a estar compuesto por dos caras, **significante** y **significado**, quedando el segundo incorporado a la

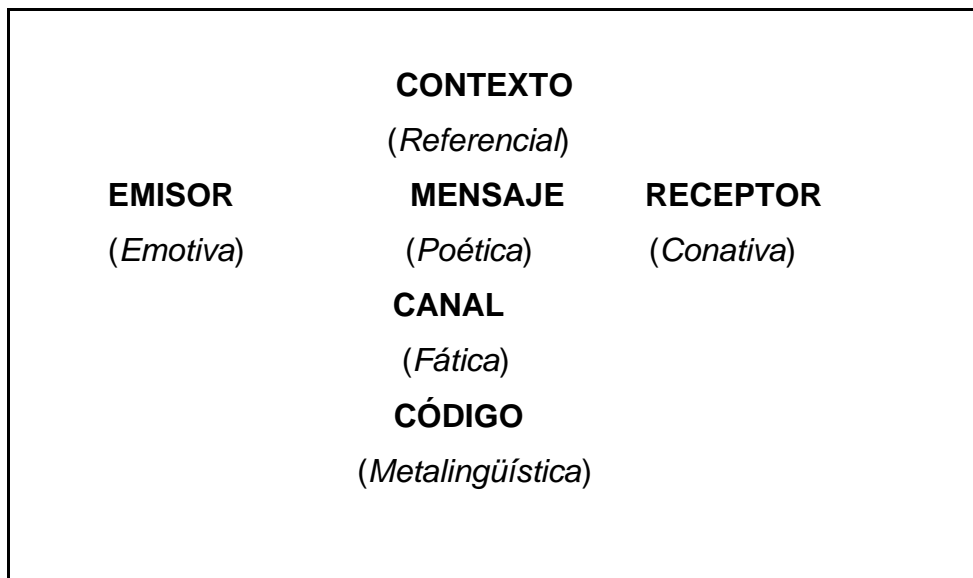
no suelen coincidir.

¹³ *Ibidem*.

lengua, pero, como contrapartida, expulsados sujeto y mundo de la competencia de la lingüística, confinados a otros ámbitos del saber.

(c) De los *componentes pragmáticos* del acto comunicativo verbal, privilegiando los componentes *códicos* sobre los *discursivos*.

Con la labor de Saussure, quedan, por tanto, definidos los parámetros básicos de las ciencias del lenguaje respecto al código lingüístico. Pero será Jakobson quien sienta las bases de la demarcación de un objeto definido respecto al campo del habla en un lúcido ensayo de 1960 llamado "Lingüística y Poética". En él, se definen los 6 principales elementos presentes en todo acto lingüístico y, correlativamente, las funciones del lenguaje que les van aparejadas, según cuál predomine en cada momento concreto de la comunicación:



De tal manera, que la articulación significativa 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."*¹⁴

Pero ¿cuál es el núcleo estructural de esta intransitividad comunicativa del lenguaje, de este repliegue del discurso sobre sí mismo, más allá del peso óptico 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."¹⁵

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*¹⁶ son el germen 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.

¹⁴ Jakobson, 1984, p. 358. El subrayado es mío.

¹⁵ *Ibidem*, p. 360.

¹⁶ *Op. Cit.* pp. 207—214.

Este paso fue todavía más perentorio en el ámbito cinematográfico, ante las aporías a las que habían llevado tanto las *Teorías Ontológicas*¹⁷, comprometidas en la búsqueda de una supuesta "esencia del cine", como la *Semiótica del Código*¹⁸ enmarañada en la pluralidad de ellos que cualquier film utiliza. De tal manera, el concepto de Texto que nos encontramos, es producto de un proceso metodológico, común a las ciencias del lenguaje, conducente a una *autarquía textual* que lo libera de su dependencia respecto a:

a.) El **código** desde el que ha sido cifrado:

"El resultado es que en vez de definir las "clases" de signos o de códigos en las que inscribir los hechos aislados, se identifican las tendencias y los desarrollos, tanto locales como globales. Las tipologías son sustituidas por *líneas de fuerza*. Más que reconstruir el diseño global que rige una secuencia o un filme, lo que se enfoca son los impulsos y contraimpulsos que mueven los distintos elementos. La idea de sistema ha sido sustituida por la de *proceso*"¹⁹

b.) La **tradición** de la que es tributario y, por ende, las supuestas **esencias** del medio en el que nace.

c.) El **autor** que, supuestamente, lo ha producido.

d.) La **realidad** que, de una u otra forma, refleja.

EL ESTÁNDAR TEXTUAL.

Así, más allá de corrientes teóricas o metodológicas concretas, se ha constituido lo que hemos denominado una *noción estándar*²⁰ de texto que permite el funcionamiento académico y universitario propiciando el debate y permitiendo un consenso básico a partir del cual evaluar y compartir ejercicios analíticos concretos,

¹⁷Utilizamos la terminología y los parámetros taxonómicos acuñados por Casetti (1994).

¹⁸ Vid. Casetti, 1980.

¹⁹ Casetti (1994).p.167.

²⁰Que funciona, mal que bien, incluso en niveles de enseñanza inferiores al universitario, — lo que demuestra su implantación social— y de una forma totalmente pluridisciplinar. Es posible, así, el "comentario de textos" literarios, filosóficos, fílmicos, periodísticos, legales, históricos, publicitarios, pictóricos, científicos, fotográficos, etc.

cumpliendo, así, con las exigencias de publicidad de los procesos que la moderna producción del saber exige. Con otras palabras, al margen de las concepciones particulares, es posible reconocer en el *trabajo del otro* los principios básicos de fijación del *objeto* independientemente del sentido, interpretación o conclusiones que se extraigan de la lectura singular que se haga de él.

Tomamos de Casetti lo más parecido a una definición de ese *estándar* en el ámbito cinematográfico:

"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 fílmico*, 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*."²¹

De esta definición, cabe resaltar, al menos, tres aspectos:

- a.) El uso reiterado — pero como por descuido— de la noción de *conjunto*.
- b.) La flexibilidad en la selección del *corpus* susceptible de ser reputado como "texto".
- c.) La consideración del objeto como proceso abierto.

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' \mathcal{C} toda reunión dentro de un conjunto de objetos c (que se denominarán elementos de \mathcal{C}) determinados y distintos, de nuestra intuición o de nuestros pensamientos"²²

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

²¹ *Ibidem*. La negrita es mía.

²² Recogida en Crossley (et alii). p. 148.

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*²³. Esta concepción está sin duda en la base de las exigencias que Lotman (1978) planteó para que un objeto pueda ser denominado *Texto*²⁴ y que considero esenciales para cualquier definición posterior:

a.) Expresión:

"El texto se halla fijado en unos signos determinados y, en este sentido, se opone a las estructuras extratextuales"²⁵

Es decir, que no hay texto sin fijación exclusiva de su materia significante.

b.) Delimitación: No hay texto sin límites. Un texto es necesariamente un ámbito demarcable. El final es imprescindible para que una unidad de análisis pueda ser denominada *texto*, es decir, para que mantenga su coherencia estructural:

"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"²⁶

c.) Estructuración en niveles. Consecuencia lógica de la *proyección del eje de la selección sobre el de la combinación* es que no hay elemento textual (fónico,

²³Es 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 interesan, 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. el Cap. 3. de este trabajo y Guillermo Raíces *Op. cit.*

²⁴ Por supuesto, "artístico". Pero recuérdese que es hipótesis básica de este trabajo que analizar cualquier texto implica la tarea previa de "poetizarlo", desligarlo de factores efectivos externos a su materialidad significativa. Vid. 1978, *Op. Cit.*

²⁵ *Ibidem.* p.71

²⁶ *Ibidem.* p.72. El subrayado es mío. Creo evidente, de nuevo, el funcionamiento implícito

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”²⁷

d.) Pero, además, esta estructuración en *niveles* admite la definición de diversos subconjuntos en su seno, susceptibles de ser abordados por metalenguajes distintos. Por ello, que una nota más a añadir al concepto de texto es la *jerarquicidad*.

Y ello abre la vía para abordar el segundo de los aspectos que resaltábamos en la definición de Casetti: la *determinación de las unidades* que pueden ser denominadas *texto*, es decir, la posibilidad de establecer ese *límite* del que habla Lotman y que, no por necesario, resulta conceptualmente menos problemático, pues este acto inaugural del análisis pone en cuestión su misma dimensión jerárquica al traer a colación la idea intuición²⁸ –presente ya en la propia definición matemática de conjunto— y la necesidad de una instancia subjetiva que legitime este paso previo

de la noción matemática de conjunto en esta definición.

²⁷ *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. 4.

y las operaciones de *segmentación y estratificación* (Carmona, pp. 72 y ss.) como constituyentes de subconjuntos textuales. Pues, que la unidad textual no venga fijada de suyo, 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^A), 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 retórica²⁹. En buena medida, esto equivale a las nociones que Taléns (1986) y Carmona (1991) denominan **Espacio Textual y Texto**, refiriéndose a la *descripción objetiva* de los elementos que lo integran y a su *apropiación lectora* (producción de sentido) particular, respectivamente. En Carmona la cuestión se define explícitamente:

"El *espacio textual*, en tanto concepto, puede, por tanto, dar cuenta de cualquier actividad o situación en términos de textualidad. De hecho, todo acto, sensación física o fenómeno natural, es comprensible en tanto en cuanto construimos sobre su presencia una lógica que lo explique, es decir, en tanto en cuanto se convierte en espacio textual. *Texto* sería, desde esta perspectiva, el resultado de convertir las propuestas, significantes o no, de un espacio textual dado, en *sentido* concreto, para un lector concreto en una situación concreta. Queda claro, pues, que hay tantos *textos* como *lecturas*."³⁰

Así, habría tres tipos básicos de *Espacios Textuales* que irían desde aquéllos perfectamente fijados de antemano (un film, o una novela), hasta aquéllos que no ofrecen ninguna delimitación por sí mismos (espacios naturales) pasando por los

²⁸Tan cara, por otra parte, a abordajes pre-semióticos del texto como los *estilísticos*.

²⁹ Para el ámbito del cine vid. Zunzunegui

³⁰ *Op. Cit.* p. 67.

que son propuestas para su transformación (una partitura, un texto dramático)³¹. A lo que vamos, es a la construcción de esa *lógica* que se reclama y que no es, en ningún caso, eludible, puesto que los límites textuales y la legitimidad de las operaciones de análisis que de ellos se deriven son siempre, insistimos, competencia del analista, como lo demuestra la posibilidad de analizar *fragmentos* (o *conjuntos*) de unidades que, en sí, ya podrían denominarse **Espacios Textuales** o **Textos** según la terminología que empleemos. Precisamente por ello, estamos hablando de *análisis* y no de *síntesis* textual, porque las operaciones básicas en nuestro cometido son de segmentación³², y el análisis exhaustivo se presenta como una utopía inalcanzable³³. El problema es que, si llevamos razón, *el objeto texto es un conjunto inconsistente*³⁴, que no admite una definición comprensiva ni exhaustiva de sus elementos, pues es ello es lo que permite establecer sobre él una multiplicidad de operaciones de lectura de tal manera que lo que para unas puede ser pertinentes, para otras puede ser totalmente espurio.

¿Qué legitima, entonces, la globalidad de cada una de esas operaciones susceptibles de considerarse, en sí mismas, nunca incompletas³⁵ pero, a la vez, potencialmente infinitas — que no ilimitadas? La respuesta está lógicamente en la noción de **sujeto**. Es evidente que si un Texto, en cuanto entidad analizable en sí misma, fuera susceptible de ser tratado como un conjunto *plenamente* consistente, el total de sus lecturas podría ser perfectamente calculado. De hecho, siguiendo el paralelismo con la Teoría de Conjuntos podríamos sugerir que la relación entre *Espacio Textual* y *Texto* sería la misma que entre un *Conjunto* y su **Conjunto Potencia**, que no es sino el *conjunto de todos los subconjuntos que pueden formarse a partir del conjunto base*. Pero es claro que cada operación de lectura "recrea" el texto suturando de forma externa esa inconsistencia. Así, esta instancia

³¹ *Ibidem*.

³² "La tarea del analista, pues consiste en evidenciar ese plural, esa polisemia, "recortando" y "descomponiendo" el texto". Aumont y Marie, *Op. Cit.* p. 103.

³³ *Ibidem*. pp. 111 y ss.

³⁴ Pero no pretendo en ningún momento establecer una relación de proporcionalidad directa entre inconsistencia y potencia significativa. No por mayor inconsistencia (en el sentido matemático) un texto es más sugestivo, aunque haya habido quien al socaire de las poéticas de vanguardia pareciera empeñado en hacerlo creer así.

³⁵ De nuevo, Barthes citado por Aumont y Marie. *Ibidem*.

subjetiva (*sub-iectio*), que hace la función de regla lógica que unifica a todos los miembros 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, esto es, *producir y sostener* el sentido.

LO QUE SE RESISTE AL SENTIDO.

Visto así, el asunto, 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 ficcionalización a la que antes nos hemos referido, proveniente de lo que Barthes (1986) llamó "segunda semiótica", necesitó rápidamente una revisión. 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 germen, 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 textualidades³⁶.

Pero, por otra, el propio Barthes puso en juego la idea de un *tercer sentido* o sentido *obtusos* (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

³⁶Vid. Kristeva, *Op. Cit.*

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 Bazin o Kracauer la idea de una realidad que puede ser redimida por sus apariencias³⁷ implica, además de la propia jovialidad óptica por el hecho en sí, la 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 herida³⁸. Empiezan a conectarse, diríamos, con la noción de *lo imposible*. No es extraño si consideramos lo que llevamos dicho: que la noción de sujeto es la que otorga una cierta homogeneidad textual a la imagen considerada como acontecimiento significativa. 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 significativa 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. **Y es esta pregnancia del haber-estado-allí la que nos lleva directamente a la posibilidad del encuentro azaroso (*tyché*), que en el intento de ser capturado para su reproductibilidad en el camino (*Methodos*) hacia la certeza en el juicio corre el riesgo de devenir repetición (*automathon*)³⁹.**

³⁷ *Op. Cit.* Vid. también, Sánchez-Biosca 1994.

³⁸Vid. 1990^B para un más amplio desarrollo de estas cuestiones. En este momento me limito a presentar el problema. En el Cap. 3 lo trato con más detenimiento al llevarlo a la órbita de los desarrollos propios de la teoría psicoanalítica de cuyo impulso epistemológico —pienso— nace.

³⁹Para el primer y tercer término véase Lacan *Seminario XI*; para el segundo, Gadamer *Op. Cit.* Los retomaremos en los Cap. 3 y 4.

Por ello, porque, imaginariamente, *huella* equivale a *prueba*, el carácter *documental* del texto audiovisual, en su materialidad, establece una relación directa con el *texto científico*. Así podremos entender que este estatuto de huella remita en Bazin a la idea de "momificación" y de muerte, pues la diferencia básica entre el texto artístico y el científico es, precisamente, la cuestión de su *mortalidad*. En relación directa con sus peculiaridades referenciales respectivas, el *texto poético*, por mor de su autonomía es esencialmente memorable, redentor de su referente y así es cantado por los defensores de una poética realista que parece, con el cinematógrafo, haber alcanzado su cénit. El *texto científico*, sin embargo, tiene una relación tan estrecha con su referente que está necesariamente abocado a una rápida mortalidad⁴⁰.

Lo que el dispositivo audiovisual, sobre todo en su versión electrónica, realiza más que nunca es, precisamente, la viscosidad de esta relación entre la imagen registrada y su referente. Pues a la dimensión de la captación se une algo que completa el imaginario científico moderno: la reproductibilidad generalizada. La imagen electrónica, como dispositivo de *captación y difusión* universal, denuncia de una manera concluyente, un aspecto básico de toda imagen registrada: la imposibilidad de someter a un dominio total su potencial referencial. Ya Benjamin (1979^b, p. 66) hablaba de que en la fotografía hay algo que no "quiere jamás entrar en el *arte* del todo".

DEL SENTIDO AL GOCE (Y VUELTA).

Llegamos, así, al tema básico de este trabajo: *las relaciones de la imagen con su mundo de referencia*. Y 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.

⁴⁰Para una visión clásica de las diferencias entre el "lenguaje literario y el científico", cf. Welck y Warren *Op. Cit.* Para la cuestión de la obsolescencia de la bibliografía científica Vid. Terrada (et al.) *Op. Cit.*. pp. 13—25.

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 ópticamente pleno*. Para ello, debe hipertrofiar los atributos de registro sobre los sígnicos con lo cual propone, inevitablemente, una versión fetichista del propio *punctum*. Y ésta es — pienso — la característica esencial de la idea, en Barthes, de ese residuo de la imagen sobre los contenidos que pretende vehicular. La huella fílmica 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 **fetiché**, 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 desgarró físico (guerra, atentado, accidente) hasta la repetición de un lance deportivo, el binomio captación/reproductibilidad, de clara estirpe cientifista, *encadena* el goce del espectador mediático.

Por ello, en este repaso de las particularidades del objeto que vamos a analizar, vamos a considerar sus condiciones de asentimiento espectral 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 instancia⁴¹. 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*.

⁴¹Para un enfoque cognitivista de la significación fílmica véase los textos de Bordwell citados.

De esto, es de lo que se trata asimilando la noción de *texto* a la de *conjunto*: de definir los principios hermenéuticos desde los cuales operar. Ello tiene una importancia capital en los textos audiovisuales desde el momento en que no todas las adherencias fotoquímicas al soporte son textualizables. La noción de conjunto presenta así, en principio, una faz problemática desde un punto de vista paradigmático, desde la propia estructuración en niveles que produce, en cada uno de ellos, la copresencia de elementos heterogéneos. Más aún cuando el conjunto de referencia, el *espacio profilmico*, no es totalmente dominable por la instancia enunciativa, tanto desde un punto de vista propiamente espacial como temporal. Y, sobre todo, teniendo en cuenta que, por sus propias características, la imagen informativa es un híbrido entre las diversas clases de Espacio Textual que Carmona propone, al estar a caballo entre la denotación perecedera del texto científico y la memorabilidad a la que la impulsa su linaje fílmico. Sólo podremos tratar como texto a la *emisión televisiva informativa*, sin incurrir en posiciones delirantes de pansemioticismo ingenuo, si definimos las claves de su inconsistencia, de su relación con el conjunto incompleto de los significantes, de su relación con la falta que la constituye: su origen discursivo y su relación con el referente que *transcribe*. Ámbito no sólo de una propuesta para la construcción del sentido, sino para *el goce de la huella*.

2. ONTOLOGÍA Y FALTA: EL ESPACIO COMO OTREDAD.

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 cuasi-matemático⁴². 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 óptico 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 *icono*, 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 sígnico e icónico, de subrogado perceptivo de un objeto ausente, el **encuadre**, desde su nacimiento en la pintura occidental⁴³,

⁴²En paralelo, cabría traer a colación las elaboraciones de dos autores tan dispares como Ricoeur y a 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 desgranar procesos de constitución de homogeneidades.

⁴³Cf. Arnheim, 1993 pp. 62 y ss.

goza de una auténtica solvencia como ámbito para la experiencia del Ser. Dos gestos ontológicos⁴⁴ supone 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 óptica 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 ejemplo⁴⁵. *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 depara la posición privilegiada del sujeto que mira desde el mejor ángulo posible⁴⁶. 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 infográfica⁴⁷ 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*

⁴⁴Los adjetivos *óptico* 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 *óptico* 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 intelectual, 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*.

⁴⁵Y que el *raccord* haya de ser construido según férreas leyes, es demostración de su inconsistencia. Vid. Cap. 9

⁴⁶Para esta cuestión del campo como significante del contracampo ausente. Vid, Oudart, 1969.

⁴⁷La 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.

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 símil 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.

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 óptico, 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. 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 normativo⁴⁸. Buscando la *Genealogía del Dispositivo Audiovisual*, en cuanto opera en el discurso informativo televisivo, 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

⁴⁸De 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.

ontos, concibiendo la experiencia óptica que la imagen propone como fundamentalmente fallida⁴⁹, sometida, como dice Oudart (1969), al orden del significante:

"...c'est l'image qui accède d'elle-même à l'ordre du signifiant, et que par et dans ce procès se déterminent les propriétés, les conditions et les limites de son pouvoir signifiant"⁵⁰

Este planteamiento nos impide aceptar, sin indagar la posible presencia de componentes imaginarios en sus raíces, el carácter emancipador que Bazin atribuye a la fijación fotoquímica de las imágenes al librar a la "obsesión por el realismo" propia del arte occidental "de una subjetivización inevitable" hija del "pecado original de la pintura occidental", la *perspectiva*⁵¹.

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 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"⁵²

⁴⁹Como por otra parte toda experiencia del ser al pasar por el *trámite* inevitable de la *representación*. Vid. el cap. siguiente.

⁵⁰ *Op. Cit.*, p. 36.

⁵¹ *Op. Cit.* p. 26.

⁵²Kracauer, p. 13 el subrayado es mío.

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 inadmisibile 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".⁵³

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 indisociable de la concepción propiamente imaginaria de ese mundo⁵⁴. Con otras palabras, el cine ha nacido para retratar el *Universo infinito y homogéneo* hijo de la ciencia y la modernidad⁵⁵, "adhiriéndose a la superficie de las cosas"⁵⁶.

⁵³ *Ibidem*. pp. 14-15.

⁵⁴ Vid. Heidegger, 1995. Más adelante, trato con detalle las tesis de este artículo.

⁵⁵ Cf. Koyré, 1989 y el capítulo 6 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.

⁵⁶ Kracauer, *Ibidem*. p. 15.

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"⁵⁷. 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 razonamiento⁵⁸. Me refiero a la idea que estructura el artículo y que le permite 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"⁵⁹:

"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"⁶⁰

Nuestra tesis va a ser que, si la fotografía nace del hábito 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 "aparición carnal" del flujo temporal es un acto que tiene como consecuencia introducir en el espacio una heterogeneidad óptica: el factor clave es el **encuadre** que desgaja, del espacio de la recepción, el espacio de la representación. 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 subjetivo⁶¹ pues éste es efecto de las vías significantes que guían la

⁵⁷ *Op. Cit.* pp. 23-30.

⁵⁸ 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 fílmico (nitrato 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.

⁵⁹ *Ibidem.* p. 25.

⁶⁰ *Ibidem.* pp. 29-30.

⁶¹ El *sujeto moderno*, producto de la ciencia, no se identifica sin resto con el "hombre". Hay en él un *más allá* del ideal humanista.

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"⁶²

Se trata, en definitiva, del hecho de que la pintura occidental, desde su impulso realista del siglo XVI, responde a una 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 representado⁶³.

ONTOLOGÍA Y ORDEN SIMBÓLICO.

En definitiva, 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

⁶²Bazin, *Ibidem*. p. 24.

⁶³Vid. Oudart, 1971.

pensar 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 congloba 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"⁶⁴

Esta distinción clásica, que procede de Saussure, cobra su auténtico valor cuando se la pone en relación con dos tropos definidos ya de antiguo por la retórica, pero que, así, devienen el máximo exponente de las operaciones básicas del lenguaje:

"Dos son las directrices semánticas que pueden engendrar un discurso, pues un tema puede suceder a otro a causa de su mutua semejanza o gracias a su contigüidad. Lo más adecuado sería hablar de *desarrollo metafórico* para el primer tipo de discurso y *desarrollo metonímico* para el segundo, dado que la expresión más concisa de cada uno de ellos se contiene en la metáfora y en la metonimia, respectivamente"⁶⁵

Este remitirse a la *retórica* cobra toda su razón cuando permite pensar la estructura lingüística en el sentido de un hilvanamiento de tropos, de operaciones de traslación, lo que pone de manifiesto dos dimensiones clave: por un lado, el aspecto dinámico, de trabajo, del ciframiento lingüístico; y, por otro, el aspecto de la pertinencia, de la *relevancia* de la selección realizada.

⁶⁴ Jakobson, 1974. p. 102.

⁶⁵ *Ibidem*. pp. 125-126.

"Ahí se encuentra el carácter específico de la metáfora: al obligar a abstraer a nivel de la comunicación lógica cierto número de elementos de significación, ella permite poner de relieve los elementos mantenidos"⁶⁶

Esto es precisamente lo que, en el ámbito del psicoanálisis, permitió a Lacan⁶⁷ retrotraer a su nivel lingüístico las dos operaciones de cifrado onírico que Freud había definido:

"Habremos de pensar, por tanto, que en la elaboración onírica se exterioriza un poder psíquico que despoja de su intensidad a los elementos de elevado valor psíquico, y crea, además, por la *superdeterminación* de otros elementos menos valiosos, nuevos valores, que pasan entonces al contenido manifiesto. Cuando así sucede habrán tenido efecto, en la formación del sueño, *una transferencia y un desplazamiento de las intensidades psíquicas* de los diversos elementos, procesos de los que parece ser resultado la diferencia observable entre el contenido manifiesto y el latente. El proceso que así suponemos constituye precisamente la parte esencial de la elaboración de los sueños y le damos el nombre de *desplazamiento*. El *desplazamiento y la condensación* son los dos obreros a cuya actividad hemos de atribuir principalmente la conformación de los sueños"⁶⁸.

Ciframiento que, como vemos, es producto de un trabajo que tiene que ver con investimentos libidinales, con la *actividad suturante* de un sujeto.

Entonces, si los polos **metafórico** y **metonímico** del lenguaje nos interesan como guía ontológica de la experiencia, su carácter de trabajo orientado a la referencia pasa a primer plano y el proceso de criba, de selección, que supone el paso por lo simbólico se hace evidente. Pérdida, que es suturada por un trabajo de contención y relevancia que introduce una adherencia pregnante en el propio vehículo de la representación⁶⁹. De esta manera, la metonimia resulta como el acto inaugural que posibilita el juego lingüístico, pues implica, en su designación por contigüidad, la constitución de un vacío, de una elipsis⁷⁰, sin la cual es imposible la

⁶⁶Le Guern *Op. Cit.* p. 25.

⁶⁷Vid. *Seminario III Op. Cit.* pp. 307-331. Estoy citando todos los textos por el año de la edición que he manejado, en el caso de que, de su autor, se cite más de uno. Con Lacan, sin embargo, una excepción dada la enorme discrepancia entre los años de publicación de sus *Seminarios* y en el que realmente fueron impartidos. Vid. Cap. 3.

⁶⁸Freud, "La Interpretación de los sueños" en *Op. Cit.* p. 534.

⁶⁹Para la noción de *representación* en el psicoanálisis y, concretamente, en la obra de Freud Vid. Roca i Sebastià. 1996

⁷⁰Vid. Le Guern pp. 26 y ss. Siguiendo a este autor y a Jakobson utilizamos el término

operación designativa del lenguaje. Es consecuencia lógica del axioma saussuriano: "Todo en la lengua es diferencia"⁷¹.

"No hay correlación biunívoca de la palabra y de la cosa: la palabra no representa a la cosa, la palabra se articula a la palabra. Este axioma estructuralista no es menos patético que el llamado dialéctico. Implica una pasión. El solo hecho, concerniente al lenguaje, de poner la función de la articulación en el lugar de la función de la representación -como hace el estructuralismo- tiene efectos perfectamente patéticos de delirio. Decir que el significante no tiene relación con la cosa sino con otro significante -se lo repite como una cantinela- implica que el significante tiene una función de irrealización. El significante irrealiza el mundo"⁷²

Primacía de lo sintagmático en la función referencial del lenguaje, que exige una precipitación audaz de la función designativa. Desde un punto de vista ontológico, la metonimia puede considerarse como un juicio arriesgado desde un cálculo necesariamente inconsistente, esto es, una apuesta por un plus de existencia homogéneo de nuestras percepciones, lo que implica una imaginarización de lo que está más allá de ellas, una "renegación" del vacío. El **Fetichismo**, como acto perverso, no se funda sino en una metonimia:

"Para decirlo con mayor claridad todavía: el fetiche es el sustituto del falo de la mujer (de la madre), en cuya existencia el niño pequeño creyó otrora y al cual -bien sabemos por qué- no quiere renunciar. (...)

También en el caso del fetiche el interés se detiene, por así decirlo, en determinado punto del camino: consérvase como fetiche, por ejemplo, la última impresión percibida antes de la que tuvo carácter siniestro y traumático. Así, el pie o el zapato deben su preferencia -total o parcialmente- como fetiches a la circunstancia de que el niño curioso suele espiar los genitales femeninos desde abajo, desde las piernas hacia arriba.>>⁷³

¿Por qué esta anticipación de los elementos de marchamo psicoanalítico que informan este trabajo? Porque no podemos dejar de traer a colación, de nuevo, un elemento teórico importante para su desarrollo: la cuestión del *punctum*, de la huella,

metonimia en sentido amplio, es decir, incluyendo en él el de *sinécdoque* y concretamente en la variante que más nos interesa al tratar la imagen encuadrada, *pars pro toto*.

⁷¹ *Op. Cit.* p. 203

⁷² Miller, 1993^A p. 8.

⁷³ "Fetichismo" en *Op. cit.*, pp. 2993-2996.

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 ficcionalización⁷⁴) 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*"⁷⁵ en su versión "informativa" es su sometimiento al régimen de la metonimia, su presunta adscripción al régimen significativo por una fetichización del componente testimonial del acto de mirar.

ONTOLOGÍA Y ESPACIO: KANT POR HEIDEGGER.

En definitiva, 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, hemos definido en sus componentes estructurales semio-lingüísticos. Pero, en la Modernidad, este marco para lo empírico tiene sus notas específicas, por lo que proponemos seguir a Heidegger en la lectura de Kant⁷⁶ como forma de cernirlas:

"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 de sus juicios, según leyes constantes, y obligar a la naturaleza a contestar a sus preguntas, no

⁷⁴Vid. Vera (1994, pp. 43 y ss.), González-Requena (1991) y Roy *Ops. Cits.*

⁷⁵1989 y 1991.

⁷⁶Cf. Heidegger, 1993 *Op. Cit.* Se trata de un curso dictado en 1927 sobre la *Crítica de la Razón Pura*. Quede claro que el marco que traza Heidegger queda especificado en su dimensión epocal en "La época de la Imagen del Mundo". *Concebir el mundo como imagen* es requisito indispensable para proceder a su registro icónico.

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.*"⁷⁷

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 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**⁷⁸. La idea de certeza, de disponibilidad del ente para un conocimiento judicativo —*sintético a priori*— proviene de esta *adecuación*⁷⁹ 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"⁸⁰

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

⁷⁷Las comillas internas son citas de Kant. El subrayado es mío. Heidegger, 1993. pp. 19-20. *Op. Cit.*

⁷⁸Y 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 *aletheia* frente a la postura científica que es la de la verdad como *adæquatio*.

⁷⁹ *Ibidem.* p. 21.

⁸⁰ *Ibidem.* p. 21-22.

intuición"⁸¹. 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 nostalgia⁸², de las expectativas defraudadas por la propia esencia de la re-presentación.

Más cercano aún a nuestros intereses concretos se halla la ejemplificación 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 óptica, de los objetos que lo pueblan:

"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 de lo 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 intuído en una intuición pura.

Sin embargo, la intuición pura, en tanto es intuición debe dar lo intuído en forma 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."⁸³

⁸¹ *Ibidem*. p.32.

⁸² *Ibidem*. p. 44.

⁸³ *Ibidem*. p. 47.

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, es diferente no en cuanto al grado o riqueza de su composición, sino que es infinitamente diferente, es decir, esencialmente diferente"⁸⁴

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

"Lo intuído 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 intuído en esta "forma de intuir" no es pues *absolutamente nada*".⁸⁵

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 vacío⁸⁶.

LA INCONSISTENCIA, DEL SABER.

Volvemos de nuevo, entonces, a encontrarnos con lo que se ha convertido en el *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 lingüístico⁸⁷. 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 como Cantor remitía a la intuición, al sustento subjetivo, para ofrecer su inaugural definición de conjunto. Sobre esta idea básica elabora Frege sus *Grundeze der Arithmetik* pensando que "había asegurado los fundamentos de

⁸⁴ *Ibidem*. p.48.

⁸⁵ *Ibidem*. El subrayado es mío.

⁸⁶No 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. Cap. 5 de este trabajo y también Koyré, 1989. pp. 147 y ss.

⁸⁷Para un abordaje riguroso de esta cuestión vid. Ángel López García *Op. Cit.*

las matemáticas en auto-consistentes leyes lógicas"⁸⁸. 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 sémicos⁸⁹ y, avanzando un paso más, diríamos que es su capacidad, en cuanto artefactos verbales, de 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"⁹⁰

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 define⁹¹; y segundo, la imposibilidad de erradicar el sinsentido sin parcialidad. El problema de las paradojas

⁸⁸La 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.*

⁸⁹Noción que la lingüística denomina *campo semántico*.

⁹⁰Saussure, p. 203.

⁹¹Vid. Miller (1988).

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"⁹²

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 inconsistencia⁹³. La ciencia natural no puede funcionar más que 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

⁹²Díaz 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.*

⁹³Cf. Barrow, *Op. Cit.* Es importante la diferenciación que el autor apunta entre las *Teorías del Todo* actuales -científicas- y las de la antigüedad -míticas, 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 -comprensiva- de los fenómenos concretos.

hecho, la experimentación científica, sobre el método hipotético-deductivo⁹⁴, no formula sino propuestas metonímico-metafóricas 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 quiera⁹⁵, 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 incompleto⁹⁶. Borges acaba de esta manera su personal estudio sobre la paradoja de Zenón⁹⁷:

"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

⁹⁴ Y, también, claro la imagen encuadrada. Vid. Los capítulos 4, 5 y 6 de este trabajo y todas las referencias que en ellos se citan.

⁹⁵ Ya Aristóteles resolvió la cuestión por la también infinita divisibilidad del tiempo. Vid. *Física*, Libro VI, Cap. 9.

⁹⁶ 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.

⁹⁷ En un artículo de 1932 titulado "Avatares de la tortuga" *OO.CC.* pp. 258. *Op. Cit.*

hemos consentido en su arquitectura tenues y eternos intersticios de sinrazón para saber que es falso".

El problema — y es mi único desacuerdo con Borges — es que esa “divinidad” no es indivisa. Es el *sujeto del Inconsciente*, barrado⁹⁸, (\$), 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 de disponibilidad del ente. El *discurso iluminista*, que pretende liberar al hombre⁹⁹, 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*.

⁹⁸ Perdóneseme 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.

⁹⁹ Vid. Habermas (1985) y Adorno y Horkheimer.

3.UTILIDAD DEL PSICOANÁLISIS.

EL CAMPO LACANIANO: EL PSICOANÁLISIS Y LAS DISCIPLINAS SEMIOLINGÜÍSTICAS.

Pese a todas las anticipaciones inevitables, se supone que éste es el capítulo específicamente dedicado a explicar la influencia de la teoría psicoanalítica sobre este trabajo. Y al titularlo la *utilidad* del psicoanálisis pretendo dejar sentado el intento de hacer uso de las conclusiones teóricas extraídas de la experiencia analítica – localizadas, por ello, en un campo que le es específico: la clínica– en ámbito que, si bien es distinto, no puede dejar, por ello, de verse afectado por sus hallazgos y formulaciones. El psicoanálisis no es una filosofía ni, exactamente, una ciencia¹⁰⁰ pero, si el descubrimiento freudiano no fue un dislate, ni la una ni la otra pueden dejar de verse vinculadas por sus desarrollos. Se trata, más allá de una traslación terminológica mejor o peor lograda, de atender el gesto epistemológico que el psicoanálisis promueve en lo que es su incumbencia específica, *el campo de la verdad*.

Y, 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)¹⁰¹. 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?¹⁰² Éstas son, de entre las explicaciones que dan los autores, las que más de cerca nos incumben:

¹⁰⁰Para el análisis de estos aspectos disciplinares, en su relación con los ideales de la Modernidad, vid. Jorge Alemán 1993.

¹⁰¹Concretamente el capítulo 6 de su libro que lleva por título "Psicoanálisis y Análisis del film". *Op. Cit.* pp. 225-249.

¹⁰²Los 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 cognitivism han tenido desde entonces su auge. Vid Casetti (1994)

- "más que cualquier otra teoría del sujeto, el psicoanálisis freudolacanianiano 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(...).
- la teoría lacaniana del sujeto se basa explícitamente en modelos lingüísticos [estructuralistas]."¹⁰³

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, el análisis de la neurosis, empieza con la noción de castración, tan paradójica, que puede decirse que todavía no ha sido completamente elaborada"¹⁰⁴

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

y, para la última de las tendencias citadas, Bordwell (1996).

¹⁰³ *Op. Cit.* pp. 226-227.

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 sometían 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-.

Mi decir que el inconsciente está estructurado como un lenguaje, no pertenece al campo de la lingüística"¹⁰⁵

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 sumida¹⁰⁶. 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 *éx-timos* (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.

¹⁰⁴ *El Seminario 4*. 38.

¹⁰⁵ *El Seminario 20*. p. 24.

¹⁰⁶ 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.

Jacques–Alain Miller¹⁰⁷ 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"¹⁰⁸ 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*.

Tercero. Desde 1973 hasta su muerte, la dimensión de lo *real* es la que predomina. La conceptualización del *goce*, del síntoma con relación al fantasma¹⁰⁹ y el acercamiento a la *Topología* y la *Teoría de los nudos*¹¹⁰.

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."¹¹¹

En definitiva, Lacan, en 1969¹¹², 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

¹⁰⁷1989^A, *Op. Cit.* pp. 10 y ss.

¹⁰⁸Lacan, *Escritos*, pp. 67-86.

¹⁰⁹Retoma la antigua grafía *sinthome* a la que le da todo el valor de un neologismo.

¹¹⁰Véase, entre la bibliografía citada, "La tercera" como ejemplo más claro de esta época.

¹¹¹*Ibidem.* p. 11.

¹¹²*Seminario 17..* pp. 73-91.

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."¹¹³

Y, en buena medida, esto es así por las propias dificultades de acceso al *corpus* lacaniano todavía en proceso de establecimiento y publicación¹¹⁴. 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 teoría del sujeto sí se ha desarrollado en nuestro ámbito¹¹⁵, 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 no-todo* que adoptar un punto de vista parcial excluyendo aquello de lo que no se puede dar cuenta. Ése es el proceder de la ciencia experimental, como hemos visto expresado en Heidegger y Kant: su forma de constituir un todo coherente, un conjunto consistente, es excluir lo que no se adapta a sus presupuestos. De nuevo, Heidegger (1995):

"La física moderna se llama matemática porque aplica una matemática muy determinada en un sentido eminente. Pero sólo puede proceder de esta manera, matemáticamente, porque en un sentido más profundo ya es matemática. *Tà mathémata* significa para los griegos aquello que el hombre ya conoce por adelantado cuando contempla el ente o entra en contacto con las cosas."¹¹⁶

¹¹³Miller, 1989 (A). p. 15.

¹¹⁴De ello advierte el propio Miller, encargado del establecimiento y publicación de los seminarios lacanianos.

¹¹⁵Véanse 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 ésta 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 (fílmico) como lugar de inscripción de la falta.

¹¹⁶*Op. Cit.* p. 78.

Es la forma de conseguir un "todo coherente" como campo de referencia, un sector de objetos delimitado dentro del ámbito del ser con el que mantiene su vinculación por medio de un rigor que se define como **exactitud**¹¹⁷. Pero

"Por el contrario, todas las ciencias del espíritu, e incluso todas las ciencias que estudian lo vivo, tienen que ser necesariamente inexactas si quieren ser rigurosas."¹¹⁸

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 incompletud, **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 manifiesto¹¹⁹. Pero, la concepción de Lacan, implica que *no hay metalenguaje*, que no hay forma de descifrar exhaustivamente el inconsciente:

""Prestar mi voz para sostener estas palabras intolerables: "Yo, la verdad, hablo..." va más allá de la alegoría. Quiere decir sencillamente todo lo que hay que decir de la verdad, de la única, a saber que no hay metalenguaje (afirmación hecha para situar a todo el lógico-positivismo), que ningún lenguaje podría decir lo verdadero sobre lo verdadero, puesto que la verdad se funda por el hecho de que habla, y puesto que no tiene otro medio para hacerlo."¹²⁰

¹¹⁷ *Ibidem*. p. 79.

¹¹⁸ *Ibidem*.

¹¹⁹ 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*.

¹²⁰ *Escritos* p. 846. Op. Cit.

Llegados a este punto, creo necesario recalcar en algunos conceptos básicos de la Teoría lacaniana, para poder instalarnos en una perspectiva adecuada, con el fin de que el desarrollo ulterior de este trabajo resulte lo menos críptico posible, riesgo evidente cuando uno opta por ponerse en la estela del psicoanalista francés.

***LOS TRES ÓRDENES Y LA ESTRUCTURA.*¹²¹**

Desde el Edipo y más allá.

El complejo de Edipo fue la forma **mítica** que tuvo a su disposición Freud de formular un hallazgo, el Inconsciente, que desencajaba y erosionaba toda la tradición occidental del **logos**. Su relato es simple: el sujeto adviene a la civilización y a la cultura por la interdicción del incesto, encarnada en la figura simbólica del padre. La prohibición empuja al sujeto a una búsqueda constante de aquella satisfacción plena en la que previamente se encontraba y que, perdida, la huella de su pérdida ha quedado reprimida para la conciencia ha devenido, consecuentemente, inconsciente. Lo irreparable de esta pérdida y la agresividad que engendra contra la figura paterna se transforman en el temor a su represalia en forma de castración. El complejo se resuelve por la identificación del sujeto a uno de sus progenitores procediendo a buscar el objeto de su deseo sexual fuera del núcleo familiar.

Como ya hemos dicho, con Lacan, las conceptualizaciones freudianas vienen a convergir 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

¹²¹Es inevitable en el empeño de seguir a Lacan en el desarrollo de una investigación universitaria hacer una mínima recensión de las dificultades que entraña la tarea de la cita en el ámbito del psicoanálisis. Lacan publicó en vida, en forma de libro, únicamente sus *Escritos* cuya edición definitiva data de 1966. Sin el apoyo de la enseñanza oral que Lacan impartió desde 1953, en 21 ediciones de su Seminario, los *Escritos* resultan de una opacidad en muchos casos desalentadora. Estos Seminarios, grabados, están, desde 1973, en proceso de establecimiento y publicación, tarea que Lacan encomendó a Jacques-Alain Miller. Por el momento se han publicado el **11**, **20**, (estos dos, aún en vida de Lacan) **1**, **2**, **3**, **7**, **17**, **8** (no traducido por problemas surgidos con su establecimiento) y **4** y **5**, por ese orden. Aparte, otros textos de Lacan -algunos, francamente fundamentales- se van, poco a poco recopilando o publicando en revistas especializadas.

La cuestión es que muchos conceptos lacanianos se han ido divulgando de forma aforística y han ido tomando carta de naturaleza entre sus seguidores, sin que esté muy clara su procedencia bibliográfica concreta pero sin poder obviarlos en los desarrollos ulteriores. Por ello, en este trabajo, muchas veces recurriré a citas de textos propios de Miller como legítimo representante del pensamiento de Lacan aunque en sus textos -la mayoría recopilaciones a su vez de intervenciones orales- sus referencias a la enseñanza lacaniana carezcan de procedencia bibliográfica explícita

un ámbito constituido por puras diferencias. Por ello, cuando Lacan dice que "**el Inconsciente está estructurado como un lenguaje**"¹²², 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 "**ex-timidad**"¹²³. 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 **Demanda** 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.

De ahí, algunas consecuencias metateóricas. Por un lado, hemos pasado de un planteamiento alusivo al mito¹²⁴ a un planteamiento estructural en el sentido que Lacan de al término estructura –bastante distinto al que suele darle el estructuralismo–

cosa, ya he dicho, muy frecuente en la transmisión del psicoanálisis.

¹²²Cito los más célebres aforismos de Lacan, sin reseñarlo cada vez, en negrita y cursiva.

¹²³Vid. Lacan *Seminario 7*.

¹²⁴El *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, cofiriéndole estatuto de saber, de un rumor que se habla y permanece, sin embargo, exterior".

Vid. Palao (et alii)

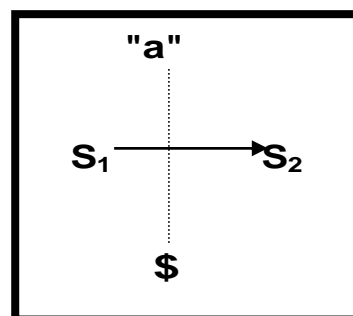
colocándola entre *fenómeno* y *noumeno*, contando con aquello de lo que no se puede dar cuenta: **lo imposible**.

"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 una articulación significativa y el único indicio de lo real es precisamente lo imposible".¹²⁵

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."¹²⁶

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



S₁ 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 S₁ es la representación del Significante previa a su dialectización. Ésta es, a su vez, representada por el S₂, que Lacan denomina el **saber** anotando, por tanto, las nociones estructuralistas de valor y sistema, de relación entre significantes. Para Lacan el *saber* debe ser notado como producto de la dialéctica significativa.

Como sus efectos, el \$, sujeto *barrado* y el a, llamado simplemente así: *objeto "a" minúscula*. Del *sujeto del inconsciente* hay que retener las siguientes notas:

¹²⁵Miller, 1988. p. 11.

¹²⁶*Ibidem*. p. 13.

- a.) 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 imaginarios¹²⁷.
- b.) El sujeto está dividido por causa del lenguaje¹²⁸. **Es efecto, no producto, del Significante**. Es importante distinguir esta noción de la de persona lingüística que propicia la constitución de la subjetividad¹²⁹.
- 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 ámbitos¹³⁰. 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 obviaable, descartando cualquier obliteración¹³¹.

Por ello, 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:*

¹²⁷Vid. Seminario 2.

¹²⁸No se trata de una personalidad dividida o de un yo dividido o de la división entre consciencia 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.

¹²⁹Vid. Benveniste. *Op. Cit.* Vol. I pp. 179-188.

¹³⁰El 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 **Falo** por eso La Mujer no existe. Etc.

¹³¹En 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).

"¿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."¹³²

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

¹³²Miller, 1989 (A), pp. 51-52. El subrayado es mío.

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 (**S₂**) que exige ser completado. Es decir, que el sujeto sigue impulsado a lo largo de la cadena significativa 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*¹³³.

El Nombre del Padre.

Conviene ahora pues entrar en esa galería de términos acuñados por el psicoanálisis que le ha otorgado su faz más polémica y, a la vez, más divulgada. Me refiero, sobre todo, a dos que aparecen en una de las primeras fórmulas que Lacan acuñó en la transmisión de su experiencia: el **Falo** y el **Nombre del Padre**. El primero lo toma de Freud, el segundo de la tradición cristiana occidental. No hay ni que decir, que los dos términos tienen sobre sí tal cantidad de adherencias que su solo uso despierta invocaciones de lo más diversas. Es absolutamente coherente con su *Lógica del Significante* que Lacan, en sus conceptualizaciones, no opte jamás por acuñar neologismos ni tecnicismos sino por establecer escrituras (matémicas) o juegos del Significante (homofonías, equívocos, etc.) Sería absolutamente inconsecuente con su teoría pretender la exactitud terminológica propia de una *lógica del Todo*. De hecho, el uso de palabras del habla cotidiana (*goce, castración, deseo, padre, etc.*) utilizadas con un valor muy distinto del convencional es lo que abre a la posibilidad de *traer la razón a la Letra*¹³⁴ esto es, más allá del concepto.

Por todo ello, antes de absolutizar cualquiera de los términos lacanianos, hay que ser consciente de en qué momento de su elaboración teórica son introducidos en su enseñanza para observar su carácter eminentemente antidogmático. Esto es,

¹³³Para esta cuestión vid. Miller *Ibidem*. pp. 147-155. Este aspecto de la angustia y su gestión discursiva tiene, como veremos, el máximo interés para nosotros, en el análisis del discurso informativo audiovisual.

¹³⁴Vid. "La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud" en *Escritos* pp. 473-509. *Op. cit.*

lo sujetos que pueden estar a posteriores dialectizaciones y revisiones, su carácter no universalista. Si no se tiene esto en cuenta en el proceder lacaniano, se corre el riesgo de dar un valor absoluto y unívoco a términos que no lo tienen y, a causa de este error, el discurso de Lacan aparece todavía mucho más críptico de lo que ya de por sí es. Así, las aseveraciones lacanianas extraídas de su lógica pueden dar una impresión completamente errónea. Una aseveración como ésta:

"Las funciones del padre y de la madre se juzgan según una tal necesidad. La de la Madre: en tanto sus cuidados están signados por un interés particularizado, así sea por la vía de sus propias carencias. La del padre, en tanto que su nombre es el vector de una encarnación de la Ley en el deseo."¹³⁵

puede ser, de esta forma, interpretada como una vindicación de autoritarismo.

Otro ejemplo claro de esto es uno de los términos más polémicos de todo el corpus lacaniano: el **Falo**. Desde posiciones feministas o deconstruccionistas no ha dejado de imputarse un carácter "sexista" a Lacan por la importancia de este término – que él designó con la ya difícil etiqueta de *Significante imaginario* – en su enseñanza, pensado siempre como *orientación del goce en el deseo*. Derrida llega incluso a acuñar el término "falocentrismo" para implicar a Lacan en la estela del pensamiento occidental más opresivo con la diferencia. Pero Lacan le da su justo papel de contingencia: El falo *cesa de no escribirse*, gracias al psicoanálisis¹³⁶, es un término que el psicoanálisis acuña y, por él, *se escribe*.

Traer estos dos términos a colación en este punto de la exposición no es gratuito. Lacan introduce en la teoría el término **Nombre del Padre** al aproximarse al tratamiento de las psicosis, esto es, para constatar su ausencia. Pero también, – es preciso adelantarlo– por un imperativo clínico y epistemológico contra la práctica postfreudiana – y, más concretamente, kleiniana– cuya concepción clínica de la benignidad del objeto está plagada de referencias maternas de sesgo claramente imaginarizante. Frente a ello, y en el asentamiento teórico de *la supremacía de lo simbólico*, es donde Lacan se ve en la necesidad de considerar la Ley y, en ella, la disimetría fundamental del sujeto frente al Otro, frente al "universo" del discurso que

¹³⁵ "Dos notas sobre el niño", *Intervenciones y textos 2*. Pp. 56-57

¹³⁶ P. 113 *Seminario 20*

le preexiste. No por azar, la primera alusión al **Nombre del Padre** en los **Escritos** procede de uno de sus textos fundacionales en los que se asienta el edificio teórico del psicoanálisis como práctica discursiva, “Función y campo de la Palabra y del Lenguaje en psicoanálisis”:

“En el *nombre del padre* es donde tenemos que reconocer el sostén de la función simbólica que, desde el albor de los tiempos históricos, identifica su persona con la figura de la ley. Esta concepción nos permite distinguir claramente en el análisis de un caso los efectos inconscientes de esa función respecto de las relaciones narcisistas, incluso respecto de las reales que el sujeto sostiene con la imagen y la acción de la persona que la encarna, y de ello resulta un modo de comprensión que va a resonar en la conducción misma de las intervenciones.”¹³⁷

Como vemos, aquí Lacan introduce una escucha sintomática de la cultura junto con el carácter técnico y clínico de su interpretación. Pero la formulación estructural de la cuestión no la da hasta que ha de enfrentarse con la cuestión de las psicosis donde este principio falla. En “De una cuestión preliminar a todo tratamiento posible de las psicosis” Lacan da una fórmula de la inserción del viviente en lo simbólico sobre el entramado de la metáfora que el llama, propiamente, **Metáfora Paterna**:

“La significación del falo, hemos dicho, debe evocarse en lo imaginario del sujeto por la metáfora paterna. Esto tiene un sentido preciso en la economía del Significante que sólo podemos aquí recordar la formalización (...) A saber: fórmula de la metáfora, o de la sustitución Significante:

$$\frac{S}{S'} \cdot \frac{S'}{x} \rightarrow S \left(\frac{1}{s} \right)$$

donde las *S* mayúsculas son Significantes, *x* la significación desconocida y *s* el significado inducido por la metáfora, la cual consiste en la sustitución en la cadena Significante de *S* a *S'*. La elisión de *S'*, representada aquí por su tachadura, es la condición de éxito de la metáfora.

¹³⁷ *Escritos. P. 267*

Esto se aplica así a la metáfora del **Nombre del Padre**, o sea a la metáfora que sustituye este Nombre en el lugar del primeramente simbolizado por la operación de la Ausencia de la madre.

$$\frac{\text{Nombre-del-padre}}{\text{Deseo de la madre}} \cdot \frac{\text{Deseo de la madre}}{\text{Significado al sujeto}} \rightarrow \text{Nombre-del-padre} \left(\frac{A}{\text{Falo}} \right)$$

Tratemos de concebir ahora una circunstancia de la posición subjetiva en que, al llamado **Nombre del Padre** responda, no la ausencia del padre real, pues esta ausencia es más que compatible con la presencia del Significante, sino la carencia del Significante mismo.

No es ésta una concepción a la que nada nos prepare. La presencia del Significante en el Otro es en efecto una presencia cerrada al sujeto por lo general, puesto que por lo general es en estado reprimido (*verdrängt*) como persiste allí, como de allí insiste para representarse en el significado, por su automatismo de repetición (*Wiederholungszwang*)".¹³⁸

Se toma pues el término *Verwerfung* (forclusión) de Freud para indicar este caso en el que el Significante no es que esté reprimido, sino que ni siquiera ha sido inscrito en el Otro, en el Inconsciente.

" La *Verwerfung* será pues considerada por nosotros como preclusión del significante. En el punto donde, ya veremos cómo, es llamado el **Nombre-del-Padre**, puede pues responder en el Otro un puro y simple agujero, el cual por la carencia del efecto metafórico provocará un agujero correspondiente en el lugar de la significación fálica."¹³⁹

Este agujero implica una ausencia de límites al goce del Otro que caracteriza a la psicosis. De ahí, que Lacan pueda hablar de la búsqueda de Un-padre¹⁴⁰ en el delirio precisamente donde el Significante falta.

¿Qué queda, pues, como planteamiento teórico, de todo ello? El **falo** toma su justa función como operador del sentido, como "denominador" en la acepción algebraica, frente a la imponencia del Otro. Y ello, a través de ese Significante que hace el papel de variable, demarcando una falta que permite al viviente advenir a la función subjetiva por medio de su falta y de la del Otro, esto es, como ser de deseo,

¹³⁸ P. 538.

¹³⁹ P. 540.

¹⁴⁰ P. 559.

como ser de lenguaje¹⁴¹. Así, el neurótico puede avenirse a una economía del deseo que le libra de las invasiones de goce del psicótico, le permite encauzar ese goce en dirección a un Otro en el que también se aloja la falta. Como apunta Laurent, ya para Freud:

"El padre es una mediación entre el ideal y el objeto de deseo (...). La posición del padre freudiano es encarnar la castración para el niño y así prometer el uso del órgano"¹⁴²

Por ello, donde el neurótico duda pero se sostiene con sus *síntomas* en su *fantasma*, el psicótico es asolado por la certeza de ser puro objeto de goce del Otro. *El psicótico está muerto para el deseo*. Ésta es la función del **Nombre del Padre**:

"Planteamos que la situación más normativizante de lo vivido original del sujeto moderno, bajo la forma reducida que es la familia conyugal, está vinculada con el hecho de que el padre resulta ser el representante, la encarnación, de una función simbólica que concentra en ella lo que hay de más esencial en otras estructuras culturales, a saber, los goces pacíficos, o más bien simbólicos, culturalmente determinados y fundados, del amor de la madre, es decir, del polo con el cual el sujeto está vinculado por un lazo, para él, incuestionablemente natural."¹⁴³

Precisamente, confundir esta *normatividad* con la *normalidad* (universalidad), es lo que puede llevar a entificar el **Nombre del Padre**, a hacer de él la encarnación y no "el vector de la encarnación" y hace suponer que la neurosis es algo así como la versión psicoanalítica de la salud mental. Nada más lejos de la intención lacaniana. Como dice Eric Laurent:

. "El interés del padre "en tanto que su nombre es el vector de una encarnación de la ley en el deseo" es que se reduce a un nombre. Es muy importante porque muy frecuentemente se ha tomado la enseñanza de Lacan como una llamada a que hay padres que se toman como padres. Al contrario, el lugar del padre no tiene sentido más que si se conserva vacío. El padre que se toma por un padre, en el peor de los casos es el padre del Presidente Schreber"¹⁴⁴.

¹⁴¹ Vid. Granon- Lefort *Op. cit.*

¹⁴² Laurent, 1993 P.11.

¹⁴³ "El mito individual del neurótico.", *Intervenciones y textos 1*. P. 56 Cabe recordar que Aún no ha sido formulado el objeto "a" como tal.

¹⁴⁴ *Ibidem* P 8

Es decir, que el **Nombre del Padre** es *Significante de la falta*, la posibilidad de estabilización de un límite, la “posibilidad de un imposible” para el sujeto, pero, también, para el Otro. Este término, en cuanto tal, no deja de estar cuestionado en la elaboración lacaniana, precisamente, en la clínica de las psicosis. Está claro desde Freud¹⁴⁵ que las psicosis se desencadenan, ue el psicótico puede pasar por perfectamente “normal” hasta que una llamada desde lo simbólico le desestabiliza en su precario equilibrio. Esta cuestión es la que lleva a Lacan a formular que hay otros mecanismos para que un sujeto pueda sostenerse. Primero, ello le empuja a utilizar el término en plural: ya desde 1963, en un seminario que jamás dictó, Lacan empezó a hablar de los **Nombres del Padre**¹⁴⁶. Pero más tarde:

“A partir del año 1974-75, Lacan va a mostrar cómo otros medios distintos a los del padre son posibles para abrir una solución al sujeto.”¹⁴⁷.

Esto es, inicia toda una línea en la clínica analítica que tiene el máximo interés para nosotros: *la clínica de las **suplencias***. Lacan comienza a postularla cuando se enfrenta a la obra de Joyce y no duda en calificarla como propia de un psicótico, pero sin desencadenar. En Joyce, la escritura hace esa función de **Nombre del Padre** que no se encuentra inscrito, como se observa en el juego con la palabra que el autor irlandés establece. Se trata de prescindir del **Nombre del Padre** y anudar los tres registros con el *sinthome*¹⁴⁸. De ahí, que empiecen a proliferar en la teoría analítica los casos en los que se observa que esa función, que hubiera sido calificada de “cuasi-universal”, puede ser suplida por muy diversos mecanismos: la mujer, el delirio, la “personalidad”, la escritura, pueden ser tantos otros **Nombres del Padre**¹⁴⁹. Bassols (1994) llega a decir que forclusión y suplencia podrían establecerse como generalizables para un sujeto (\$) representado pero no subsumido por el Significante. Así el caso neurótico sería simplemente el de una “suplencia por la significación fálica”.¹⁵⁰

Aunque pueda parecer una cuestión puramente técnica e interna a la clínica psicoanalítica, la cuestión de la **Metáfora Paterna** y de las suplencias como

¹⁴⁵ “Observaciones psicoanalíticas sobre un caso de paranoia («dementia paranoides») autobiográficamente descrito (Caso “Schreber)” *Op. cit.*, 1487-1528.

¹⁴⁶ Vid. Miller, 1992^C

¹⁴⁷ Laurent, p. 11.

¹⁴⁸ Vid. Tizio, p. 169.

¹⁴⁹ Vid. Múgica

estructura de la inserción subjetiva en la economía del deseo no deja de tener una gran trascendencia para quien pretenda un abordaje genealógico de los medios audiovisuales. Como hemos visto, la Teoría Cinematográfica toma del psicoanálisis elementos que ahora ya podemos adscribir a la clínica diferencial de las neurosis. No es indiferente, para que ello se produzca, la noción de ficcionalización a la que la aboca el texto cinematográfico que, con el Modelo de Representación Institucional¹⁵¹, optó por un método predominantemente narrativo y metonímico que hizo del deseo espectral el centro de su práctica.

Sin embargo, al acercarse desde la semiótica al discurso televisivo, su incoherencia (su falta de cohesión textual) hizo hablar de psicosis a los que más brillantemente se abordaron su análisis a finales de los 80¹⁵². La cuestión es que el discurso (en el sentido semiótico del término) del psicótico no es síntoma de la estructura en cuanto texto. Quiero decir que no se puede extender un concepto ingenuo de psicosis en lo social –la TV es un discurso tan dominante como lo fue el MRI– sin observar esas invasiones de goce generalizadas. De haber psicosis social, estaría estabilizada; de ahí el interés que para nosotros tiene el concepto de *suplencia*.

Porque es evidente, como veremos, que sí hay una posición refractaria en los medios electrónicos a la inscripción del **Nombre del Padre** como lugar vacío, como *Significante de la falta*, como índice narrativo del *fatum* particular en nuestra cultura. Ahora bien, si el **Nombre del Padre** es lo que permite el acceso al discurso, a lo simbólico, las suplencias son necesarias para explicar su no inscripción en los Media. Porque, si el **Nombre del Padre** implica la ausencia de metalenguaje¹⁵³, la modernidad ilustrada no lo puede soportar en tanto que límite. Como veremos, el imaginario médico y biológico (pergeñado *more* eléctrico e informático) es una de las formas más potentes de suplir para el sujeto postmoderno el lugar que el padre, con su nombre, antes – es un antes más lógico que cronológico – ocupaba. El ADN, cifra del ser garantizada por la ciencia, es una de las suplencias más notoria de ese límite que encauza el goce en deseo. Sólo, que lo forcluido en lo simbólico retorna en lo real: ante la filiación unitaria del ser subjetivo, la clonación adherida al

¹⁵⁰ p. 173

¹⁵¹ Vid. Buch, 1987.

¹⁵² Sobre esta cuestión de la psicosis y lo real, vid. González-Requena, 1988. Yo también pude intentar una formulación del problema (Palao, 1992).

imaginario informático de la réplica instantánea y a voluntad, devuelve al sujeto imagen por imagen, multiplicidad del ente en su unicidad. En fin, si podemos hablar de suplencia social, al margen del concepto estricto de *Inconsciente*, ello no es sino por la articulación novedosa en el vínculo social que implica el **Discurso del Capitalista**.¹⁵⁴

Los tres órdenes.

Un sujeto, por tanto, destinado a sostener con su división, en la absoluta precariedad, al Otro en cuanto castrado (**A**). Sujeto vacío, que necesitará dotarse de un ser imaginario. En "El estadio del espejo"¹⁵⁵ Lacan explica cómo el sujeto humano, en su prematuración, procederá a formar su "yo" por identificación alienante con su imagen especular. En consonancia absoluta con Freud, que veía esta formación por un mecanismo de *introyección/extroyección* identificatoria¹⁵⁶, cuerpo y mundo se configuran para el sujeto como formas de la exterioridad. Así, en el *Estadio del Espejo* tenemos la matriz funcional de lo **Imaginario** tal como la hemos venido aplicando hasta ahora. El sujeto, *efecto del Significante*, se encuentra exiliado de su organismo, para cubrir esta "dehiscencia" se remite a su imagen especular y, por vía metonímica, se identifica a ella como *Gestalt*, como signo de una completud a la que jamás podrá acceder sino es de forma exteriormente mediada. Es decir, que a la inconsistencia perceptiva del propio organismo se transfiere la unicidad *ortopédica* que hace de él cuerpo¹⁵⁷. La introyección¹⁵⁸ freudiana no es, por tanto, sin pérdida: todo factor imaginario, en cuanto cubre y deniega, sin poder evacuar la sospecha, la fragmentación del propio cuerpo, implica un componente constitutivo de agresividad que orienta toda relación del sujeto con su semejante¹⁵⁹, con el (pequeño) **otro**.

Ya tenemos, por tanto, constituida la formulación lacaniana más importante y más perdurable en toda su enseñanza: **lo simbólico** del Significante, que conlleva la

¹⁵³ Lacan, p. 793.

¹⁵⁴ Vid. Cap. 10.

¹⁵⁵ *Escritos I*. pp. 86-94.

¹⁵⁶ Vid. Freud, "La negación" *Op. Cit.* pp. 2884-2886. Jean Hyppolite realizó un comentario de este artículo para el Seminario de Lacan, recogido en los *Escritos*. Vid. "Comentario hablado sobre la *Verneinung* de Freud, por Jean Hyppolite" pp. 859-867.

¹⁵⁷ Vid. Lacan *Escritos* pp. 87-90.

¹⁵⁸ Es la relación, matriz de la represión y de su alzamiento en la cura entre la *Bejahung* (afirmación primordial) y la *Verneinung* (negación). Cf. de nuevo los textos de Freud e Hyppolite.

castración; **lo imaginario** de las identificaciones y los ideales, que supone una agresividad constitutiva en el sujeto; 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.

El goce y la pulsión de muerte.

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 **gocce**, 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. Emergencia de **lo real** no asimilada por lo simbólico, conlleva arrastrar al sujeto más allá de la frontera de lo tolerable por su unicidad imaginaria.

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. Francesc Roca lo expone en toda su dimensión y consecuencias.

"La formulation de Pulsion de mort pour rendre compte de la compulsion a la répétition, de ce qui insiste à être représenté au delà de n'importe quelle attribution d'un valeur de vérité, en finit avec l'idée de la correspondance exacte de la pulsion avec sa représentation, de ce qui est répété avec son origine oubliée, de la possibilité d'épuisement de la pulsion dans la rencontre du sujet avec son objet pulsionnel. Il exist quelque chose dans la représentation qui échape au sens qt qui se trouve au delà de la "verité" et qui pourrait se cacher derrière une rereprésentation qui insiste. C'est ce que Lacan conceptualisera comme Réel, ce qui permet de passer de la continuité de la représentation à la discontinuité du signifiant comme nous le verrons plus tard, et de changer ainsi l'axe de la clinique de l'Imaginaire au Symbolique, et de la nécessité de l'objet pulsionnel à la

¹⁵⁹Lacan, *Escritos*, p. 94-116, "La agresividad en psicoanálisis", y Miller, (1989^A, p. 12).

contingence du signifiant. Il faut bien dire que si J. Lacan réussit à extraire le Réel de l'oeuvre de Freud, c'est qu'il y était déjà à dégager.

Le concept de pulsion de mort nous permet également de comprendre pourquoi, dans les textes des auteurs post-freudiens et dans "l'orthodoxie" produite par l'I.P.A., l'inclusion de ce concept ayant été refusée dans leur corpus doctrinal, on observe ce que nous pourrions appeler un "semantisation" de la clinique, c'est à dire l'attribution de la valeur de signes à tout élément isolable dans le discours du patient. Ces signes qui dévoilent sa valeur de vérité moyennant l'interprétation et qui permettent de conserver l'idée de finitude pour la clinique psychanalytique, étant donné que le nombre de signes qu'un patient est capable de produire est fini et relié avec l'ensemble fermé des éléments qui composent le vécu pour lui, rien n'existant au delà de ce qui est représenté par ces signes. Pour ces auteurs post-freudiens, ce n'est pas le Réel qui existe mais la réalité."¹⁶⁰

He aquí pues el alto valor epistemológico de la **pulsión de muerte**. *Es la gran fisura en la posibilidad de universalización del principio que estructura toda la gnoseología y ontología moderna de nuestro tiempo 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*¹⁶¹.

El Placer, la Realidad y la concepción de la cura.

Un *enunciado verdadero* no sería, así, el que se ajusta a la realidad de los hechos o de las cosas, *sino el que apunta al agujero de lo real, en la cadena metonímica del deseo*. Por ello, el procedimiento propio del psicoanálisis, del que en ningún momento puede hacer dejación, es la *asociación libre*. Y de allí se derivan otras dos ideas nodales en Lacan: "**La verdad tiene estructura de ficción.**" "**La verdad sólo puede decirse a medias**". Fueron los postfreudianos, empeñados en asimilar el psicoanálisis al muy respetable ámbito de la medicina, los que, negando la pulsión de muerte, como desvarío de un Freud desencantado y anciano, sustrajeron la dirección de la cura a la vía del deseo, restaurando el *Principio de Realidad*, tan cercano al periclitado *Principio del Placer*. La cura se convierte en identificación al YO

¹⁶⁰ 1996. pp. 251-252.

¹⁶¹ 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.

(supuestamente sano) del analista: se promete la genitalidad, el pacto, el acuerdo, la felicidad¹⁶². Sólo se ha perdido por el camino, al sujeto del deseo en su particularidad irreductible. La vuelta a Freud de Lacan significa un alzarse contra las imposturas imaginarias del Bien vinculado al *Principio de Realidad*. La libre asociación implica que el mensaje del sujeto barrado, va dirigido al **Otro del Significante**. Por ello, con la categoría del **Semblante**¹⁶³, que pone en un bando simbólico e imaginario frente a real, Lacan va a conceptualizar el fin del análisis no como adaptación del sujeto a la realidad (eso, ya lo es el propio síntoma), sino como **caída de las identificaciones y travesía del fantasma**, los dos dispositivos que organizan la proyección del sujeto hacia el principio del placer y el de realidad.

EXCURSO SOBRE LO REAL.

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, 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 fílmico, muestra sus límites. Por una parte, en la mostración de imágenes que transgreden esa economía del placer que es el relato¹⁶⁴: por ejemplo en el cine de terror actual¹⁶⁵ o, claro está, en la propia imagen informativa¹⁶⁶. También en aquellas manifestaciones (audio)visuales en las que la imagen espectacular y el relato se encuentran en una

¹⁶²Cf. "Situación del Psicoanálisis y formación del psicoanalista en 1956" en *Escritos* 441-472.

¹⁶³Cf. Miller, 1992^A.

¹⁶⁴En el sentido de proceso homogeneizador como lo describe Ricoeur (1987) partiendo de Aristóteles.

¹⁶⁵vid. Sánchez-Biosca 1995.

¹⁶⁶Vid. González-Requena, 1989 y 1991.

relación parasitaria como el spot publicitario¹⁶⁷ y, en última instancia, en planteamientos cercanos a la arqueología del cine¹⁶⁸.

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"¹⁶⁹ y otro fechado en 1979, *La cámara lúcida* (1990^B) – 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 11*¹⁷⁰:

"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 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 Ocasión, el encuentro, lo Real en su expresión infatigable"¹⁷¹

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 signifiante 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 cine¹⁷², acaba, con una lógica implacable, invocando el fotograma como esencia

¹⁶⁷Vid. Vera 1994 y 1995.

¹⁶⁸Roy, *Op. Cit.*

¹⁶⁹Vid. Barthes 1986, pp. 49-68.

¹⁷⁰El primero en ser establecido y publicado. La primera edición francesa es de 1973, aun así 9 años posterior al momento de ser dictado.

¹⁷¹1990 (B) p. 31. En nota al margen se hace referencia, en el texto de Barthes, a las páginas del *Seminario 11* de Lacan en las que se desarrollan estas cuestiones.

¹⁷²Recordamos que en el primero de los textos su reflexión se origina sobre alguno planos de Eisenstein. Vid. Barthes, 1986 pp. 49-67. Su texto de 1979, (1990, B), es la continuación lógica de sus conclusiones de 1970.

de la imagen registrada y promoviendo, con ello, un enfoque claramente paradigmático – *des-encadenado*¹⁷³– de la cuestión pues lo propiamente fílmico acaba siendo, según su planteamiento, la imagen en cuanto congelada, no dialectizada, no *montada*:

"... lo fílmico 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"¹⁷⁴

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 Kracauer¹⁷⁵ 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 *tyche* 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, 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* enunciable¹⁷⁶– 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 *tyche*, 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 que 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 ésta. (...)

¹⁷³ 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.

¹⁷⁴ *Ibidem*. p. 65.

¹⁷⁵ El primero habla de "montaje prohibido" y el segundo muestra un evidente rechazo por lo que denomina tendencia formativa en el cine.

¹⁷⁶ Cf. Roca, 1996 (pp. 245-252) y 1998.

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

(...) La función de la *tyche*, 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?

Concluamos 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."¹⁷⁷.

He aquí, una orientación clave: *el trauma, lo real, tratado como causa irreductible 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 *tyche* es un déficit de simbolización anclado, anudado, al Significante y ésta es la única

¹⁷⁷Seminario 11. pp. 62-63 La negrita es mía.

forma de praxis para el psicoanálisis: *tratar lo real por lo simbólico*¹⁷⁸. 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 "d". 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 torna 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."¹⁷⁹

Se trata de la ya conocida noción de *ex-timidad* que Lacan había utilizado años antes¹⁸⁰ 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

¹⁷⁸ Seminario 11. pp. 14 y ss.

¹⁷⁹ 1980, pp. 164–165

¹⁸⁰ Vid. Seminario 7.

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 siniestro¹⁸¹.

Así, podemos, además, asumir la puesta en relación barthesiana de *punctum* y *spectrum*¹⁸². La *momificación* 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 materna¹⁸³. 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 Lacan¹⁸⁴–, aun nos queda otra posibilidad como hipótesis: el *desmentido* o "*repudiación*" (*Verleugnung*), que marca como destino la perversión¹⁸⁵. 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"¹⁸⁶ obrando una transformación en la *tyche* que la convierte en *kairós* en el momento afortunado¹⁸⁷. De nuevo, nos encontramos la necesidad de un garante del sentido, de la compacidad del mundo referencial que en la instantánea, como en 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

¹⁸¹Vid. Sánchez-Biosca, 1995. pp. 95-119 y 141-215. En otro ámbito, también puede aproximarme al tema de la insuficiencia de la muerte para simbolizar el final en la cultura postmoderna. Vid. Palao, 1989.

¹⁸²1990 (b) pp. 38 y ss.

¹⁸³Vid. "Análisis de la fobia de un niño de cinco años. (Caso Juanito)" *Op. Cit.* pp. 1365-1441.

¹⁸⁴Vid. *Seminario 3. Op. Cit.* y "De una cuestión preliminar a todo tratamiento posible de la psicosis" en *Escritos* pp. 513-565 *Op. Cit.*

¹⁸⁵Vid. Freud, "Fetichismo". *Op. Cit.* pp. 2993-2997. Cf. para todas esta cuestión 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).

¹⁸⁶ *Ibidem.* p. 96

¹⁸⁷ *Ibidem.* p. 111.

función traslaticia, 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."¹⁸⁸

EXCURSO SOBRE LO IMAGINARIO.

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 especular, 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 50¹⁸⁹, 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.

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*¹⁹⁰. Es así, que *en la concomitancia de lo imaginario y lo simbólico es donde el sentido se aloja*¹⁹¹ y el **Ser** y

¹⁸⁸ *Ibidem*. p. 109. La negrita es mía.

¹⁸⁹Vid. "Situación del psicoanálisis en 1956" en *Escritos*, pp. 441-472. *Op. Cit.*

¹⁹⁰Seminario 18 "D'un discours qui ne serait pas du semblant". (inédito)

¹⁹¹Vid. Lacan, 1980. La estructura topológica del *Nudo Borromeo* consiste en tres círculos

la **Naturaleza** pertenecen de pleno a la categoría de los semblantes, de las apariencias¹⁹². 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"¹⁹³. 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*¹⁹⁴. Pero, si en la estructura del *nudo borromeo*,¹⁹⁵ 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"¹⁹⁶. Lo imaginario en su dimensión de escena congelada, como captura del goce inaprehensible y fugitivo: Las imágenes como *cárceles del goce*¹⁹⁷.

Es, por supuesto, aquí, donde el planteamiento lacaniano conecta 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."¹⁹⁸

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 hórridas consecuencias en las que la *huella*, el *punctum*, toma no sólo su faz más desgarradoramente siniestra y *traumática* sino, también, inducente a imaginarizar ése "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

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*.

¹⁹²Cf. Miller, 1992^a.

¹⁹³Glasserman *Op. Cit.* p. 16

¹⁹⁴Citado por Glasserman *Ibidem.* p. 21.

¹⁹⁵Vid. Lacan (1980) y Granon–Lefort.

¹⁹⁶Lacan 1980, p. 181.

¹⁹⁷Cf., claro está, Miller, 1994^A.

visible es el más claro testimonio¹⁹⁹. 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."²⁰⁰

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"²⁰¹ y en él se observan dos características básicas del *fantasma*: su asociación a la violencia sado-masoquista 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 cura²⁰².

Es así, que la idea de lo Imaginario como receptáculo del goce perdido, proviene de su dignificación 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

¹⁹⁸ *Seminario 17*. p. 61.

¹⁹⁹ Cf. Palao, 1992.

²⁰⁰ Barthes, 1986 p. 26.

²⁰¹ *Op. Cit.* pp. 2465-2481.

²⁰² Vid. Marie-Hélène Brousse, *Op. Cit.*

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 falo materno; y es una paradoja llamar a eso el falo 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 falo 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*."²⁰³*

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

²⁰³1994 (A) pp. 19-20. Los subrayados son míos.

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.

LOS 4 DISCURSOS.

Aún hemos de repasar otro aspecto de la teoría psicoanalítica que, pienso, puede rendir buenos servicios en el abordaje de los *Medía*. 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*²⁰⁴, haciendo alusión al 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 *Histórica*, 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*.

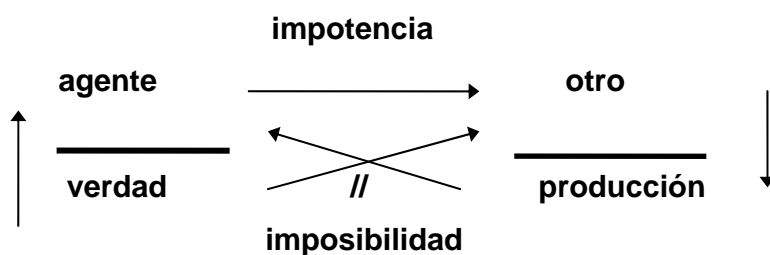
Antes de pasar a su descripción, es importante destacar dos aspectos de este montaje estructural que convierten a estas sencillas fórmulas especialmente valiosas. En primer lugar, hay que destacar en ellas que son el máximo exponente de la *semántica polivalente* de la que, a diferencia de la ciencia, hace uso el psicoanálisis. Quiero decir que su uso, como el de algunos otros matemas lacanianos, permite múltiples lecturas²⁰⁵ y aplicaciones, lo que nos autoriza a interpretar, desde sus propuestas, fenómenos que atañen a ámbitos como la *Teoría de los Medios Audiovisuales*. 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.

²⁰⁴ *Op. Cit.* Para la relación de los 4 discursos con la época, vid. Laurent (1992).

²⁰⁵ Un ejemplo, el matema **A** (el Otro barrado) puede leerse como: el Otro castrado, no hay Otro del Otro, el Otro no existe, no hay metalenguaje, etc.

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*²⁰⁶. 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 **S₁** (*Significante Amo*), **S₂** (*saber*), **\$** (*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 reloj²⁰⁷. El esquema básico de la estructura discursiva es el siguiente:



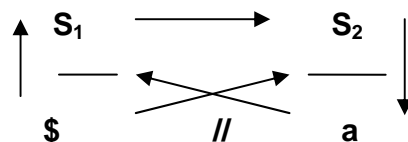
Y se puede leer como: el *agente* se dirige al *otro* con el fin de producir un resultado de su acción. La *verdad* es el lugar que designa el paradero de aquellos

²⁰⁶Vid. Lyotard .

²⁰⁷ Para la fundamentación topológica de los 4 discursos vid. Larriera (1996) y Alemán y Larriera (1998).

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. Exploremos cada una de sus plasmaciones para derivar de ellas las consecuencias correspondientes.

Discurso del Amo (DM)²⁰⁸.



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 oído 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 funcione²⁰⁹. El **DM** 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

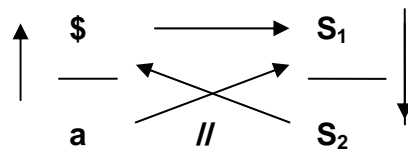
²⁰⁸ Conservamos la inicial de la palabra francesa **Maître** para distinguirlo del **Discurso del Analista (DA)**.

²⁰⁹ *Seminario XVII*, p. 22.

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 "hacer a los hombres amos" estarían más cercanas a la siguiente rotación en la estructura.

Discurso Histórico.



Aquí, el sujeto se dirige al Amo para demandarle que produzca un saber sobre el goce – sobre el sexo, sobre la femineidad²¹⁰, podríamos decir. Lo que adviene para el sujeto al lugar de la verdad es la irreductible 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.

²¹⁰ Carmen Gallano (1994) lo explica perfectamente:

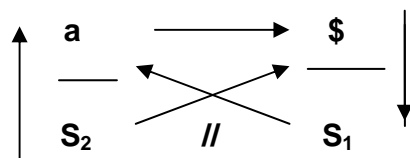
"Pero el misterio no desaparece, pues más se descifra, más se alimenta. ¿Por qué? Porque lo que espera la histérica del saber a producir, es el significante del goce femenino, otro significante que no fuera el significante fálico. El psicoanálisis puede hacerle descubrir a la histérica que esa espera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

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 –, su estructura histórica:

"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"²¹¹

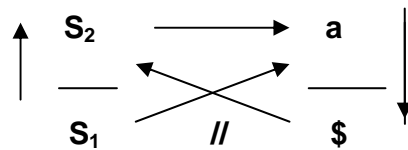
Discurso del Analista.



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*.

²¹¹ Así comienzan Adorno y Horkheimer su *Dialéctica 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 *DH*. La *Dialéctica Negativa* de Adorno es perfectamente parangonable, en su imposibilidad de cernir una síntesis, al hecho de que el objeto, la *falta 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

Discurso Universitario.



Pero hay otra posibilidad estructural: ofrecer a la histórica el reverso de su propio discurso invocando un saber completo y potente²¹², capaz de disolver enigmas y de constituir al sujeto como producto de ese saber. En el **DU** 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 **S₁** 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 guían este trabajo es que los Media están sostenidos, al menos en su vertiente *in-formativa*, 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.

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, mas 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:

más pretensiones.

²¹²Cabe 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

"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."²¹³

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 receptáculo del goce perdido que el sujeto ha de construir en su análisis, no recordar 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"²¹⁴ – 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. Consegúan 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*"²¹⁵

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

totalizadora, de "verter" lo *real* en el *saber*.

²¹³ *Lecciones introductorias al psicoanálisis* Op. Cit. p. 2294

²¹⁴ *Op. Cit.* p. 3578.

²¹⁵ *Seminario 11* p. 58.

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 reproductible, cuya rememoración evacúe los malestares del sujeto*. Por ello, Freud pasa a una segunda concepción según la cual *se reprime lo que angustia*²¹⁶. Es decir, hay un déficit irreductible de simbolización, un imposible para el sujeto. O, con otras palabras, y recordando a Barthes, *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 reproductible?: 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-histórico" (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 *Discurso Audiovisual Mediático*, baste recordar ahora una 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 (*pars pro toto*, sinécdoque) 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.

²¹⁶“Inhibición, síntoma y angustia”. Op. Cit. pp. 2833-2883.

II. GENEALOGÍA DEL DISCURSO AUDIOVISUAL.

4. EL ENFOQUE GENEALÓGICO.

GENEALOGÍA Y DIACRONÍA.

Tras el bosquejo que he realizado de los elementos epistemológicos previos, es hora de pasar a las propuestas metodológicas concretas en lo referente a nuestro campo de aplicación. Hemos transitado hasta ahora por las fuentes lingüísticas del psicoanálisis, partiendo de sus envites, para devolverlas, después, a nuestro ámbito – más cercano a éstas, como campo del saber, que aquél –, con la finalidad de demostrar que no podían dejar de ser afectadas por sus hallazgos. Y lo que halla el psicoanálisis en su experiencia es, ni más ni menos, que lo *real de la falta* y, de ello, hace el centro de su práctica. No es sencillo, por tanto, encontrar un camino, un *método*, para hacerse cargo de lo que el psicoanálisis se encuentra y para el que constituye su propio campo pragmático en la dirección de la cura a través de la palabra del sujeto. Es éste, un terreno completamente distinto del de las modernas manifestaciones mediáticas a las que hemos decidido abordar en la fijación material de su textualidad. Necesitamos, entonces, un puente metodológico para ensamblar estos hallazgos que han sido realizados en un campo fenomenológico completamente distinto del que aquí vamos a arrostrar. Es para realizar esta conexión, para lo que proponemos un *Enfoque Genealógico del Dispositivo Audiovisual*.

Es lógico. Hemos visto cómo las que hemos agrupado bajo la denominación de disciplinas semiolingüísticas constituían sus objetos con un proceso que cimentaba sus campos de aplicación, como ámbitos estables, sobre un fundamento sincrónico y delimitable. Así en Saussure, pero también en todas las aportaciones al concepto estándar de texto que hemos perfilado. Ello redundaba en un privilegio de los factores de simultaneidad paradigmáticos y códicos. Pero nos encontramos con que, tras este paso, el psicoanálisis topa con **lo real**, en la extensión lineal de la cadena significante: la determinación de lo real como un agujero en el *Tesoro de los Significantes*, no es sino una inducción proveniente de la constatación de la repetición, esto es, de la *proyección del eje de la selección sobre el eje de la combinación*, en el momento en que ésta se muestra insuficiente para decir la verdad *toda* del sujeto, para que ésta se avenga sin resto al saber. La lógica del *no-todo* exige atención para el decurso, no hay constatación de la falta sin lo real del tiempo. Por ello, es necesario realizar la

exploración de esta inconsistencia sobre la disposición lineal del significante, en el transcurso. Ése es el valor, la utilidad, de un enfoque genealógico que no ignore la dimensión metonímica del lenguaje como trabajo subyacente al de la imaginización referencial.

No es original. La 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 –, del mal funcionamiento de las cosas 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 diáfananamente 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."²¹⁷

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, 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 visitar 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

²¹⁷ 1985 p. 28.

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 Emancipación²¹⁸.

Es Foucault, quien, retomando la cuestión, la explica, precisamente, enraizándola 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, rapiñas, disfraces, trampas."²¹⁹

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*, y en el que no es difícil ver, *mutatis mutandis*, otro eco, en el seno del postestructuralismo, de la *tyche* 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."²²⁰

Vemos que la *genealogía* es una propuesta de lectura de las inconsistencias, de las discontinuidades entre la trama significativa 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"²²¹

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

²¹⁸Lyotard, *Op. Cit.*

²¹⁹1992^B, p. 7

²²⁰1987, p. 11.

²²¹1992^B, p 13.

"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."²²²

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 atañe 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. En primer lugar, las historias citadas confían en un desarrollo progresivo y lineal de los acontecimientos que refieren y, en consecuencia, la idea de

²²² *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 empirista 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."²²³

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 las estabilizaciones, – o acotaciones – sincrónicas que tendrían un precedente metodológico en la llamada *Historia de las mentalidades*²²⁴, 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 transformación²²⁵. 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.

²²³1994, pp. 308–309

²²⁴En 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.

²²⁵Así, 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.

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 empirista 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 la 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."²²⁶

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", 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

²²⁶ *Op. Cit.* p. 17

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**"²²⁷

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 vertebra 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"²²⁸

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 espectral 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 positivities: los films que lo circundan, que definen, no su esencia, sino su perímetro. Habría que hablar de **MRI** como “modelo barrado” o, mejor,

²²⁷Sánchez-Biosca, *Op. Cit.* p. 32.

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 escritura²²⁹. El **MRI**, en su carácter metonímico, cifra en la norma la referencia, esto es, su tendencia mundana y concede a cualquier desviación carácter metafórico, expresivo²³⁰. 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**. 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 óptica.*

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:

²²⁸ *Ibidem.* p. 33.

²²⁹ 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.

²³⁰ 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.

"Una tercera fuerza, que yo llamaría "cientifista", 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 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"²³¹

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*

²³¹Burch, 1987, p. 5.

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."²³²

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."²³³

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 apromblemática 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

²³²1995, p.77.

como investigación sea de carácter anticipador, matemático, como ya vimos²³⁴, 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:

"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."²³⁵

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, de raíz científica, tiene un carácter imaginario, de velo de lo real que encuentra la ciencia en su proceso incesable de destitución del saber y comprobar el funcionamiento esclarecido por la comparación de esos mismos mecanismos 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 la 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

²³³ *Ibidem.* p. 76.

²³⁴ Vid. Capítulo 2 de este trabajo.

²³⁵ *Ibidem.* p.85

este rasgo fundamental de la naturaleza. Sólo desde la perspectiva de este rasgo fundamental puede volverse visible como tal un fenómeno natural."²³⁶

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"²³⁷

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 "acaecer 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*"²³⁸

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*.

²³⁶ *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.

²³⁷ *Ibidem*. p. 82.

²³⁸ *Ibidem*. pp. 85-86. El subrayado es mío.

"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. 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"²³⁹

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

²³⁹ *Ibidem*. p. 87.

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." ²⁴⁰

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 predispuesto 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 alzarán 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 imagen²⁴¹

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 instrumental²⁴². 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 imaginarización del mundo es la respuesta *universitaria*, en el sentido

²⁴⁰ *Ibidem*. pp. 88-89. El subrayado es mío.

²⁴¹ *Ibidem*. p. 91.

²⁴² En el sentido de Adorno y Horkheimer *Op. Cit.*

lacaniano para el desgarramiento 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 más del sentido pueda ser reabsorbido por el saber²⁴³. 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, 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 verdad²⁴⁴. 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"²⁴⁵

²⁴³Recuérdese el matema del *Discurso Universitario*.

²⁴⁴Tal vez convendría esbozar una justificación por esta reabsorción lacaniana de las posiciones heideggerianas como si estas no fueran suficientemente lúcidas 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.

²⁴⁵ *Ibidem*. pp. 92-93. El subrayado es mío.

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"²⁴⁶

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"²⁴⁷

MÉTODO Y REPRODUCTIBILIDAD: LA DOCILIDAD DEL OTRO, 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 aquélla 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

²⁴⁶ *Ibidem*. Heidegger sigue con algunas afirmaciones claramente esperanzadoras que no podemos compartir ni tengo el más mínimo interés en denegar.

²⁴⁷ *Ibidem*. p. 108.

estética de los *instantes esenciales*²⁴⁸ y que 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 imaginarización 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 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 difiere 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 desgarró 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 *podiera* 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

²⁴⁸Cf. Aumont 1987 y Ortiz y Piqueras *Op. Cit.*

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"²⁴⁹

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 imaginarización 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."²⁵⁰

²⁴⁹Habermas, 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.

²⁵⁰Gadamer *Op. Cit.* p. 54.

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 reproductible; si algo es reproductible, goza de las prerrogativas de la verdad*²⁵¹:

"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 un 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 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 com-probable culmina en el re-producir iterativo."²⁵²

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

²⁵¹ 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.

²⁵² *Ibidem*. .pp. 54-55. El subrayado es mío.

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 *trasvase 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 vela el trayecto significativo, 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"²⁵³

²⁵³ *Op. Cit.* p. 199.

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 significativa de la metonimia. Por ello, en esta genealogía habitada por lo entrópico que estamos trazando es importante ver los "avances" evolutivos desde la pintura de 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 fin de milenio 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 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*"²⁵⁴

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

²⁵⁴1994 *Op. Cit.* pp.38-39.

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. Combínense, 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 ignorantia*, 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 ignorantia*. 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"²⁵⁵

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, im-perceptible 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 ignorantia*. Pero aquí el procedimiento adquiere toda su sutilidad. La *docta ignorantia* no es sino el resultado de la comprobación de que la propia percepción no alcanza lo universal, esto es, de que la percepción, en cuanto finita, no es compartible intersubjetivamente.
- 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. Ciertamente 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.

²⁵⁵ *De docta ignorantia*. Citado por Koyré, 1989, p. 20.

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 macroestructural²⁵⁶. 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 consecutiva²⁵⁷. *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*.

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

²⁵⁶Pero, parafraseando el lenguaje informático, *por defecto*. Por ello, es consustancial al proceder científico, como hemos visto, la falsabilidad y la rápida mortandad 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.

²⁵⁷Una 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.

deseo, la transmisión narrativa del saber sería siempre reputada de mítica²⁵⁸. 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 decurso 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."²⁵⁹

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 u obscenamente, la faz apacible de lo real. Desde el dictador, al terrorista, pasando por todas 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

²⁵⁸Para estas cuestiones Vid. Lyotard y Benet (1992).

²⁵⁹Gómez-Ferri, *Op. Cit.* pp. 154-155

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.

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 el 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 agrupe y contenga.

1ª. 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 óptica, 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"²⁶⁰

2ª) 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"²⁶¹. 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 centrípeta²⁶².

²⁶⁰ *Op. Cit.* p. 62.

²⁶¹ 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.

²⁶² Esta es la idea de Arnheim (1993) y también la de Bazin como veremos. Volvemos sobre estas cuestiones el Capítulo 6. de este trabajo.

3ª) El marco no es, pese a todo, un límite consistente y tiene, por ello, un carácter nomológico que provoca siempre una tendencia transgresiva a traspasarlo²⁶³. 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 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.

4ª) 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 percepciones²⁶⁴. 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 pregnancy 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*²⁶⁵. 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*

²⁶³De 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.*

²⁶⁴Vid. Cap. 10.

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.

²⁶⁵Vid. Koyré, 1989. y el próximo capítulo de este trabajo.

5. LA CIENCIA: HACIA UN UNIVERSO INFINITO Y HOMOGÉNEO.

En 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, ópticamente, 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 trasvase gnoseológico hacia el **Todo**, del que promueven lo que muestran como pauta consistente, en una acepción estructural. Pero en ese trasvase 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 euclidiana. 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." ²⁶⁶

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"²⁶⁷

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

²⁶⁶p. 154. La 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.

fenómenos, no podía ser *común* pues, precisamente, la "comunidad" de lo observable habíase 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 con-fundido con la materialidad de los cuerpos²⁶⁸. Así, la tierra puede, progresivamente, dejar de ser considerada la patria del hombre para ser concebida como la ubicación coyuntural del sujeto²⁶⁹.

Pero la infinitud del Ser no basta para asegurar su dominio por la inteligencia, transformada por la ciencia en método compartible. Hace falta un complemento óptico a esta propuesta geométrica, abstracta. La concreción pasa por la *homogeneidad* de este Universo, que implica la destrucción de la idea de vacío, que 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 mental²⁷⁰.

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 desimbricar para resaltar su carácter esencialmente

²⁶⁷ *Ibidem*. p. 155.

²⁶⁸ Koyré, *Ibidem*. pp. 159 y ss.

²⁶⁹ 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 estella nobilis*. Koyré *Op. Cit.* pp. 5 y ss.

²⁷⁰ Un mundo posible sin más prerrogativas ontológicas que cualquier otro constructo

conceptual y semántico, esto es, de producción significativa. 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 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 exclusivo²⁷¹. 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 pánica²⁷². 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 ente²⁷³.

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

estructuralmente similar como advierte Popper, *Op. Cit.*

²⁷¹Así 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.

²⁷²El panteísmo 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.

²⁷³Vid. toda la Meditación III. Descartes, 1987. pp. 30-48.

insultante, criticado una y otra vez²⁷⁴, 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–incidir 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. 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*²⁷⁵ 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,

²⁷⁴Vid. Jolivet, pp. 55 y ss.

²⁷⁵El concepto es de A.O. Lovejoy, recogido en Koyré 1989.

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.²⁷⁶

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.

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

²⁷⁶Citado por Koyré, *Ibidem*. pp.28-29.

majestad y poder infinito el único conveniente es este lugar infinito que supera a todos los demás tanto en cualidad como en cantidad."²⁷⁷

Utilizando al Creador como operador lógico, la transferencia metonímica se consume. 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 emblemático 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 óptica.

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

²⁷⁷ *Ibidem.* p.40

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 equivalente a otra y no hay diferencias cualitativas entre los lugares²⁷⁸, 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

²⁷⁸Es 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 investimentos 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.

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 cenits 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."²⁷⁹

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."²⁸⁰

Añade, más adelante, Filoteo.

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

ELPINO.- ¿Dónde, entonces?.

²⁷⁹ 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.

²⁸⁰ *Ibidem*, p. 47.

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"²⁸¹

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, haciendo 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"²⁸²

Así, la razón muestra su sede compartida y diseminada –"...la verdad está en sujetos diferentes"²⁸³– y el *Principio de Plenitud* muestra ya su vocación de desembocar en el *Principio de Razón Suficiente*²⁸⁴ 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 por que en la eternidad no hay diferencia entre ser y poder ser"²⁸⁵

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:

²⁸¹ *Ibidem*.

²⁸² *Ibidem*, p. 45.

²⁸³ *Bruno*, p.75.

²⁸⁴ Vid. Granada, p. 36 y ss.

²⁸⁵ *Ibidem*. p. 77.

"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."²⁸⁶

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) es 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"²⁸⁷

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."²⁸⁸

²⁸⁶Bruno, p. 78.

²⁸⁷ *Ibidem*. 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.

²⁸⁸ *Ibidem*.

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 Lucrecio²⁸⁹ 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."²⁹⁰

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 un 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*"²⁹¹

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 extra–vagancia del saber es una

²⁸⁹ p. 76.

²⁹⁰ *Ibidem.* pp. 104-105.

²⁹¹ *Ibidem.* p. 106 El subrayado es mío.

auténtica extraterritorialidad 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 quizá aún menos hay capacidad alguna donde no hay cosa alguna"²⁹²

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"²⁹³

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 aparecido 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 mismos²⁹⁴.

Pero el *vacío*, como amenaza, no sólo afecta al mundo, ente u objeto, sino, propiamente, al sujeto²⁹⁵. 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 transitable. La disolución de los lugares naturales no está exenta de riesgos que hay que despejar²⁹⁶.

²⁹² p. 106

²⁹³ *Ibidem*. p. 107.

²⁹⁴ pp. 106-107. Recordemos la desproporción fundamental entre el espacio infinito y sus partes de la que hablaba Heidegger. Vid. Cap. II de este trabajo.

²⁹⁵ 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.

²⁹⁶ Hasta la reformulación newtoniana que sustituya la corporalidad por el carácter absoluto

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 aquél. 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"²⁹⁷

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 visual²⁹⁸. 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:

del espacio

²⁹⁷ *Ibidem.* p. 102.

²⁹⁸ *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.

"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 desmembre y aniquile. 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"²⁹⁹

El *Principio de Identidad* deviene, en su formulación bruniana, himno fáustico de plenitud óptica, 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 infinidad de mundos en una posición tendencialmente panteísta o animista³⁰⁰ 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, que Bruno obvia, la encargada de reparar las deficiencias de la naturaleza.

²⁹⁹ *Ibidem*. p. 88. El subrayado es mío.

³⁰⁰ Llega Bruno a definir a los astros como "grandes animales" pp. 111 y ss.

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 mítica 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.

Galileo 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 ítemes 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 física³⁰¹ pues, en consonancia con el proceso de democratización de la mirada que implica la nueva cosmo–visión, 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

³⁰¹Véase los textos citados de todos los autores del período, incluido Descartes (1991) de

suficiente pertinencia para poder adjudicarle el estatuto de patrón generalizable, esto es, la dignidad de vehículo de la traslación metonímica. Pues el peso óptico 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:

" 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"³⁰²

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."³⁰³

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

título lo suficientemente elocuente.

³⁰² *De stella nova in pede Serpentarii*. Citado por Koyré, 1989, p. 62.

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.

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 óptica 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 percibido³⁰⁴. La importancia de la invención del **telescopio** por Galileo adquiere, desde esta perspectiva, un 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**, adquiere 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

³⁰³ *Ibidem.* p. 64.

³⁰⁴ 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.

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."³⁰⁵

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*³⁰⁶. 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".³⁰⁷

³⁰⁵ *El mensajero sidéreo* en *Op. Cit.* p. 45. El subrayado es mío.

³⁰⁶ 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.

³⁰⁷ *Ibidem.* p. 117.

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 el 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 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 $\not\subset$ 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 tecno–científico. 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."³⁰⁸

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 objeto³⁰⁹. 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 exclusión³¹⁰, principio del rigor de la nueva ontología:

³⁰⁸ Descartes, 1995. I.8. pp 26-27

³⁰⁹ De ahí, evidentemente, que se diga que el **Discurso de la Ciencia forcluye 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. Vid, Palao (y otros) 1995.

³¹⁰ 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.

"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."³¹¹

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 demás³¹². De ahí que haya que despejar, del ámbito de lo cognoscible con certeza, aquéllо a lo que accedemos a través del filtro de la sensación:

"Todo aquello de lo que nos apercebimos 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."³¹³

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

³¹¹ *Ibidem.* II.3. 72-73.

³¹² Recuérdese aquella dehiscencia entre el sujeto y el organismo de la que hablaba Laca en el "Estadio del espejo". Vid. Cap. 3 de este trabajo.

³¹³ *Ibidem.* II.3. 73.

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"³¹⁴

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*."³¹⁵

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 ésta 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,

³¹⁴ *Ibidem.* II.4. 73-74.

³¹⁵ *Ibidem.* II.4. 74.

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*."³¹⁶

¿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"³¹⁷

La fundamentación cartesiana se dirige a la identificación de espacio (extensión) y materia (sustancia) en el concepto de cuerpo³¹⁸. 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 sustancia, 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."³¹⁹

³¹⁶ *Ibidem*. II.10 p.78. Se trata, por tanto, también, de desvincular al sujeto de sus percepciones que hacen de él un agente distorsionador.

³¹⁷ *Ibidem*. II.12. p. 79

³¹⁸ 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.

³¹⁹ *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 el la

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:

"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*"³²⁰

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*

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^A

³²⁰ *Ibidem.* II.22 p. 86.

existir, y, por otra parte, no podríamos descubrir en nosotros la idea de alguna otra materia"³²¹

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*³²², 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:

"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"³²³

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

³²¹ *Ibidem*. II.22 p. 86. El subrayado es mío.

³²² Koyré lo expresa diáfanoamente:

"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.

³²³ *Ibidem*. II.28. p. 90.

estado en tanto que es posible y sólo lo modifica en razón del *encuentro con otras causas exteriores*."³²⁴

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*.

³²⁴ *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 absolutos*, al margen de los cuerpos y de su movimiento. Del *Escolio* tras las definiciones que encabezan sus *Principios matemáticos de la Filosofía natural*.³²⁵ 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 ésta es la razón de que sea interno y esté en todo el cuerpo"³²⁶

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*³²⁷:

"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 verdadero³²⁸. 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

³²⁵ *Op. Cit.*

³²⁶ *Op. Cit.* p. 33.

³²⁷ *Ibidem.* p. 42.

perfilen. 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:

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."³²⁹

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"³³⁰ 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:

³²⁸Vid. pp. 36 y ss.

³²⁹ *Ibidem.*, p. 567

"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.

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."³³¹

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

³³⁰Citado por Koyré, 1989. p.178

³³¹Citado por Koyré, 1989. p.179.

asentar la universalidad de la ley a partir de casos repetidos, cuanto en asentar que se cumpla en un solo caso"³³²

El problema de la experimentación es un problema de asistencia a la mirada, de *hacer ver directamente*. Es, entonces, la duda sobre *la plenitud óptica 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.*

Conviene, entonces, una férrea axiomática para justificar la experimentación como prueba de método. Para ello Newton establece cuatro *Reglas para Filosofar*³³³

"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.*

³³² *Op. Cit.* p. 394.

³³³ Newton, pp. 461-463.

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 éste 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 desjerarquizado– 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 inerte³³⁴. La 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 *Hipotesis 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".³³⁵

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 organismo³³⁶.

"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

³³⁴ Newton, p. 463.

³³⁵ *Ibidem*. p. 621.

³³⁶ *Ibidem*. pp. 620 y ss.

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"³³⁷

Cabe, 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.*

³³⁷Koyré, 1989. p.256.

6. LA CONSTITUCIÓN DE LA ICONICIDAD MODERNA: LA *PERSPECTIVA ARTIFICIALIS*.

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 sujeto producido por 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 movimiento³³⁸, lo que significa comenzar por 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

³³⁸Cuando hablo de "tradicionalidad" del enfoque que hace arrancar 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, sirvan como muestra los textos de Aumont (1992 y en colaboración, 1985) y Gubern (1974 y 1987) por no traer a colación la más clásicas historias del cine (la del propio Gubern, la de Sadoul 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 vid. los textos citados de Aumont (1987), Bazin, Benjamin, Bordwell (1996), Burch (1987), Costa, Elsaesser y Barker, González-Requena (1986), Ortiz y Piqueras, y Oudart (1969, 1971).

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 Durero 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 conecto 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, den todo el sistema sólo necesito dibujar la planta y el alzado para determinar la figura que aparece sobre la superficie de intersección"³³⁹*

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, gesto ontológico 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 *concebido el centro visual como homogéneo al resto de puntos que se quieren atraer a la representación*. La correspondencia, entonces, entre

el referente mundano 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 encuadre 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 ningunas 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 revoltijo extraño y complejo de objetos pueda ser transformado en una imagen pura y sosegada".³⁴⁰

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 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. (...)

³³⁹Panofsky, pp. 7-8. El subrayado es mío. 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

³⁴⁰*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"³⁴¹

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 (1987, p. 110) 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 "*n'est pas le nôtre*". *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 rescribir 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 históricamente³⁴², no representa un progreso irreversible ni la culminación de

³⁴¹Panofsky, pp. 10-11.

³⁴²Vid. los textos de Oudart y Commoli citados.

teleología alguna. De hecho, además, sólo es uno entre los diversos modos de representación de la profundidad espacial³⁴³. 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 re-presentar 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 qué 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 marco³⁴⁴, 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. Esta particular relación ha llevado a llamar a la nuestra *Cultura de la fragmentación* (Sánchez-Biosca, 1995) o a designar al espacio icónico construido por los Media como *espacio hipnótico* (Català, 1993). 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

³⁴³Bordwell (1996) alude además de 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*.

³⁴⁴Recuérdense la alusiones de Arnheim (1993).

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."³⁴⁵

En lo que a este trabajo respecta³⁴⁶, lo que sucede, es que no resulta relevante, para su planteamiento, si el *fuera de campo* está organizado o no puesto que a esta organización, 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 *fuera de campo* (con su efecto de mundialización icónica) en la ambigüedad de lo que no admite examen es hacerle plena justicia. Se trata, desde el paradigma mecanicista, de construir un mundo corporeizado (*ob-jectio*) 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 de 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 re-producción 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*

³⁴⁵Vera, 1995. p.148.

³⁴⁶Y no es indiferente el campo de aplicación del mismo (el discurso informativo) distinto, en principio del de Juan Manuel Vera, el discurso publicitario.

encuadre, el carácter de re–producción está originariamente inscrito por un imperativo metódico. Lo único que no es reproducible 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 arte³⁴⁷, 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 dependiente de 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, diríamos 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"³⁴⁸

Es decir, es un Universo, no sólo infinito y homogéneo, sino también *isótropo*³⁴⁹, 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

³⁴⁷Vid. Benjamin 1979^A

³⁴⁸Citado por Panofsky, p. 10.

³⁴⁹Panofsky, p. 54

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*."³⁵⁰

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

³⁵⁰Panofsky, p. 49. El subrayado es mío.

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"³⁵¹

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:

"El lugar existe antes que los cuerpos que en él se encuentran y por esto es necesario establecerlo antes que ellos"³⁵²

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 newtoniana³⁵³.

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

³⁵¹Panofsky, p. 48. Panofsky deja claro que éste es un largo proceso cuyo momento de eclosión es el Renacimiento, pero que resulta incomprendible 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.

³⁵²La frase es del tratadista Pomponio Garicus. Citado por Panofsky, p. 41.

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"³⁵⁴

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 imaginización del mundo supuestamente garantizaba, no deja de presentar sus dificultades.

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: esta 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

³⁵³Y se demuestra que la lógica diacrónica no ha de coincidir necesariamente con la efectividad histórica.

³⁵⁴Panofsky, 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.

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"³⁵⁵

Lo que se representa, por tanto, es una porción de un espacio infinito y continuo³⁵⁶ 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, que se traduce 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"³⁵⁷

³⁵⁵Panofsky, p.38.

³⁵⁶*Ibidem.* p. 42.

³⁵⁷Bazin p. 212.

Y ello redundando 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 éste 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"³⁵⁸

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 de sus evoluciones. El peligro proviene, precisamente, de que cualquier interpelación al espectador, denuncia su carácter de sostén de este edificio y, recusando su autonomía³⁵⁹, 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."³⁶⁰

³⁵⁸Arnheim, 1993. p. 28. El subrayado es mío.

³⁵⁹Esta 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.

³⁶⁰Arnheim, 1993 p. 48. Ello reporta para el cuadro la capacidad de producir efectos de atracción gravitatoria que Arnheim ejemplifica en alguien tan alejado ya de la modelación clásica como Matisse.

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 delimita³⁶¹.

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 praxis³⁶² tiene un carácter nomológico – digámoslo claramente–, *castrador*, como única forma de detener la potencia combinatoria infinita de estados posibles en un universo homogéneo y desjerarquizado. Y, como todas las renunciaciones, exige una compensación. ¿Bajo qué forma se presenta ésta?. Ya lo hemos sugerido³⁶³: 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 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 ofrecérsele 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

³⁶¹Vid. 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*.

³⁶²Cuestión 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.

capacidad de maniobra. No siendo así, nos encontramos igualmente con el funcionamiento asociativo propio del sueño."³⁶⁴

Esto es, delirante e inquietante, sí, pero ante todo intransitivamente, opacamente, 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:

"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."³⁶⁵

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-*subjectum* es una de las claves de su inconsistencia, el punto en el que el agujero de lo real se muestra demandando ser suturado:

³⁶³Por Arnheim y por Bazin fundamentalmente.

³⁶⁴Sánchez-Biosca, 1990. p. 66.

³⁶⁵Bonitzer p. 68. Se refiere, concretamente, a la pintura de Edward Hopper.

"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 mon un trou, un trou que est le sujet ou la conscience"³⁶⁶

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 mundano, que se aviene a posar, crea, en consecuencia, un campo gravitatorio³⁶⁷ 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.

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 (1280–1337)³⁶⁸. 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 el mundo material de los emisarios divinos que proceden, por esencia y por sustancia, de allende sus dominios³⁶⁹. Lugar privilegiado para ello, es un tema canónico de la pintura

³⁶⁶Bonitzer, p. 51.

³⁶⁷Arnheim, 1993 p. 64.

³⁶⁸ Vid. Apéndice I, para los cuadros citados en los siguientes párrafos.

³⁶⁹San 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

sacra: las Anunciaciones. La evolución que se observa en este *topos* pictórico³⁷⁰ 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. Gravidéz, en fin, en estado liminar, que puede observarse en otros géneros pictóricos como los *Descendimientos*, en las *piudades*, donde la humanidad de Cristo se emblematiza 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 elevaciones³⁷¹ hacia el 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 Tierra³⁷². 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

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.

³⁷⁰Véanse las de Van Eyck, Dieric Bouts, o las varias versiones de Fra Angelico, todas del siglo XV. Cf. Apéndice I.

³⁷¹No 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.

³⁷²Eugenio 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.

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"³⁷³

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 reproductibilidad 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 semejante. 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 cualquiera³⁷⁴. 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

³⁷³Aumont, 1992. p.118

³⁷⁴Zafarse de esa posición -nos lo enseña la historia del arte contemporáneo- implica liberarse de todo afán reproductivo.

eslabón y al que evoca como totalidad. De hecho, como consecuencia del *efecto de real*, este relato se supone desde que la imagen existe³⁷⁵.

"[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"³⁷⁶

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"³⁷⁷

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 pregnante 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

³⁷⁵Muchas 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.

³⁷⁶Aumont, 1992. p. 244. El subrayado es mío.

su fuerza gravitatoria, detiene el tiempo en una, la más emblemática, la más pregnante, 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 suma³⁷⁸:

"D'abord, cet "instant prégnant" postulé par Lessing n'existe pas, il n'existe pas dans le réel. Un événement réel existe dans le temps, sans qu'il soit possible de dire, saur conjonction rarissime et purement accidentelle, que tel ou tel de ses "moments" -a fortiori s'il doit s'agir d'un *instant*- le représente et le signifie mieux que les autres. C'est l'ensemble des moments qui est signifiant".

(...) On ne peut marier l'intantanéité et la prégnance, l'authenticité de l'événement et sa charge signifiante, qu'au prix d'une tricherie. Autrement dit, tout simplement, le sens n'a pas lieu dans le réel"³⁷⁹

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 représentation d'un événement en peinture est toujours de l'ordre de la synthèse temporelle, et l'opérateur de cette synthèse est précisément le texte, qui permet de sélectionner les moments signifiants de l'événement en vue de leur montage dans l'espace d'un seul tableau"³⁸⁰

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

³⁷⁷ *Ibidem*. p. 245.

³⁷⁸ Y por ello, queda problematizado, en principio, su uso como instrumento efectivo de juicio.

³⁷⁹ Aumont, 1987. p. 76.

³⁸⁰ *Ibidem*. p. 79. Esto vale también para el supuesto carácter represor Barthes, atribuye al pie de las fotos de prensa. 1990^A

resto. Pero ello no es obstáculo para que haya quien defienda que sí hay sentido en lo real más acá de su representación, libre de todo sesgo interpretativo.

7. 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 este 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 utilitarista³⁸¹, en su brutal ingenuidad, implica este borrado de la impotencia convirtiéndola en posibilidad cuasi inminente.

Si puede sorprender su tratamiento en el contexto de este trabajo³⁸² 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 al dar a lo *real* estatuto de imagen inequívoca, al otorgar a la realidad material esa capacidad de prescindir de la representación, otorgando a ésta el calidad de vehículo

³⁸¹El 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*.

³⁸²La 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, (1992^A, 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.

puro, esto es, eludiendo cualquier espesor del discurso, cualquier prerrogativa significativa, lo que implica 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 pragmático³⁸³. ¿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"³⁸⁴. 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"³⁸⁵

³⁸³Cf. 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.

³⁸⁴Es decir, no puede adoptar lo que Bettetini denomina *prótesis simbólica*. Vid. *Op. cit* y el cap. 9 de este trabajo.

³⁸⁵Foucault, 1992^A p. 203.

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"³⁸⁶. En el proyecto de Bentham, aparecen ya dos notas claves del dispositivo que lo emparentan con un cierto ideal de cientificidad: 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 comunicacion, y cada celdilla tiene una puerta que se abre hácia ésta galería.

Una torre ocupa el centro, y esta es la habitación de los inspectores; pero la torre no está dividida mas que en tres altos, porque estan dispuestos de modo que cada uno domina de lleno sobre dos líneas de celdillas. La torre de inspeccion está tambien 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 opinion de su presencia es tan eficaz como su presencia misma.

(...) Entre la torre y las celdillas debe haber un espacio vacío, ó 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 casa de

³⁸⁶Citado por Foucault, *op. cit.*, p. 209. El subrayado es mío.

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."³⁸⁷

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 lentes “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 abordado³⁸⁸: 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 à 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"³⁸⁹

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*:

³⁸⁷Bentham, 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.*

³⁸⁸Pero, como hemos visto, sí el arte.

"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"³⁹⁰

En definitiva, de los *Principios Generales del Panóptico*, nos interesa resaltar los dos primeros:

"I.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."³⁹¹

Entre las *orientaciones arquitectónicas* es destacable la 6ª:

"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"³⁹²

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*?

ENTRE LA PRODUCCIÓN Y EL EFECTO: EL SUJETO, LA VERDAD Y EL GOCE.

Con Bentham, hemos entrado, por primera vez en este trabajo, con el trasvase 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*.

³⁸⁹Bentham, p. 34

³⁹⁰Bentham, 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)

³⁹¹Bentham, p. 75

³⁹²Bentham, p. 76.

"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."³⁹³

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 humano³⁹⁴. 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*³⁹⁵; *el segundo, el vigilante*. Y el Ideal, para Bentham su identificación, al fin, en un sujeto virtuoso, cuyo bien cifre colmar 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."³⁹⁶

³⁹³Bentham, p. 33.

³⁹⁴No 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 desmanes de sus custodios. (p. 35)

³⁹⁵Ésta 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^A

³⁹⁶Bentham, p. 53. El subrayado es mío.

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*.

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 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." ³⁹⁷

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 ³⁹⁸. 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 judicial, 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" ³⁹⁹

³⁹⁷Bentham, p. 37.

³⁹⁸Vid. Barthes, 1981.

³⁹⁹Foucault, 1992^A p. 212. Miller habla, también de "ausencia de escansiones", 1987, p. 29.

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 (metafórica 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."⁴⁰⁰

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."⁴⁰¹

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

⁴⁰⁰Foucault, 1992^A p. 201.

⁴⁰¹Foucault, 1992^A. pp. 204-205.

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 carece⁴⁰². Y para un observador, para un agente de la mirada, ése *plus* no puede ser sino el *espectáculo de la realidad*⁴⁰³. Por ello Bentham se apresta a una elisión programática del componente espectacular⁴⁰⁴, 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 mas en el espectáculo que tendrán a la vista que en aquel de que ellos mismos seran los objetos; pero por otra parte nada hay mas fácil que darles una mascara y asi el delito abstracto estará espuesto á la vergüenza y no se mortificará al delincuente: para éste la humillación no tendrá su punta dolorosa, y en los espectadores se fortificará mas que debilitará la impresión del espectáculo"⁴⁰⁵

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"⁴⁰⁶. 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

⁴⁰²Recuérdese 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.

⁴⁰³Creo que no es necesario aclarar que estamos perfilando la genealogía del espectador del *reality show*.

⁴⁰⁴Vid. Miller, 1987, pp. 31 y ss.

⁴⁰⁵Bentham, p. 42.

⁴⁰⁶Miller 1987, p. 25.

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"⁴⁰⁷

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

⁴⁰⁷Carmen Navarrete, pp. 40-41.

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"⁴⁰⁸

De reintroducir, añadiríamos, al sujeto – con–fundido, 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 incalculable⁴⁰⁹ 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 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 quiméricos 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, abstraído de todo obstáculo, resistencia o rozamiento, puede muy bien ser representado como un puro

⁴⁰⁸Foucault, 1992^A. pp. 204-205.

⁴⁰⁹Estamos hablando desde la pedagogía burguesa e ilustrada, de la que el *Panóptico* es un ejemplo desafortunadamente 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. 10 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, o el programa objeto de análisis en la segunda parte de este trabajo son magníficos ejemplos de este campo de contradicciones.

sistema arquitectónico y óptico: es de hecho una figura de tecnología política que se puede y que se debe desprender de todo uso específico."⁴¹⁰

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 espectral. La tecnología carcelaria habrá de esperar a la llegada de los circuitos cerrados de TV.

⁴¹⁰Foucault, 1992^A p. 208-209.

8. FOTOGRAFÍA.

LA IMAGEN REGISTRADA: UN NUEVO RÉGIMEN REFERENCIAL.

La 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, asintótico⁴¹¹ 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 signifiante 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.

⁴¹¹Creo 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.

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 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 isotrópica, 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, en cuanto 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* (Antonio Costa. p. 30). 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"⁴¹²

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 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

⁴¹²Benjamin, 1979^B p. 63. El subrayado es mío.

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."⁴¹³

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 denotación 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 lingüisticidad o semioticidad 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*⁴¹⁴, *de sujeto implica una falla en la plenitud óptica de lo mostrado por el mensaje*. El régimen referencial que la fotografía instaura habría, entonces, que entenderlo como dicotómico entre este sujeto *desubicado*⁴¹⁵, tendencialmente forcluido, y la plenitud de la representación:

"¿Hay que afirmar que es imposible una denotación pura, un *más acá del lenguaje*? Si es que ésta existe, quizá 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 traumáticas dentro de un proceso de significación fotográfica; pero precisamente entonces estas imágenes

⁴¹³Barthes, 1986 p. 13.

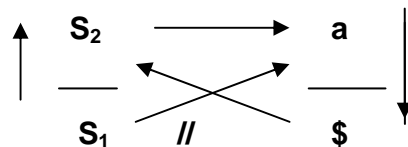
⁴¹⁴El psicoanálisis llama "efectos de sujeto" a esas emergencias que demuestran que la continuidad del discurso consciente está siendo sostenida, suturada en sus lagunas, por el sujeto del inconsciente. Son los *lapsus*, actos fallidos, etc. que muestran al sujeto descarnado buscando "un significante que lo represente para otro significante".

⁴¹⁵Conviene que recordemos que este trabajo versa sobre la desubicación subjetiva: **Quién Sabe Donde** se halla un sujeto que ha abandonado su lugar natural.

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.⁴¹⁶

Nos encontramos, así, de nuevo, cabalgando a lomos de la estructura del 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 detenerse⁴¹⁷. Este sujeto, como veremos, está cifrado como operador indispensable – fálico, diríamos– para que el mensaje pueda ser procesado como tal. Ese *tuvo–que–estar–allí*, a pie de

⁴¹⁶Barthes, 1986 p. 26.

⁴¹⁷Recordemos 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 Amo/Maestro. Este **S₁** 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 anida el germen de todo racionalismo.

catástrofe⁴¹⁸, 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 utópica⁴¹⁹ 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*⁴²⁰. 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"⁴²¹

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 estamos totalmente protegidos. (...) Estaríamos autorizados a ver más que una diferencia de grado entre cine y fotografía, una

⁴¹⁸La 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.

⁴¹⁹Barthes, 1986, p. 39

⁴²⁰Para estas cuestiones vid. Sorlin, *Op. Cit.* Desde este punto de vista, el concepto de aristotélico de verdad podría denominarse la *verdad como montaje*. Vid. Cap. 9 de este trabajo.

⁴²¹Barthes, 1986 p. 40.

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"⁴²²

En las propias palabras de Barthes, encontramos buena parte de las puntos nodales de la cuestión. Concretamente, en el paso a la forma *perfecta* del infinitivo, nos da la clave, en el propio discurso barthesiano⁴²³, de esta transformación en la economía de la información: la fotografía informativa aspiraría a un *grado cero* de la escritura icónica⁴²⁴ 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 incrimina. (...) En otra versión de su utilidad, el registro de la cámara justifica. Una fotografía se considera

⁴²²Barthes, 1986 p. 40–41.

⁴²³Vid. Barthes, 1981. y el capítulo anterior de este trabajo.

⁴²⁴Según la tesis de Barthes que acabo de citar, la TV en directo entronca 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 es 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, que 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 significativo, emerge su irreductible referencialidad en forma de huella. Cf. Bazin, Kracauer, González–Requena (1989, 1991) y el propio Barthes (1986).

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."⁴²⁵

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 es quien mejor se ocupa del asunto recoge los tres enfoques fundamentales que se ha vertido sobre la fotografía como práctica significativa:

- 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*)⁴²⁶. 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 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

⁴²⁵Sontag, p. 16.

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".⁴²⁷

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 ópticamente 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. (...)

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

⁴²⁶ Vid. Pp 42 y ss.

⁴²⁷ Dubois, p. 49

de aumento, las fotografías mostraban minucias que el ojo, por sí mismo, jamás habría descubierto."⁴²⁸

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 infortunio del otro"⁴²⁹

Habla, Sontag, aquí, 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.

"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

⁴²⁸Kracauer, p. 22–23.

⁴²⁹Sontag, p. 22. De nuevo, nos encontramos en la órbita genealógica del *Panóptico* y el *peep-show*.

incomodidades, mediante esta modalidad de visión, activa, adquisitiva, valorativa y gratuita."⁴³⁰

Es el modelo romántico del fotógrafo–reportero del que, alguna vez, participó el científico cuando se podía, también, concebir su actividad como independiente y gratuita⁴³¹. 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 representantes⁴³². 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."⁴³³

⁴³⁰Sontag, p. 100.

⁴³¹Ahora, 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 sondan un universo inagotable 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.

⁴³²Precisamente, 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.

⁴³³Kracauer, 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 momento⁴³⁴: 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 profílmico:

"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*."⁴³⁵

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."⁴³⁶

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 que llamamos "percepción natural",

⁴³⁴Cap. 4.

⁴³⁵Sontag, p. 186

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 consciencia presenta otro tramado 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."⁴³⁷

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 forcluido 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*)⁴³⁸.

"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

⁴³⁶ Benjamin, p. 43.

⁴³⁷ Benjamin, p. 48

⁴³⁸ 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.

son enormemente diversas. La del pintor es total y la del cámara múltiple, troceada en partes que se juntan según una ley nueva."⁴³⁹

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 Aumont⁴⁴⁰, 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."⁴⁴¹

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 imagen⁴⁴²–, para establecer su relación con el ámbito de la significación, Barthes⁴⁴³ acuña la noción de

⁴³⁹Benjamin, p. 43.

⁴⁴⁰1987, pp. 40–41.

⁴⁴¹Benjamin, p. 66. La negrita es mía.

⁴⁴²Recuérdense las ideas de Bazin al respecto, la noción de *punctum* en Barthes, o la de *lo radical fotográfico* en González–Requena.

⁴⁴³1986, pp. 49–51.

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 compatible, 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, sin su primer sentido, alcanza también otro simbólico, metafórico o, en el caso de Eisenstein, ideológico. Pero,

"¿Ahí se acaba todo? No, puesto que todo esto no basta para librarme de la imagen. Aún leo, aún recibo (y quizá, probablemente, antes que ningún otro) un tercer sentido, evidente, errático y tozudo"⁴⁴⁴

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."⁴⁴⁵

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"⁴⁴⁶ ;

y

⁴⁴⁴Barthes, 1986. p. 50.

⁴⁴⁵Barthes, 1986 p. 51–52

⁴⁴⁶Barthes, 1986 p. 63.

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"⁴⁴⁷

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. La relación del encuadre fotográfico, en cuanto portador de una huella que es hija 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^B), 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 pinzarme. 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 pinza)."⁴⁴⁸

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 éste

⁴⁴⁷ 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^D.

último descubríamos, 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*.

Sigamos el proceso lógico. Según Aumont, la tradición de registrar únicamente instantes simbólicamente plenos, resulta invertida, ya por los pintores pre-impresionistas:

"Mais c'est avec cette tradition que rompt, ou vise à rompre le paysagisme du début du XIX^e, puis la photographie: la nature y devient intéressante, même si elle ne *dit rien*"⁴⁴⁹

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. Quiero decir, que la cuestión no es si la naturaleza dice algo o no, sino si estamos atentos a escuchar lo que dice. Para la nueva mentalidad registradora, que acabará asolando 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"⁴⁵⁰

Efectivamente, la cuestión se ha invertido: no se trata de que hay *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*

⁴⁴⁸ P. 64

⁴⁴⁹ Aumont, 1987 p. 41.

⁴⁵⁰ Sontag, p. 21.

asémicos. Para Aumont⁴⁵¹, 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*⁴⁵².

"La photo arrête l'insignifiant, l'atmosphérique, l'impalpable, elle fixe le réel "dans son entêtement, [...] dans l'évidence même de sa nature obtuse" (Barthes). En même temps, le photographe travaille à transformer cet instant quelconque en instant unique: c'est son étude ("*studium*"), son souci de maîtrise, et couramment sa définition même. (...) **Paradoxe de la photographie** et d'autant plus vif que celle-ci se veut plus artistique: **obtenir l'instant quelconque, et vouloir l'instant prégnant; vouloir faire de l'instant quelconque, un instant prégnant**"⁴⁵³

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:

"L'instante est précieux en ce qu'il est irrépétable, et inimitable ce qu'il incarne le mystère du temps. Fixer l'instant, c'est forcément rêver d'accroître, en un point crucial, sa maîtrise sur le réel."⁴⁵⁴

⁴⁵¹ 1992, pp. 245–246.

⁴⁵² 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 S. XV, con lo real del movimiento que cuestiona la fuerza centrípeta y condensadora del encuadre. La insistencia de Aumont (y Mitry o Deleuze, a los que no cito porque quiero 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-Biosca y Benet, *Op. Cit.*

⁴⁵³ Aumont, 1987. pp. 84–85. La negrita es es mía.

⁴⁵⁴ *Ibidem*

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, en un *raccordamiento* que, en absoluto, garantiza su simple exposición mundana. A partir de aquí, desde que se captan *objetos en acción*, 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 deglutida por el propio flujo que nos la presenta. Por ello, la carencia simbólica se suple con la hipertrofia imaginaria. Como dice Bonitzer:

"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'insignificance, que se maintient une exigence de sensationnel, le choc des photos en regard du poids des mots. Et Barthes écrivait de la photographie traumatique (...), qu'elle est 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: témoin les réactions primitives aux effets du cinéma, groupées sous le nom d'"impression de réalité")."⁴⁵⁵

Esta dialéctica, no es por tanto, sin pérdida. La continuidad visual que connota la plenitud óptica 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 psychologie cognitive achoppe c'est celle qui ne conçoit le regard que selon deux régimes temporels, opposés mais parfaitement compatibles en ce qu'ils se fondent sur une même *régularité*, éventuellement quantifiable: un régime continu, plus ou moins pensé sur le

⁴⁵⁵Bonitzer, pp. 26–27.

mode du flux et de l'introjection; un régime discontinu, sur le mode de la saccade et du balayage, et de la projection, et que dans l'un et l'autre cas, elle s'attache exclusivement aux temps *pleins*, aux temps de plénitude signifiante. C'est d'un tout autre côté, et avec un autre vocabulaire, celui de la "logique du signifiant lacanienne", malgré sa disgrâce actuelle, qu'on trouverait des modèles du regarde que soient fondés non sur le plein, mais sur les effets d'anticipation et d'après-coup."⁴⁵⁶

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, claro está, el propio objeto de análisis de este trabajo: **Quien Sabe Donde** es, antes que nada, un programa para la familia y hace de ésta, de la restitución de su completud, su razón de ser. Segundo, el propio papel metodológico y epistemológico que el psicoanálisis juega en él. Hablar del "Edipo" o de la "novela familiar del neurótico"⁴⁵⁷ es algo que no necesita mayor justificación si el psicoanálisis se ha constituido en recurso esencial en este discurso⁴⁵⁸.

Pero hay más. La idea de familia que aquí vamos a desglosar tiene 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

⁴⁵⁶Aumont. 1987 p. 91

⁴⁵⁷Vid. Freud, pp. 1361–1365.

⁴⁵⁸ Trato esta cuestión de forma más pormenorizada en el cap. 10.

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 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."⁴⁵⁹

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 arte⁴⁶⁰ 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

⁴⁵⁹Sontag, p. 17.

⁴⁶⁰Benjamin, p. 22

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. 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."⁴⁶¹

He aquí, la rentabilización referencial por encima de la merma sígnica 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:

"Anhele 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 [...] iel 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."⁴⁶²

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 icono. Ha pasado de prevalecer su singularidad, a valorarse, por encima de cualquier otra consideración, su estricta materialidad. Dice Sontag (p. 89) que la

⁴⁶¹Bazin, p. 27.

⁴⁶²Sontag, p. 193

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."⁴⁶³

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 atestiguan 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"⁴⁶⁴

⁴⁶³ *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.

⁴⁶⁴ Sontag, p. 19.

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 Eyck⁴⁶⁵, 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 germen del conocimiento y del Ser 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 *famulus* 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 ADN⁴⁶⁶. Exactitud, tal vez, proporciona el *methodos*, pero Autenticidad...

⁴⁶⁵ Vid. Apéndice I.

⁴⁶⁶ O de forma mucho más generalizada, los álbumes foto o videográficos actuales, comienzan con la primera ecografía del *nasciturus*. Aquí se ve el privilegio del componente huella en su origen tecno–científico, sobre cualquier determinación antropomórfica.

"El ámbito entero de la autenticidad se sustrae a la reproductibilidad técnica -y desde luego que no sólo la técnica-.⁴⁶⁷

Pese a ello, 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 contemporánea⁴⁶⁸: 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 de 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 fisonomías fueran familiares a tanta gente y en especial a los perspicaces agentes de policía."⁴⁶⁹. 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"⁴⁷⁰

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 Tarde (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".⁴⁷¹

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

⁴⁶⁷ Benjamin, p. 21.

⁴⁶⁸ Vid. Gubern, 1987.

⁴⁶⁹ P. 142

⁴⁷⁰ *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.

Galton⁴⁷² 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.

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 indecible 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 constante⁴⁷³. Pero los ejes en los que se desenvuelve lo simbólico son dos. El paradigmático, sí, pero también el sintagmático. Codificar implica ficcionalizar⁴⁷⁴, 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,

⁴⁷¹ *Ibidem*

⁴⁷² Vid. Pp. 158 y ss.

⁴⁷³ Vid. González–Requena, 1991.

⁴⁷⁴ Vid. Vera, 1994.

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 *saturación* del encuadre y que ofrecen figuras "abstractas", extraídas por fragmentación⁴⁷⁵. 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 Marey⁴⁷⁶, 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 analítica⁴⁷⁷, fotográfica, se trata de captar "esa fracción de segundo en que comienzan a alargar el paso" las gentes⁴⁷⁸. 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

⁴⁷⁵Pone como ejemplo la serie de "Diseños abstractos compuestos por cuencos" de Paul Strand, 1915.

⁴⁷⁶No 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), Gubern (1982), Kracauer, etc. En el siguiente capítulo, son tratados de forma algo más pormenorizada.

⁴⁷⁷Cf. Cap. 9 de este trabajo. Si son *precedentes* del cinematógrafo, es a su pesar.

o punitiva)⁴⁷⁹. En su exploración de los mecanismos de control del cuerpo en la cultura moderna, Foucault recoge las preceptos dados por la *Ordonnance du 1^{er} janvier 1766 pour régler l'exercice de l'infanterie*. (1992^A 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.

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."⁴⁸⁰

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.

⁴⁷⁸ Benjamin, p. 48

⁴⁷⁹ En la misma atmósfera pero con claves epistemológicas muy distintas, se produce la *Psicopatología de la vida cotidiana* de Freud. *Op. Cit.*

⁴⁸⁰ Burch, 1987. p. 28

9. 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**.

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 vacío⁴⁸¹. 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. *Vacío 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 emergería.

⁴⁸¹1995, 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 Benjamin 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 el 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:

"*Fièvre de la réalité*", comme dit Galassi? Peut-être. Mais sur-tout, enfièvrement de la vision, soif d'apparences visibles, de purs phénomènes."⁴⁸²

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:

"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 Lumières was another manifestation of art being directed towards the objective world of things to seek a "closeness to nature". "⁴⁸³

⁴⁸² Aumont, 1987, p. 43.

⁴⁸³ *Op. Cit.* p. 13.

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*"⁴⁸⁴. 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".⁴⁸⁵

Bazin dice, por ello, que el cine es fenómeno idealista. Porque responde a un impulso imaginarizante, 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."⁴⁸⁶

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, aquella 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 cinematógrafo, no tarda en despreciarlo como instrumento,

⁴⁸⁴1987, pp.27–28.

⁴⁸⁵Ortiz/Piqueras, p. 23.

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."⁴⁸⁷

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. 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:

"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".⁴⁸⁸

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 divulgativa⁴⁸⁹. Lo cual no quita que, mientras la ciencia, *sensu stricto*, desprecia el invento que se ha generado en la estela de su imaginario, este invento refuerce,

⁴⁸⁶Bazin, p. 37.

⁴⁸⁷Deleuze, pp. 19-20.

⁴⁸⁸Bonitzer, p. 18.

⁴⁸⁹Preponderantemente, 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.

precisamente, ese imaginario. Este divorcio entre la ciencia como método de control cognoscitivo⁴⁹⁰ 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 ejemplo⁴⁹¹. 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 perseguía⁴⁹², 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 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

⁴⁹⁰ Vid. Popper. *Op. Cit.*

⁴⁹¹ Vid. Aumont. 1987, p. 46-48.

⁴⁹² Vid. Ortiz/Piqueras pp. 31-33 y también Aumont, 1987 pp. 13-37

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."⁴⁹³

PRECURSORES.

El proceder de la ciencia moderna es hipotético–deductivo. Al sujeto de la ciencia, excluido como particular 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*. 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–histórica*⁴⁹⁴, 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, biunívoca, pero en uno de sus trayectos se consume 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

⁴⁹³Benjamin^A, p. 24-25.

⁴⁹⁴Vid. Lacan, 1993. y Naveau, *Op. Cit.*

un *plus de goce* 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 afectivos 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 Janssen⁴⁹⁵ 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 mensurable⁴⁹⁶, 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

⁴⁹⁵Para todos estos precedentes vid. Barnouw, p. 11 y ss.

⁴⁹⁶Vid. Cap. 5. de este trabajo.

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 entrenadores pudieran mejorar su rendimiento. Ya sabemos la fortuna que sus hallazgos tuvieron, debido sobre todo al talante ilustrado que se les atribuyó. La series de Muybridge deshacían prejuicios y revelaban verdades por medio de la razón instrumental⁴⁹⁷. 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*⁴⁹⁸

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"⁴⁹⁹, 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

⁴⁹⁷Vid Gubern, 1982. pp. 21 y ss.

⁴⁹⁸Barnouw, p. 12. El subrayado es mío.

⁴⁹⁹Vid. Gubern, 1982 p. 24.

(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.

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 4, 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 Griffith⁵⁰⁰.

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 relato⁵⁰¹: en un universo ópticamente 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:

"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

⁵⁰⁰ Vid. Marzal.

⁵⁰¹ Cf. Gómez-Ferri y cap. 4 de este trabajo.

are continuous by virtue of some conceptual or narrational category, to which the autonomy of the shot becomes subordinated."⁵⁰²

Esta categoría narrativa o conceptual es, en todo caso, aquél "texto" al que, según Aumont (1987 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 profílmico. Como dice Kracauer:

"El "coto de caza" de la cámara cinematográfica es en principio ilimitado: la totalidad del mundo externo expandiéndose en todas direcciones."⁵⁰³

Por eso, la forma de ser del dispositivo cinematográfico hay que empezar indagándola en esa dialéctica, previa a cualquier elaboración significativa del material, previa al montaje, que no será sino una respuesta a esa *emergencia de la nada*. Como dice Elsaesser:

"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 Lumières, both for their films' formal organization, and in terms of the underlying ideological and social contexts"⁵⁰⁴

⁵⁰²Elsaesser, p. 13

⁵⁰³ p. 66

⁵⁰⁴ *Op. Cit.* p. 15.

Y esta relación con el mundo, con lo profílmico 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 de la instantánea: *La sortie des usines Lumière*, *L'Arrivé 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 posibilitaba⁵⁰⁵. 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'Arrivé 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 invento⁵⁰⁶. 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 (Barnouw, 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

⁵⁰⁵Vid. Barnouw, p. 14.

cuando éste intenta comprarle una cámara, diciendo que aquello no pasaba de ser una "curiosidad científica" con poco futuro⁵⁰⁷, 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 artilugio en sí no era constitutivo de discurso alguno. El sentido no afloraba, había que construirlo.

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**".⁵⁰⁸

Es decir, desde el proyecto científico-totalizante cuya genealogía estamos construyendo, decepcionante. El cine no supera a la fotografía en su impulso fundamental: la captación del **Todo**. Como señala Aumont (1987, p. 94), 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."⁵⁰⁹

⁵⁰⁶Vid. Barnouw, pp. 14 y ss.

⁵⁰⁷ Vid. Gubern, 1982 pp. 47 y ss.

⁵⁰⁸Burch, 1987, p. 51. La negrita es mía.

⁵⁰⁹Burch, 1982, p. 7

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 institucional⁵¹⁰, 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 Bazin⁵¹¹, obra para el encuadre en general, pues denuncia la ficcionalidad, la artificialidad, del centrado de la imagen pictórica⁵¹².

"Corollairement, le cadre est ce qui institue un hors-champ, autre réserve fictionnelle où le film va puiser, à l'occasion, tels effets nécessaires à sa relance. Si le champ es la dimension et la mesures spatiales de cadrage, le hors-champ. Le hors-champ comme lieu de

⁵¹⁰Efectivamente, 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*.

⁵¹¹ pp. 182-186.

⁵¹² 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

potentiel, de virtuel, mais aussi de la disparition et de l'évanouissement: lieu de futur et de passé, bien avant d'être celui de présent"⁵¹³

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 descollar, sostenerse, desde la nada*⁵¹⁴, 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 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*, aquélla 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 anisotropía 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 que la *Totalidad* a la que aspira, no se le da dócilmente. 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 "comprensivo" y coherente, resulta inconsistente, sin el sentido propio de la reciprocidad. El espectador resulta complemento imprescindible para darle una organización un *ensamblaje* textual, "*como desee (como pueda)*" Es, así, **sujeto/sutura**, sujeto repelido; en su

en las prácticas científicas.

⁵¹³Aumont, 1987. p. 30.

⁵¹⁴Heidegger, 1987.

solipsismo espectacular, 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. Primero, 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 cine⁵¹⁵, es porque es el primer caso de emergencia de una falta como germen del relato.

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.

"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."⁵¹⁶

Lo cual muestra que ese prodigio de la "sumisión de los cuerpos figurados a las idealizaciones matemáticas" (Bonitzer) no garantiza su estabilidad óptica, pues la

⁵¹⁵ Kracauer, p. 53

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.

"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."⁵¹⁷

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 (*Querrelle enfantine*, o *Barque sortant d'un port*). Una segunda solución consiste en enfatizar el movimiento como movimiento de disolución.

"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"⁵¹⁸

Se trata, en última instancia, de dotar de coherencia a la imagen en movimiento, pese a la dispersión que éste origina:

"The work we can see in them was one destined to represent a symbolic coherence upon this imaginary play".⁵¹⁹

Coherencia necesaria si se quiere evitar el vértigo o el desinterés.

⁵¹⁶Decordova, p. 78

⁵¹⁷Decordova, p. 79.

⁵¹⁸ *Ibidem*.

⁵¹⁹Decordova, 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, necesariamente teórica, de los astros 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 metonímicamente⁵²⁰, 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, muestra. 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,

⁵²⁰ Al decir metonimia, me refiero a un silogismo basado en una contingencia velada, disfrazada de necesidad.

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 1929⁵²¹, Heidegger analiza los dos desasosegantes estados de ánimo que, según hemos apuntado, llevan al pronto fracaso del cinematógrafo como puro dispositivo testimonial y que acabarán exigiendo un andamiaje significativo 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 la define la nada del siguiente modo: "*La nada es la negación pura y simple de la omnitud del ente*". Pero añade, y esto hace relevante su reflexión para nosotros:

"(...) Es preciso que, previamente, *la omnitud del ente* nos sea dada para que *como tal* sucumba sencillamente a la negación, en la cual la nada misma habrá de hacerse patente."⁵²²

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.

"Cierto 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 aquel 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 aquel espectáculo, esta ocupación o aquel 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."⁵²³

⁵²¹ *Op. Cit.*, 1987.

⁵²² Heidegger, 1987 p. 44.

⁵²³ Heidegger, 1987 p. 45.

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*."⁵²⁴

La *angustia* no es el *miedo*, pues no se relaciona con amenaza concreta ninguna. Diríamos que es "sin ente", pero *no sin causa, no sin objeto*. Su causa, su objeto, es *la falta de referencia, la ausencia del ente*⁵²⁵. 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.*⁵²⁶

Éste es el motivo de que, alrededor de la invención del cinematógrafo, surjan dispositivos espectatoriales 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*⁵²⁷ 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

⁵²⁴Heidegger, 1987 p. 46

⁵²⁵Por supuesto, estoy haciendo referencia a la noción lacaniana de objeto "a" minúscula y a la angustia como índice clínico de su posición para el sujeto.

⁵²⁶Heidegger, 1987 p. 46-47.

⁵²⁷Cf. Dubois, 1997 p. 24.

planas, panorámicas enormes que implican la corporalidad del espectador. Dubois, les atribuye características *paradójicas*:

"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"⁵²⁸

Burch⁵²⁹ 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 óptica 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"⁵³⁰. Lo que es evidente es que se puso de moda la filmación y proyección de momentos especialmente pregnantes como "llegadas" o catástrofes⁵³¹. Esto es, el *espectáculo de la realidad*. Los operadores Lumière desarrollaron un especial olfato para las hecatombes⁵³². Cuando esto no era posible, se recurría a las reconstituciones o, sin más, a las imposturas hechos históricos o notables, desde terremotos o erupciones volcánicas hasta episodios bélicos⁵³³. 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:

⁵²⁸ *Ibidem*, p. 34.

⁵²⁹ 1987, p. 55.

⁵³⁰ Burch, 1982 p. 6.

⁵³¹ Barnouw, p. 16 y 20.

⁵³² Cf. el relato de los tumultos acaecidos durante la coronación del Zar Nicolás II y su relato por Doublie. Barnouw, p. 20.

⁵³³ Barnouw, p. 28.

"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."⁵³⁴

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, aquélla que lo convierte en el "cine", que le da, como tal, su especificidad⁵³⁵ 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 la acentralidad 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 Fuera 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 Representación⁵³⁶ y el uso y concepción del montaje que se

⁵³⁴ *Op. Cit.* p. 29.

⁵³⁵ Vid. Sánchez-Biosca, 1991. p. 27.

⁵³⁶ Pienso en los tres formulados por Sánchez-Biosca (1990) con una absoluta paridad

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 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**. Barnouw (p. 25) establece como una de las causas del decaimiento del documental el desarrollo mayor del montaje en los films de ficción⁵³⁷. 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 signifiante.

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, como sus desviaciones, por más que estas desviaciones instauren sus propias patrones modélicos, es decir, no válidas sólo para cada film, sino 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

teórica, más allá de la hegemonía histórica que pueda disfrutar uno de ellos.

⁵³⁷Vid. También Vaughan, p. 66.

definitivamente superada por la teoría cinematográfica⁵³⁸. Sin embargo, desde la perspectiva genealógica adoptada por este trabajo, parece claro que la *plenitud óptica* 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 *vacío*, de la *heterogeneidad ontológica* en la que el *sujeto* se aloja. Explicitar al sujeto de la enunciación implica reconocer su necesidad para otorgar consistencia óptica 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 prenderse⁵³⁹. Por eso, el **MRI** es un Otro agujereado: *invoca un ideal pero convoca a un sujeto*. Es susceptible de descripción pero no de definición comprensiva⁵⁴⁰. 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 óptica 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 ensoñación, 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."⁵⁴¹

⁵³⁸De 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".

⁵³⁹Vid. Sánchez-Biosca, 1990.

⁵⁴⁰Es como una "lengua", en este sentido.

⁵⁴¹Benet, 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.

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"⁵⁴² 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*⁵⁴³. Por otro, la asignificancia de la mirada acéntrica se resuelve de una forma pulsional. La pulsión escópica lleva 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 *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 metonímico⁵⁴⁴ 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 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"⁵⁴⁵

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

⁵⁴²Aumont. 1987, p. 75

⁵⁴³ *Ibidem*. p. 79. Vid. también para los orígenes del análisis de la acción en el cine de los primeros tiempos, Brunetta *Op. Cit.* y Company, 1987.

⁵⁴⁴Vid. Kracauer, p. 73.

⁵⁴⁵Sánchez-Biosca, 1991. p. 116.

crear un *efecto de realidad* (ideológico, modelizador del mundo) a partir del *efecto de real* (óptico). *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."⁵⁴⁶

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 óptica**, 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 acontecimiento⁵⁴⁷, pues este 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 óptica, por partida doble: de sí como sujeto y del Otro**⁵⁴⁸. *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*⁵⁴⁹. 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

⁵⁴⁶ *Ibidem*.

⁵⁴⁷ Vid. Foucault, 1987.

⁵⁴⁸ 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.

⁵⁴⁹ En el fondo, estoy pensando, también, en algunas corrientes psicoterapéuticas empeñadas en que existe un "buen objeto" para el sujeto. Fundamentalmente, claro, Melanie Klein.

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 fracaso⁵⁵⁰:

"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 consume 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"⁵⁵¹

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 Burch⁵⁵² 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 palián sus limitaciones⁵⁵³. 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

⁵⁵⁰ Esto es, al progreso, a la imposibilidad de detenerse en una estabilización

⁵⁵¹ Sánchez-Biosca, 1991. p., 117.

⁵⁵² 1982 p. 11

una *sintaxis*⁵⁵⁴ *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 signifiante en relación con lo encuadrado, en tensión dialéctica con ello⁵⁵⁵. Ello conlleva la posible distinción entre *Fuera de Campo* diegético y no diegético⁵⁵⁶, 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 objeto de este trabajo es la imagen informativa, captada, por tanto, al margen del relato que se podrá construir a partir de ella. 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 profílmico, ergo, su *Fuera de Campo* aludido es el Universo pero aprovecha e incorpora el semblante de plenitud óptica 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

⁵⁵³Bazin, p. 79

⁵⁵⁴Vid. Sánchez-Biosca, 1991, p. 105

⁵⁵⁵Vid. Burch, 1985.

⁵⁵⁶Bordwell, 1996, p. 119.

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 "raccordmiento" 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 aquéllos 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."⁵⁵⁷

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 a la percepción natural⁵⁵⁸. 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 *anisotropía*. De ahí, que sea necesario un referente sobre el que basar el efecto articulación, desde la fragmentación a la recomposición⁵⁵⁹. 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

⁵⁵⁷ Sánchez-Biosca, 1991, pp. 118-119 El subrayado es mío.

⁵⁵⁸ Aumont. 1987, p. 97

⁵⁵⁹ Sánchez-Biosca, 1991, p. 87.

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"⁵⁶⁰

Con Kuleshov, se produce, por lo tanto, la primera teorización del sujeto como sutura del discurso, en el ámbito del cinematógrafo⁵⁶¹. Es decir, que Kuleshov teoriza la puesta en marcha del cinematógrafo como dispositivo de discurso, en el que cada unidad significativa 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 espectral 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 signo⁵⁶². 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"⁵⁶³

⁵⁶⁰Silvestra 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.

⁵⁶¹Vid. el apartado dedicado al *espectador* en este capítulo.

⁵⁶²Sánchez-Biosca, 1991, p. 88-90

⁵⁶³Sánchez-Biosca, 1991, p. 121

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)⁵⁶⁴. 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 otorgándoles una centralidad y hegemonía fáctica que no, por menos "natural", es menos efectiva. Por otro lado, de alguna manera, la idea de un *Mod(él)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 (1988) realiza una descripción minuciosa del modelo, acotándolo clara y estrictamente en el tiempo: 1930–1960. Esto es, desde la incorporación del sonido, hasta la disolución del modelo por la aparición de las escrituras asociadas a los "nuevos cines"⁵⁶⁵. 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 éste 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.

⁵⁶⁴Vid. También Marzal.

⁵⁶⁵Vid. Casetti, 1994 pp.

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 enunciativa 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."⁵⁶⁶

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 fílmica 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 teóricos⁵⁶⁷ 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 de 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 hacernos 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*"⁵⁶⁸. 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 satisfacer⁵⁶⁹.

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

⁵⁶⁶1990, p. 74.

⁵⁶⁷Vid. Sánchez-Biosca, 1994.

⁵⁶⁸Bordwell, 1996, p. 150

una segunda fase, la peripecia 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 significativa 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"⁵⁷⁰

La especificidad del *Estilo Clásico* consiste, no tanto en articular las unidades de registro mediante el montaje convirtiéndolas, así, en unidades significantes 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 óptica de lo mostrado, la saturación del Ser en la propia mostración del ente, por la vía de convertirlo en material significativo: *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 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

⁵⁶⁹ *Ibidem*. p. 153.

⁵⁷⁰ Sánchez-Biosca, 1990, pp. 74-75.

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."⁵⁷¹

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 discursiva⁵⁷², 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 barroca⁵⁷³. 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 espectatoriales como sostén del discurso y el rendimiento sémico de la desviación de la norma:

⁵⁷¹ Sánchez-Biosca, 1990, p. 75. La cuestión es que estamos describiendo el canon cinematográfico clásico como la parte superior del matema laciano del Discurso Universitario **S₂ → 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. Vid. el punto siguiente.

⁵⁷² Para la oposición entre lo diegético y lo discursivo Cf. Chatman *Op. Cit.*

⁵⁷³ 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*."⁵⁷⁴

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."⁵⁷⁵

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 espectral*. 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"⁵⁷⁶

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

⁵⁷⁴Perkins pp. 156-157.

⁵⁷⁵*Ibidem.* p. 157

⁵⁷⁶Benet, 1992, p. 53.

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 un 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 consume 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"⁵⁷⁷

El *Fuera Campo* es el lugar del *TODO imaginario*, nunca visto pero siempre visible, corporeizado; cartesianamente, extenso a expensas 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 años⁵⁷⁸. 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 mercado⁵⁷⁹.

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 forja 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."⁵⁸⁰ 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."⁵⁸¹

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 espectral es acogida en el seno del modelo.

⁵⁷⁷Sánchez-Biosca, 1991, p. 124.

⁵⁷⁸Vid. Leff y Simmons.

⁵⁷⁹Que, para Hollywood, es, por otra parte, más que suficiente.

⁵⁸⁰Aumont, 1982, pp. 21-23. Es tema abundante y profundamente estudiado Vid. Company, (1986 y 1987) y Marzal.

⁵⁸¹Vid. Sánchez-Biosca, Introducción a Benet, 1992, p. 15-16

¿Cuáles son, pues, las características modélicas del relato clásico, con las que consigue este objetivo de prender al espectador sin defraudar sus expectativas?

Bordwell⁵⁸² las describe diáfananamente. 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 óptica, 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 familia⁵⁸³.
- 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 deben 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* en 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,

⁵⁸²1996, p. 157 y ss.

⁵⁸³Esta característica es crucial para tratar, como veremos, la matriz genérica del *Reality Show*. El discurso mediático contemporáneo tiende al plano saturado buscando eludir el relato como representación de la falta.

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."⁵⁸⁴

Esto es, en la terminología del psicoanálisis el trayecto es representable como:
S₂ → 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*⁵⁸⁵ 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"⁵⁸⁶. Perfectamente conjugado con la transparencia, este carácter metonímico del *relato narrativo*⁵⁸⁷ es el mejor sistema de representación de la plenitud óptica del cosmos moderno cifrada en la plena adecuación de la mirada y el mundo, donde la continuidad se transmuta en causalidad y viceversa⁵⁸⁸.

Para ello, la omnisciencia narrativa se resuelve *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."⁵⁸⁹

Todas estas características se resumen en los siguiente principios⁵⁹⁰:

- a.) Técnica** sometida al argumento.
- b.) Espacio** habitable y **Tiempo** coherente.
- c.) Máxima claridad** denotativa.

⁵⁸⁴Vicente Sánchez-Biosca, 1993. p. 123.

⁵⁸⁵Vid. Ricoeur, 1987 y Benet, 1992.

⁵⁸⁶Bordwell, 1996, p. 166.

⁵⁸⁷Vid. Benet, 1992.

⁵⁸⁸Sánchez-Biosca, 1990, p. 76. Demostrándose, de paso, la estrecha dependencia epistemológica del *Principio de Razón Suficiente* que padece diseño cosmológico mecanicista.

⁵⁸⁹Bordwell, 1996, p. 161

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 mirada⁵⁹¹. Como dice Sánchez-Biosca, "los acontecimientos se cuentan solos"⁵⁹² y nosotros, espectadores, los vemos desde el punto de vista más pertinente en el momento más oportuno⁵⁹³. 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 autopresencia⁵⁹⁴, 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 relato⁵⁹⁵, 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

⁵⁹⁰Bordwell, 1996, p. 163 y ss.

⁵⁹¹El recurso al *stablishing shot*, es un buen ejemplo de este tipo de planificación.

⁵⁹²1991, p. 121.

⁵⁹³Lo 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 *perversión espectacular* "leyendo de espacio" en lugar de viendo "aprieta" 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 soslaya, es el lugar idóneo para percibir esta pseudoidentificación entre lo *real* y el *saber* como paradójica, pero desde la moviola o el vídeo.

⁵⁹⁴Vid. Benjamin, p. 35.

⁵⁹⁵Benet, 1992, p 79.

rostro se evaporaban, deteniendo el relato, despreciando las reglas de montaje y sumiendo al espectador en una identificación imaginaria, cuya característica sería la plenitud."⁵⁹⁶

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 cuasi fetal en la oscuridad de la sala, se identificaría al protagonista del relato cinematográfico encarnado en el "cuerpo" del actor. La idea es antigua⁵⁹⁷ 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.⁵⁹⁸. 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 efecto de *castración*⁵⁹⁹. 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

⁵⁹⁶ Sánchez-Biosca y Benet, p. 6.

⁵⁹⁷ Se puede rastrear ya en el probablemente primer teórico de los resortes psíquicos que el cine activa: Hugo Münsterberg, que, en 1916, publicó *The photoplay. A psychological Study*. Vid. Montiel, Pp. 31 y ss.

⁵⁹⁸ 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.

⁵⁹⁹ Vid. cap III de este trabajo y todas las referencias citadas.

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"⁶⁰⁰

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 psicoanalítico⁶⁰¹ 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 él 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"⁶⁰²

Es decir, que en la cadena de los significantes, el sujeto del inconsciente sutura la falta haciendo la función de un "significante de más"⁶⁰³ 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."⁶⁰⁴

⁶⁰⁰Bordwell, 1996, p. 100.

⁶⁰¹Vid. el artículo de Jacques-Allain Miller recogido en, 1987, pp. 53-65. y publicado en *Cahier pour l'analyse* Nº 1 en 1969. Oudart da referencia de este artículo en el suyo de *Cahiers du Cinéma* del mismo año *Op. Cit.*

⁶⁰²*Op. Cit.* p. 55.

⁶⁰³Miller, p. 63 y Oudart, p. 39.

⁶⁰⁴Miller, *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 bajo la experiencia psicoanalítica.

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"⁶⁰⁵.

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 signifiante* pasando a indicar esa ausencia. Se trata del sujeto ficticio de una visión⁶⁰⁶ 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 proceso⁶⁰⁷ porque en esta proyección reversible de las miradas *Fuera de Campo*, se denuncia más que nunca que es el **espectador** quien sutura, quien anuda los espacios. Él es el *Signifiante 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 fílmicas"⁶⁰⁸

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"⁶⁰⁹. 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

⁶⁰⁵ Sánchez-Biosca, 1991, p. 23.

⁶⁰⁶ Aumont/Marie, p. 242.

⁶⁰⁷ Bordwell, 1996, p. 110

⁶⁰⁸ Bordwell, *Ibidem*. p. 112.

⁶⁰⁹ *Ibidem*. p. 113

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 significant". 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 narrativa⁶¹⁰. 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*"⁶¹¹ 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*⁶¹². 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 cinematógrafo⁶¹³. 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 estadístico⁶¹⁴. Precisamente, porque, ante todo, es un *sujeto en falta*⁶¹⁵. Sólo sobre esta falta, será constituyente 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.

⁶¹⁰Bordwell, 1996, p. 165.

⁶¹¹Lobatón dixit. Vid. la segunda parte de este trabajo.

⁶¹²*Seminario I.*

⁶¹³Benjamin, p. 27.

⁶¹⁴Aumont et alii. p. 227.

⁶¹⁵*Ibidem.* p. 258.

10. LA PANTALLA ELECTRÓNICA.

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-espectador está cortada en un sentido. El espectador ve sin ser visto: no hay retorno"⁶¹⁶.

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 espectacular. 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 intervención fraudulenta en la transparencia referencial del medio, pues una cualidad ontológicamente esencial del mundo es su

⁶¹⁶Bazin, p. 174

visibilidad. La Televisión actualizaría el proceso de *democratización de la mirada* haciéndolo efectivo: la posibilidad ontológica deviene, con la televisión, potencia subjetiva. McLuhan (1996) llama a los Medios de Comunicación "extensiones del ser humano". 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 Icónica*, 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, en la TV, la imposibilidad del *feed-back* 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.*

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 retórica⁶¹⁷. 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 la Televisión 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:

"L'histoire des techniques de l'information est traversé par l'obsession de la compression temporelle. On peut lire d'ailleurs l'histoire de ces techniques (...) comme une quête ininterrompu de la simultanéité, une tentative de réduire la discontinuité temporelle entre le moment où l'événement se produit et celui où il est prté à la connaissance d'un public. Le direct semble finalement réaliser ce rêve, en assurant une double simultanéité temporelle. La prmèmière 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 sinmultanéité doublée d'une durée n'est pas sans conséquence sur l'effet de vérité du direct, ainsi que sur la problématique des sources."⁶¹⁸

Así, se revive la ilusión, en principio, de que el encuadre, el receptor de televisión, alberga una *fuera 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

⁶¹⁷Cuando 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, descontextulizada, 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.

⁶¹⁸ *Op. Cit.* p. 105.

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, sí 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 espectral 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 RESPECTO 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 TV 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

podiera 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 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."⁶¹⁹

¿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 RESPECTO 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 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,

⁶¹⁹ *Op. cit.*, p. 110.

también, algunas directamente de la fotografía que el "cine" no potenció. La imagen vídeo 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 vídeo casero entronca 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 vídeo 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 signica, demasiado desveladora de una ausencia, la imagen del vídeo 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 vídeo parece, simplemente, estar de más.

Pero la imagen–vídeo 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 vídeo, 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 vídeo como "registro para la conciencia"⁶²⁰, 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."⁶²¹

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 *con-fundir* 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 una princesa europea o de una actriz americana, **TODO es información**⁶²². 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 informacional 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 en 1963⁶²³. Hoy, la colaboración de los particulares en el

⁶²⁰Sobre esta idea de la escena perfecta y el imaginario de la reproductibilidad vid. Cap. 2 y 3 de este trabajo.

⁶²¹ Ibidem.

⁶²²Vid. 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.

⁶²³Vid. un excelente análisis de los avatares de estas imágenes en Català, pp. 157-176.

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 trigésimo aniversario del atentado que lo ha re–convertido 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 dócilmente transparente". En este sentido, la versión de "los dos disparos y los dos asesinos", que desmiente la oficial, es un magnífico ejemplo. Es un ejercicio remitirse a través de **Internet** a la **JFK Assassination Page**, que comienza con la siguiente aseveración:

"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 *homepage*:

"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."

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 1996⁶²⁴ Robert Harris, comienza diciendo:

"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

⁶²⁴ También en el mismo *sitio* de *Internet*. Los textos corresponden a febrero de 1997.

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."

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 **DU**:

S₂ (análisis) → a (registro fílmico)
S₁ (gobierno) // \$ (asesino)

En este camino, el saber de la técnica es el mejor aliado del conocimiento contra las añagazas oscurantistas 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*⁶²⁵. 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 regímenes 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* que otorga la posibilidad de

⁶²⁵Si somos consecuentes con nuestros presupuestos epistemológicos, habría que decir que

subsancar 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. Otra de las páginas del nudo reticular desde el que navegamos ("*link*") ofrece:

**"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.

FEATURES:

- **30 minutes of full motion vídeo 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.

la *verdad* escapa a cualquier *formulación*, pues ésta supondría la existencia de un metalenguaje.

- **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.

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 Kennedy⁶²⁶. 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. Avenimos a la seducción de traicionar el *Principio de Razón Suficiente* conculca el *Principio de Plenitud*.

3º RESPECTO 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**, cuyo primer formulador fue McLuhan, definiendo el mundo tras la aparición de los *Media* como una *Aldea Global*. No es éste, lugar para establecer un análisis o un diálogo con los lúcidos pero complejos planteamientos de McLuhan. Lo que me interesa ahora, es que el término ha tenido un notable éxito y que los *Media* han hecho

⁶²⁶ El reportaje, con el título *¿Quién era Lee Harvey Oswald?*, fue emitido por el programa de TVE, *Documentos TV* en noviembre de 1993

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 marco ineludible de referencia. Echeverría recoge varios términos utilizados según los autores: *sociedad informatizada*, *Estado telemático*, *sociedad digital*, *comunidad virtual*, *ciberespacio*, *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."⁶²⁷

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. 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

⁶²⁷Echeverría, 1995, p. 227. Él propone el término *Telópolis*. Vid. 1994.

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 espectador⁶²⁸ 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."⁶²⁹

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 icono ha perdido su dimensión signíca. 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

⁶²⁸Para 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*.

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 ensoñación, 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 consciencia de 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). ¿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.

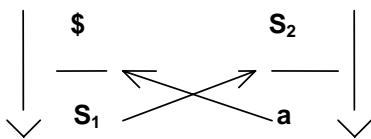
⁶²⁹Citado por Sontag, p. 211.

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 intensidad, 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 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 minoría⁶³⁰.

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**⁶³¹:



⁶³⁰Piénsese en **Canal Plus** o **La 2**.

⁶³¹Este matema fue presentado por Lacan en una conferencia pronunciada en Milán el 12 de mayo de 1972. Vid. Alemán, (1993 y 1996), Larriera (1996) y ambos (1998).

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 **S₁** 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: **DM/DA**, **DH/DU**. 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 imparabable. 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 **DM**: 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.
- Con el **DH**: 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 histérico clama por el *Principio de Razón Suficiente*, para destituirlo continuamente.
- Con el **DU**: El **Significante Amo** en el lugar de la **verdad**. El poder imaginario tras el proceso del discurso.

Con el **DA**, 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** → **\$**. Pero hay una diferencia de posición: en el **DA** el **a** que se dirige al sujeto es causa, está sostenido por el saber. En el **DC** el objeto es producción y sostiene al saber que a su vez lo determina. Además, hay otra coincidencia vectorial importante: como en el **DH**, el sujeto determina la posición en la que se encuentra el **Significante Amo**, y cómo en el **DU** 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*⁶³², 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 profílmico 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, aquélla 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

⁶³² He podido desarrollar esta idea en Palao (1998(a))

sepa⁶³³. 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 redundará 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: **Quien Sabe Donde** es la cifra del sujeto de la era digital en su semblante de competencia. 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 improbable, 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.

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 mediático 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

⁶³³De 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.

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. 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 secreto⁶³⁴. 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 consumidor⁶³⁵, 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 interactiva⁶³⁶. *La información es una esfera con el centro en todas partes y la circunferencia en ninguna*. El vértigo que esto

⁶³⁴ 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 lema de la serie. Vid. mi artículo de 1999.

⁶³⁵Matellart, p. 213.

suponía para el cusano⁶³⁷, en cuanto inconcebible, en cuanto insoportable para nuestra inteligencia es imaginariamente 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 percepto 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 S_2 . De ahí, el concepto de navegación, de posibilidad de deriva por ese ciber mundo 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 de pulsión escópica. Su exclusión epistémica conlleva su captación escópica. Nada necesita ser sabido; todo (“yo” incluido) necesita ser visto. *Saber*

⁶³⁶Munari, p. 113.

⁶³⁷Vid. Cap. 4 y 5.

dónde, es haber visto. Si la tecnología me permite fragmentar lo global para poder acceder a ello, lo pulsional no es, por ello, desalojado. Ésa ya antigua compulsión del televidente 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 televidente: 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 cuerpo moderno, estorbo para el sujeto en su pesadez orgánica, parece cada vez más prescindible, menos obstáculo para la ubicuidad escópica. 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 con-funde 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 ser, 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 satisfacción⁶³⁸.

¿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 espectacular, 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 mostrado⁶³⁹, 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 espectacular, más condensación espectacular. La pantalla electrónica, lugar de desestructuración icónica, fía en el flujo de la difusión la auténtica consistencia imaginaria del universo. La autenticidad es la pasión contemporánea por excelencia.

⁶³⁸Cf. 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.

⁶³⁹Esto 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".

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, forcluido 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. En el título de este trabajo se han planteado sus ejes fundamentales: **Los Media en la construcción de la Imagen-Mundo**. De aquí se derivan varios efectos.

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, 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 positividad 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 darle, entonces, su estatuto como "mediador" 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 investimento ritual procedente de su institucionalización"⁶⁴⁰

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 convocar la existencia del 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

⁶⁴⁰Sánchez-Biosca, 1995 p. 17.

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 televisión⁶⁴¹.

Creo conveniente pues, intentar un planteamiento del problema dando a la pantalla electrónica su estatuto de mediador entre sujeto y mundo. Recordemos, que el estímulo inicial de este trabajo era interrogarse ante un fenómeno que acaecía en el seno de los media: simplemente, que entre la *pretensión informativa* de la imagen electrónica y su *exacerbada espectacularidad* había un plus irreductible, injustificable por su función, que la conducía 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, sí puede servir de puente hacia esa actuación dejando al sujeto a salvo. El *Cibersexo*, frente al SIDA; 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

⁶⁴¹Vid. González Requena, 1988.

revertible 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 receptor⁶⁴², pasando por la división entre realidad y ficción⁶⁴³, 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

⁶⁴²Vid. Munari, p 113

⁶⁴³ *Ibidem.* p. 11

lleva, en los últimos tiempos, al uso de la infografía para verificar determinadas ocurrencias reglamentarias como el *fuera 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 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 uno 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 de la Comunicación 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 plusvalía⁶⁴⁴. En el **Discurso del Capitalista**, éste ocupa como en el **Discurso del Amo**, el lugar de la producción pero con la "pequeña diferencia"⁶⁴⁵ 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

⁶⁴⁴Vid. Lacan, *Seminario XVII*.

⁶⁴⁵Vid. Larriera, 1996.

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 **S**, 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**, 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, producto⁶⁴⁶ 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 *cibespacio* 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

⁶⁴⁶ ¿Qué produce un medio de comunicación sino la audiencia que vende a los publicistas?

de ellos padres, algunos de ellos enfermeras, médicos y parteras - 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.

"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 emitirse 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 esquizia 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"⁶⁴⁷. 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 latinas⁶⁴⁸. 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 *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 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

⁶⁴⁷Vid. Corominas p. 223. Lo sigo en todas estas etimologías.

⁶⁴⁸Creo -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 Wojtyła. Esto explicaría su total vaciado de contenido

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, en un conflicto cualquiera sino reparar el mal ocasionado. 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 significativa 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 **DU** como en el **DC**, el *Significante Amo* (**S₁**) 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 de perfecto acople, de cópula 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

político y su uso exclusivamente moral.

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 relevancia⁶⁴⁹. 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 impostura⁶⁵⁰. Así se explican varios fenómenos que vamos a encontrarnos en nuestro camino de análisis del 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 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 óptica 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 bajorrelieve". (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 especiales", sobre todo infográficos, del cine comercial, como sutura de la imposible copresencia de los elementos referenciales ante el objetivo⁶⁵¹.

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

⁶⁴⁹Sánchez-Biosca, 1995, p. 17 y ss.

⁶⁵⁰ 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.

⁶⁵¹ He tratado esta cuestión anteriormente. Vid Palao, 1996 y Palao y Entraigües, 2000.

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 diseño⁶⁵², nada es imputable al productor pues no hay cifrado de verdad en el mensaje, sino ornamento de su dimensión informativa. Sería perseguible, 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**.

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 *Imaginarización 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*)⁶⁵³. 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 proscribiera al sujeto, lo excluye del ámbito de sus competencias. La crítica proviene,

⁶⁵²Ejemplos: "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..

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 con-fusión 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 Otridad del Ser, pero como individuo, con una conciencia trágica que sigue elidiendo 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 propensión narrativa, que lo aleja del cientifismo y de la filosofía⁶⁵⁴ pues no se hace cargo de la naturaleza humana, sino del sujeto del deseo⁶⁵⁵. Es, pues, cuando el sujeto del deseo se ve en la tesitura de *contar-se*, de aparecer en el

⁶⁵³ Vid. mi artículo de 1993, *Op. cit.*

⁶⁵⁴Vid. Alemán, 1993. ⁶⁵⁵ Respecto a esto, pude escuchar, en cierta ocasión, la respuesta que un psicoanalista le dio aun 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.

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, predominantemente narrativa, del paciente implica una atención a lo que el *logos* excluye de sus desarrollos, al *mythos*⁶⁵⁶. Esto es, al oscurantismo, que se resiste a la Razón como fuerza de superación, como resto que la Ilustración no desaloja sin consecuencias. *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, imaginarizante, 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 conservadora⁶⁵⁷. Por ello, el sujeto moderno *dispone de* la familia⁶⁵⁸ 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 problematidad, se admite

⁶⁵⁶Vid. Palao et alii. 1995. ⁶⁵⁷La 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.

⁶⁵⁸Como "dispone" del lenguaje, por otra parte.

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 irrumpe 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:

"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"⁶⁵⁹

El televisor se convierte, para las revistas, en el emblema iconográfico por excelencia de la vida familiar.

"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

⁶⁵⁹Spigel, p. 38.

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."⁶⁶⁰

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 espectadores 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...⁶⁶¹ 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 *teletelms*, los seriales, 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 deja de hacerlo al ideal. Un ejemplo: **¿Quién es el jefe?**⁶⁶² 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

⁶⁶⁰ *Ibidem*. p. 39.

⁶⁶¹ Vid. *Ibidem*. p. 45 y ss.

⁶⁶² **Who's The Boss?** Producida por *Columbia Pictures TV*, entre 1984 y 1992. En España, fue emitida por TVE.

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, pueden librarse locamente a la realización efectiva de sus fantasmas de seducción disponiendo, para ello, de un tiempo inconmensurable.

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 preestablecido 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

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 mono-parental 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 vérnoslas 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"⁶⁶³, 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 Spielberg⁶⁶⁴, 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."⁶⁶⁵

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.

⁶⁶³ Descartes, 1995. pp.72-73

⁶⁶⁴ Pude ocuparme de este asunto en mi artículo de 1996.

⁶⁶⁵ Gubern, 1996, p. 148.

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 *Tyranosaurus 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 culturación⁶⁶⁶, de acceso al lenguaje. Por eso, no hay hablante sin familia⁶⁶⁷, 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 goza padre y madre."⁶⁶⁸

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. (...)

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."⁶⁶⁹

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

⁶⁶⁶Vid. Miller, 1993^B.

⁶⁶⁷Gallano, 1993.

⁶⁶⁸1993^B, p. 38.

⁶⁶⁹ *Ibidem*, p. 39

narrado, jamás alojado en la materialidad de los signos⁶⁷⁰. 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 exclusión⁶⁷¹, 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 simbólica⁶⁷².

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. En el caso que vamos a ver en detalle, **Quien Sabe**

⁶⁷⁰Vid., por supuesto, Lyotard para todos estos aspectos de la tensión entre el saber narrativo y el científico.

⁶⁷¹Esto es, sin antagonista sea éste la barbarie, el infiel, la clase dominante, o el pueblo vecino.

⁶⁷²Es 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 1000b 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 conjetura (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."

Pude ocuparme de estas cuestiones en Palao, 1994^B.

Donde, observaremos un efecto curioso: desaparecen madres, hijos y hermanos, pero prácticamente nadie busca un padre. 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 jurídicamente⁶⁷³.

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, no le falta 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 imaginarización. Así, con los planos emblemáticos de la "estrella" o en la propia explosión espectacular que suponen los números musicales⁶⁷⁴. 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.

⁶⁷³Según el "derecho a conocer la filiación biológica", que **Quien Sabe Donde** esgrime cada vez que busca en las profundidades del pasado a la familia de alguna persona que en su infancia fue adoptada o criada en un orfanato.

⁶⁷⁴ Vid. Vera, 1994.

Si esto es evidente en toda la faceta informativa del discurso televisivo, creo que son lugar eminente 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 espectacularmente imposibles – cámaras sobre raíles 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. Todos coincidimos ya en que un partido de fútbol se ve mejor desde casa que en el campo. 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 encuadrable 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 marchamo 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 espectador⁶⁷⁵, 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 siendo el operador último del sentido.

Pero esta accesibilidad electrónica del mundo no es bastante. Urge una inscripción espectral de tal manera que la emotividad funciona 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

⁶⁷⁵O en la estela de la *solidaridad*, como derecho del "espectador" a que su mal sea cobijado por el saber, esto es advenga al "olimpico" 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".

encuadre electrónico: *Lo que necesitas es amor, Sorpresa, Sorpresa, (Antena 3) Nunca es tarde (Tele 5)* y un cada vez más largo etcétera⁶⁷⁶ presentan el encuadre televisivo como lugar de la (re)conciliación afectiva posible. Otros, presentan la posibilidad de la reconciliación con el propio yo, como efecto del relato. "Narrar" el propio caso, con el fin de ejemplificar⁶⁷⁷. 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 Abrazo⁶⁷⁸ en un plano final, la fusión de los cuerpos en el encuadre según el persistente modelo de la foto de familia.**

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."⁶⁷⁹

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 espectral, con el marchamo de optimismo que implica cualquier invención

⁶⁷⁶Del que **Quien Sabe Donde** es, sin duda, pionero en España.

⁶⁷⁷*Mari Pau Huquet (tv3), Yo confieso (Antena 3), Ana (Tele 5), En Primera Persona (Canal 9)* etc. Todos ellos, en horario predominantemente vespertino.

⁶⁷⁸Vid. 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 de *Cadena perpetua* de Frank Darabont (*The shawshank redemption*, 1994). El plano del encuentro final de los dos protagonistas (Tim Robbins y Morgan Freeman) se consume con un bellissimo 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.

realmente barnizada de científica. El pilluelo que hace víctima de su chanza al regador de los Lumière podría, en forma de "avatar", ser apaleado 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".⁶⁸⁰

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 signifiante, 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 autenticadora 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"⁶⁸¹

Liberación, pues, del referente, del registro. Pero, a su vez, fuerza autenticadora que implica, no tanto la inexistencia del referente, como su potencialidad que, a efectos

⁶⁷⁹Gubern, 1996, p. 146.

⁶⁸⁰Gubern, 1996, p.147 ⁶⁸¹Gubern, 1996 p. 148.

de la mirada, ya es acto. La imagen puede ser *anóptica* pero, en ningún caso, "**an-escópica**". 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.*"⁶⁸²

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 físico⁶⁸³ (*Efecto de Realidad*), le atribuimos algún tipo de existencia (*Efecto de Real*) por la matematización del punto central de la visión como un punto geoméricamente homogéneo a los del espacio de la representación⁶⁸⁴. 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

⁶⁸²Renaud, p. 23. El subrayado es mío. ⁶⁸³Vid. Popper.

⁶⁸⁴Vid. Panofsky, p. y el cap. 6 de este trabajo.

a *visualizar* la ciencia⁶⁸⁵, a hacer a estos procesos parte 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 autenticadora" 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":

"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."⁶⁸⁶

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:

"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"⁶⁸⁷

⁶⁸⁵Aukstakalnis, p. 210 ⁶⁸⁶Bonitzer, p. 44. Recordemos lo dicho por Benjamin sobre la necesidad de 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).

⁶⁸⁷ *Ibidem*. p. 46.

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 especial**" 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 fílmico, el fotograma⁶⁸⁸, 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 lenguaje⁶⁸⁹.

Y el crisol en el que semejante prodigio 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.

⁶⁸⁸1986, pp. 64-67. ⁶⁸⁹No 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.

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. Dado un *Espacio Textual*, éste sólo es textualizable si ello conlleva una inteligibilidad que trasciende necesariamente el solipsismo⁶⁹⁰ 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 artística⁶⁹¹, pero, en el ámbito de la imagen informativa, lo que se presenta es la posibilidad del trucaje e intervención en el ámbito cuasi sacro de la denotación⁶⁹² 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 especiales 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 explícitas⁶⁹³. 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 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

⁶⁹⁰Ese "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.

⁶⁹¹Véase lo dicho por Gubern y Costa, p. 44

⁶⁹²Barthes, 1986 p. 17.

⁶⁹³Vid. Vera, 1994 y 1995.

periodista es Jekyll; el malo, Hyde. Y, no digamos, en el caso de que esas imágenes sean utilizadas con fines publicitarios. La campaña de Oliverio Toscani para Benetton es 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.

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*⁶⁹⁴.

Precisamente, con esta cuestión llegamos al umbral de este trabajo. *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 la segunda parte de este trabajo vamos a ver la cuestión en la moderna imagen televisiva, esto es, difundida. Queda, no obstante, el último hito en la imagen digital: 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 textual⁶⁹⁵ 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

⁶⁹⁴ Toscani utilizó poco después la imagen para otra de sus vallas publicitarias.

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 halla, ante su experiencia, con una soledad de estirpe divina, como ante la alucinación o el dolor⁶⁹⁶, 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 simultáneo⁶⁹⁷. 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 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*.

⁶⁹⁵Renaud, p. 17.

⁶⁹⁶Vid. Miller, 1994^A, p. 25. ⁶⁹⁷Me refiero al ideal. La realidad del asunto es que de los entornos virtuales se siguen disfrutando de forma grupal frente a una pantalla.

II PARTE:
QUIEN SABE DONDE.

I. ELEMENTOS GENÉRICOS.

11. EL NUEVO PARADIGMA INFORMATIVO Y LA EJEMPLARIDAD DE QUIEN SABE DONDE.

LA INFORMACIÓN Y EL ESPECTÁCULO: ENTRE EL DISCURSO DEL CAPITALISTA Y EL DISCURSO UNIVERSITARIO.

Como hemos visto en el capítulo anterior, la ambigüedad constitutiva de la imagen informativa contemporánea proviene del hecho de que su manera específica de ofrecerse en un vínculo social, consiste en mantenerse a horcajadas entre dos de los discursos que formuló Lacan en su enseñanza del psicoanálisis: el **Discurso Universitario** y el **Discurso del Capitalista**. Todo ello, como efecto de un proceso que hemos descrito genealógicamente: el de la constitución de la *imagen-mundo* como correlato de la producción del sujeto del *cogito*. Porque, a partir de la lectura que Heidegger lleva a cabo de todo el proceso, sabemos que este *hacer del mundo imagen* no tiene otro sentido que orientar la representación hacia la disponibilidad del ente para un *subjectum* que asumía el papel de sostén del edificio del pensamiento y del discurso, siendo la *perspectiva artificialis*, la plasmación más patente de esta posición, tanto de disponibilidad óptica, como de la exclusión subjetiva. La fuerza centrípeta supuesta al encuadre se demostraba como la mejor garantía, el adecuado complemento imaginario de estabilidad ontológica que requería ese nuevo *Universo* pergeñado para la ciencia.

Una vez esbozada la descripción de este proceso, el programa de TVE **Quien Sabe Donde** se ha convertido para nosotros en un caso ejemplar para ensayar una genealogía de la imagen registrada electrónicamente, con plena pertinencia desde el prisma de la constitución del espectáculo informativo, hacia el que su desarrollo nos aboca. **Quien Sabe Donde** está en una posición límite entre el discurso informativo ortodoxo y el *reality show* de pleno derecho; dejando aparte, que la idea de que la *realidad*, el mundo, sea *espectáculo*, sea objeto de disponibilidad –frucción, alteración, solicitud o cualquier otra modalidad de ofrecimiento escópico–, es algo que, enunciadas nuestras premisas, aparece en la raíz de la constitución misma del concepto. Es en el desajuste entre el *orden simbólico* y el *imaginario*, en la

imposibilidad de solapamiento incesante de las lagunas del primero por el segundo, donde lo *real* de un goce obsceno *aparece* como causa del discurso, implicando la descalificación de un producto en el que esto queda manifiesto en forma de ganancia económica –de *neg-otium*, de negación de la ociosidad– y, por lo tanto, de fin último que apunta al goce de un sujeto del que el semblante informativo no sería más que mera coartada. Ésta es, pues, la hendidura entre el **Discurso del Capitalista** y el **Discurso Universitario**, que podemos, en el ámbito que nos ocupa, asimilar al hiato conceptualmente insalvable entre **información** y **espectáculo**.

Por otro lado, **Quien Sabe Donde** es un programa de televisión sobradamente conocido en nuestro ámbito mediático. Nació allá por 1992, en un momento en el que las desapariciones de adolescentes se habían convertido en un tema especialmente sensible para la opinión pública. Fue idea de la televisión estatal, pues, crear un espacio dedicado a la búsqueda de personas desaparecidas con la inestimable colaboración espectral. Comenzó, conducido por Ernesto Sáenz de Buruaga⁶⁹⁸ – a la sazón, aún no una estrella televisiva – con un horario nocturno, desplazado del *prime time* como otros tantos programas de servicio público en la televisión pública, como –por ejemplo– los dedicados a la salud, al bricolaje, o a la divulgación de cualquier sector del saber. Pero un avezado profesional de los medios, Francisco Lobatón, se dio cuenta, en breve tiempo, de las enormes posibilidades estructurales que ofrecía el diseño del programa si se potenciaban debidamente. En una época en que las guerras por la audiencia comenzaban a proliferar en el panorama televisivo español, se había descubierto *una fórmula en la que esta misma audiencia era colocada en el centro del dispositivo audiovisual mediático como un complemento protésico de este*. La audiencia era el condimento indispensable de un programa que solicitaba su mirada para alcanzar los espacios que su propia demanda indicaba para poder ser satisfecha. Buscar desaparecidos era labor del espectador. Labor de reconocimiento encauzada y solicitada desde un centro difusor pero imposible sin la colaboración de aquéllos entre los que la imagen era difundida. Colocar, pues, al espectador en el centro del dispositivo, fue la clave del éxito de un programa que permaneció seis temporadas en antena y que encumbró a su director y presentador a las más altas cimas del panorama mediático español.

Pero, precisamente, esta guerra por la audiencia comenzaba, también, a hacer proliferar lo que ha dado en llamarse, en este mismo ámbito, *televisión basura*: la captación del espectador a cualquier precio, sin un límite definido por el buen gusto o la utilidad informativa. Fue siempre interés de **Quien Sabe Donde** mantenerse al margen de estas clasificaciones y ofrecer un semblante de respetabilidad informativa. De ahí, su autodefinición, tal como podía ser leída en su página Web:

"Programa de Radio Televisión Española nacido con un marcado carácter de utilidad pública.

Nuestro objetivo primordial es la búsqueda de desaparecidos tanto en España como fuera de sus fronteras siempre dentro de los límites del respeto a la intimidad, el derecho a la propia imagen, el honor y el respeto a la familia.

Quién Sabe Dónde, de edición semanal - cada noche del lunes- , se emite tanto por el canal nacional como por el internacional de TVE".⁶⁹⁹

Como vemos, el interés por publicitar sus canales, es decir, por la supresión progresiva del estreñimiento de las fronteras *espaciales*, corre parejo al de fijar los límites éticos, *id est*, *espectaculares*. Pero este precario equilibrio entre la **funcionalidad** (búsquedas) y la **espectacularidad** (encuentros), es el que va a marcar inevitablemente la trayectoria entrópica de **Quien Sabe Donde**. En ese cometido de pergeñar el papel de la **audiencia** en el *nuevo paradigma informativo*, constituyendo al espectador en **producción**, **consumidor** y **sustento** del dispositivo a un tiempo, **Quien Sabe Donde** ha sido, sin duda, pionero en el panorama mediático español.

EL ESTATUTO DE QUIEN SABE DONDE EN ESTE TRABAJO.

Creo necesario, explicitar el análisis concreto de **Quien Sabe Donde** en la dinámica y metodología de esta Tesis con el fin de no generar falsas expectativas. Nuestra unidad de análisis será la **emisión** porque la vocación histórica resulta

⁶⁹⁸ Para todas estas cuestiones vid. Lobatón, pp. 47 y ss.

⁶⁹⁹ La dirección de la página de **Quien Sabe Donde** era http://www.rtve.es/rtve/_tve/_qsd/qsd.htm. Esta página desapareció de la Red a principios de 1999. Para la cuestión de la progresiva ampliación de canales de difusión y *feedback*, vid. el capítulo 15 de este trabajo. La mayoría de los materiales propios del *Sitio Web* de **Quien Sabe Donde** están recogidos en el Apéndice II.

inviabile en un objeto semejante. Según el propio Lobatón (pp. 79 y 87), en cinco temporadas (Lobatón escribe en la primavera de 1997) nos enfrentamos a:

- **500 horas** de emisión,
- **3000 invitados** en el estudio y
- **2000 “historias auténticas”**, en
- **200 programas.**⁷⁰⁰

De ahí, pues la imposibilidad fáctica de una historicidad, en el sentido positivista del término, que pueda inducir regularidades sin excepciones ni inferencias concluyentes a partir de la integridad inapelable de los datos. Podemos, por ejemplo, rastrear un caso en varias emisiones, pero no podemos tener ninguna pretensión de exhaustividad respecto a todas las emisiones en las que un caso ha sido tratado⁷⁰¹. De todas maneras, creo perfectamente lícito defender la prescindibilidad metodológica y epistemológica de un tal planteamiento. De hecho, la descomunalidad de la emisión –del flujo–, que imposibilita el análisis exhaustivo, es la principal coartada de la TV contra cualquier intento crítico en el sentido fuerte del término. Cualquier dato puede ser refutado por su contrario si prevalece exclusivamente un criterio *pragmático* o *historiográfico*. De ahí, que me vea en la tesitura de defender la legitimidad de acotar el *corpus* y generalizar los resultados blandiendo el arma del análisis textual para procurar una aproximación *intensiva* al objeto. Se trata, no obstante, de una –permítaseme la expresión– *legitimidad perversa* pues supone sustraerse al lugar de recta fruición que el dispositivo depara al espectador. De hecho, **grabar** un *informativo* es ya subvertir su pretendida naturaleza y subrayar su carácter espectacular; eso se hace con un programa de entretenimiento, con una película o con un partido de fútbol. Este último es el ejemplo más diáfano: en el acontecimiento deportivo al que se asiste en directo, prima su dimensión informativa; reproducido en video sólo queda su carácter de espectáculo⁷⁰².

⁷⁰⁰ Para los datos de la temporada 1997–98 vid., en el Apéndice II, la nota de prensa titulada **Quien Sabe Donde** *viaja a Cuba*.

⁷⁰¹ Puede uno dar fe de lo que es seguir durante 6 años un programa de emisión semanal, vídeo en ristre. En este sentido, las contingencias biográficas de este doctorando - permítaseme esta lastimera confidencia - son determinantes: una avería técnica, un cambio de domicilio, el olvido de adquirir la correspondiente cinta o el desinterés metodológico temporal (no siempre, pensé que **Quien Sabe Donde** iba a ser el campo básico de aplicación de mis inquietudes respecto al *Paradigma Informativo Contemporáneo*) son cosas que pueden acaecerle a cualquiera en más de un lustro.

⁷⁰² Los propios conductores de los programas deportivos avisan al espectador de que “ponga

De todas maneras, he de explicitar su estatuto como objeto en esta investigación: no pretendo ser un especialista ni un experto en **Quien Sabe Donde** y mi posición no es la del desenmascaramiento que aboca a una *polemos* argumentativa que vaya a degenerar en la sempiterna aporía triangular de la **libertad de expresión**, el **derecho a la información** y la **protección de la intimidad**. Pretendo que lo que analizo ilustre (dé luz) a la teoría expuesta; no, que agote el objeto, lo deconstruya (lo relegue a los márgenes del discurso), ni lo descalifique. Aún así, es el paradigma que originó toda la tesis central del trabajo⁷⁰³: la mezcla de imagen en directo e imagen registrada, de imagen fija y en movimiento, de planos de estudio y exteriores convierten a este programa de éxito en un privilegiado crisol para el análisis de la fusión postmoderna de todos los estadios de la *iconosfera contemporánea*⁷⁰⁴ en la pantalla electrónica. Con otras palabras, en este *pastiche icónico* que es el discurso mediático contemporáneo, la única posibilidad de dotar de una cierta lógica a los fenómenos que la pantalla electrónica alberga es constituirla desde una *teoría del sujeto como finalidad de la representación*. Sujeto, éste, que, en su versión contemporánea, *con-funde* los atributos de un *sujeto trascendental* con su propia particularidad articulada en el goce de la Demanda. Aquí, **Quien Sabe Donde** es también singularmente ejemplar: *ciencia, familia, y derecho* son otros tantos argumentos en los que el espacio de Lobatón articula su propuesta espectacular y programática en su ofrecimiento hacia un sujeto espectral al que, como hemos dicho, hace centro y gozne de su práctica. Ubicado en el *contracampo*, el espectador, del que una subclase potencial es el *desaparecido*, es el *partenaire* necesario del demandante y el instrumento fundamental del dispositivo mediático.

Así, la funcionalidad del análisis pasará por la atención a:

- **Los elementos genéricos:** cabeceras, escenografía, estructura de la emisión, etc.

en marcha el vídeo” cuando *repiten* algún lance espectacular. De la reproductibilidad informativa (si hubo o no infracción, por ejemplo) se encarga el propio centro difusor, gracias a la ubicuidad del dispositivo. La dimensión *poiética* de la información es cosa de **profesionales**, el espectador sólo tiene derecho al producto. De ahí, el divorcio entre los ideales ilustrados del *derecho a la información* y la *libertad de expresión*. Dicen que *Internet* puede variar el panorama: *Then, you decide*.

⁷⁰³ Vid, Palao, 1993.

⁷⁰⁴ En afortunada expresión de Gubern (1987).

- **Pasajes significativos** que ilustren el entramado medular y la dimensión ontológica del dispositivo.
- Una selección de **casos paradigmáticos**.

Pero, insisto, en su análisis pretendo *comprensividad y no exhaustividad*. las conclusiones son sobre el *Paradigma Informativo Contemporáneo* y no sobre un programa concreto. Lobatón es un ejemplo – un buen ejemplo, eso sí -, no un arquetipo, ni un adversario.

12. ELEMENTOS GENÉRICOS.

EL DISPOSITIVO Y SU ADMINISTRACIÓN: FUNCIONALIDAD, ESPECTÁCULO Y AUDIENCIA.

Ya hemos visto en el capítulo anterior en qué consiste la esencia confesable de **Quien Sabe Donde**, que puede ser expresada con la máxima brevedad y precisión: buscar a personas desaparecidas difundiendo su imagen con una herramienta tan potente como la televisión. A partir de ahora, vamos a entrar en la praxis, en el resultado de la aplicación efectiva de este propósito esencial y en su despliegue en la **emisión**. En ese sentido, el conductor del programa, parece tener bien claro en qué consisten las premisas prácticas para salvar la esencia:

"Ahora bien, teniendo siempre muy claro que la utilidad pública es la consecuencia y no la causa: para ser útiles, primero hay que saber hacer un programa con capacidad para atrapar la atención de la audiencia más amplia posible. Aspirar a una mayoría sin renunciar a la calidad que suele reservarse para los productos de minorías." (Lobatón, p. 86).

Ahora mejor – cabría contestar – , con un criterio estrictamente informativo, útil, en **Quien Sabe Donde**, una vez se sabe el "donde", todo lo demás sobra, todo es *espectáculo-mercancía*, plusvalía escópica. Pero Lobatón tiene una respuesta preparada para este inconveniente que le planteamos: los que hablamos de *espectáculo televisivo* somos unos "pontífices de pacotilla" (pp. 85 y 86) porque, según él, la espectacularidad es un rasgo inherente, no sólo al medio televisivo, sino a la mismísima condición humana:

"...Apuesto porque la tele sea una ventana comunicativa como lo eran antes las de las casas de vecinos. A ver quién inventa una manera mejor para conocer y resolver juntos los problemas de todos. Y que no nos vengan con sermones hipócritas sobre un pecado llamado *espectáculo*. Todo lo que sale en la tele se convierte en espectáculo, menudo descubrimiento. A esos *pontífices de pacotilla* que simplifican y moralizan a su antojo asociando todo espectáculo a los que lo son de manera enajenante, habría que invitarles a repasar la historia de la humanidad, incluida la anterior a la existencia de la televisión. La observación recíproca es algo que anima desde siempre –y probablemente para siempre– la condición humana, hasta tal punto de que antes que el famoso y tópico lobo, *el hombre es*

espectáculo para el hombre. Los medios de comunicación modernos, y la tele en particular, no han hecho sino multiplicar al infinito la doble naturaleza que nos hace ser a la vez observadores y observados, actores y espectadores de la realidad.”

Ni los más ingenuos glosadores de Alberti o de McLuhan hubieran podido soñar un mejor valedor. Pero, como nos quedan algunos folios para “pontificar” sobre la propiedades de refracción y modelización de los *Media*, dejaremos por ahora la cuestión de si esta “inherencia” invalida el abordaje ético del problema y nos ocuparemos de algunos otros detalles en este entramado de equilibrio entre “utilidad” y espectáculo que son básicos en la aplicación del dispositivo y que hemos de comentar también.

Por ejemplo, los propios límites que él mismo se impone para evitar toda sospecha de injerencia en la vida privada de los particulares. Por un lado, **Quien Sabe Donde** no puede incoar ningún proceso de búsqueda por su cuenta: es necesario un **demandante**. El 23 – 6 – 93⁷⁰⁵, la emisión de los *Llamamientos*⁷⁰⁶ Lobatón recuerda la necesidad de acompañar una denuncia con la petición de búsqueda. El 16-09-96, asevera que el único motivo que **Quien Sabe Donde** admite para aceptar un caso es el **afecto**. “Dato amplio pero inequívoco”, añade⁷⁰⁷.

El otro límite proviene, como hemos visto, del lado de los “demandados”: la **Lista “R”**. Así reza su enunciado en la página Web de **Quien Sabe Donde**.

Lista reservada

Quién Sabe Dónde dispone de una Lista Reservada en

la que puede ser

⁷⁰⁵ La fecha de emisión, será siempre la forma de avalar cualquier dato concreto que ofrezca de **Quien Sabe Donde**.

⁷⁰⁶ Vid. capítulo siguiente.

⁷⁰⁷ En la dinámica genealógica en la que nos movemos, esta aserción no es baladí si pensamos que, para el **relato clásico cinematográfico**, el *amor* era un dato puramente denotativo incuestionable e indubitable, irreversible para la trama. Era suficiente preguntar a un testigo judicial por sus sentimientos hacia la víctima o el acusado para que todo su testimonio quedara perfectamente *modalizado* por su respuesta. Pude ocuparme de este asunto en Palao (1994^C). Sin embargo, en el relato contemporáneo, y fundamentalmente en las series televisivas, la llamada *tensión sexual no resuelta* es un artificio narrativo de primer orden. Este desajuste con los tiempos corrobora en mi opinión, que el *paradigma de conciencia* – que no, de hecho – del discurso informativo contemporáneo es *mecanicista*.

incluido todo aquel que, por cualquier motivo, no
desea ser
localizado por ninguna otra persona. **Quién Sabe**
Dónde garantiza a
todos los registrados en esta Lista la
confidencialidad de sus datos, que
no serán divulgados en el programa ni utilizando
ningún otro medio.

Es una lista de fugados con garantías. El dispositivo es tan potente, que incluirse en él es la única forma de recibir su protección. **Quien Sabe Donde**, como ejemplar cabal del *Paradigma Informativo Contemporáneo*, es una magnífica metáfora del Estado moderno.

Por último, es necesaria una sutil precisión respecto a la concepción de la audiencia. **Quien Sabe Donde** pertenece a aquél tipo de programas que convocan al espectador al interior de la pantalla, haciendo que ésta pierda definitivamente cualquier resto de su dimensión aurática. Sus más célebres representantes son, sin duda, los *talk shows*, cada vez más desprestigiados por haber convertido la facultad argumentativa de la razón instrumental⁷⁰⁸ en una especie de gallinero. Ahora bien, en el *talk show*, el espectador asiste en calidad de representante de una corriente de opinión alojada en el medio social, por peregrina que ésta sea. Hay, sin embargo, otra clase de programas que, en el ámbito mediático español, se han apoderado de la programación vespertina diaria.⁷⁰⁹ Estos programas convocan al particular por medio de un ítem (casi siempre expresado en pretérito perfecto: “mi marido me abandonó”, “mi cuñada dejó de hablarme”, “me casé con mi mejor amigo”, etc.) y demandan un testimonio preprogramado que atañe a la biografía del compareciente

⁷⁰⁸ Vid. Habermas (1989) y Apel.

⁷⁰⁹ En el momento en que redacto estas líneas (febrero de 1999) hay uno por cada cadena de las que emiten en abierto: *Digan lo que digan* (TVE), *Benvinguts* (Canal 9), *En directe*, *Mari Pau* (TV3), *Ana* (Tele 5), *Sabor a ti* (Antena 3).

y parece tener un carácter ejemplar, no en sentido moral, sino estadístico⁷¹⁰. Luego, hay otros que invocan al particular por medio de su entorno, con una promesa de espectáculo que implica al propio dispositivo: *Sorpresa, sorpresa* o *Lo que necesitas es amor* (ambos de *Antena 3*) son sus mejores exponentes. **Quien Sabe Donde** pertenece, sin duda, a esta categoría, con la que comparte, no sólo el carácter certificante del afecto, sino, sobre todo, el *prime time*, el horario nocturno. Ahora bien, hay que señalar, por encima de otras consideraciones, que en ambos casos el espectador es invitado a ejercer de intermediario entre el dispositivo y el protagonista: “si conoces a alguien que esté en estas condiciones y quiera acudir al programa” es la fórmula empleada en el primer grupo. Conocidos de sobra, son los mecanismos del segundo: deseo de sorprender, declarar amor o buscar a un ser querido. Por tanto, la disyunción entre el *espectador* y el *compareciente* se ofrece siempre como premisa, aunque, a la postre, coincidan en la misma persona.

DIACRONÍA.

La historia de un programa de televisión es la de su éxito... y un poco más. De hecho, ese “poco más”, el plus de fracaso, de permanencia en antena con bajos índices de audiencia relativos, es lo único que está asegurado. **Quien Sabe Donde** no es una excepción. Lobatón cuenta en su libro (p. 67 y ss.) cómo fue creado por Ernesto Sáenz de Buruaga en 1992 a imagen del programa Italiano *Chi l'ha visto*, y cómo éste dimitió, por diferencias con Ramón Colom, y se lo encargaron a él⁷¹¹. El programa ha aguantado 6 temporadas en antena con la únicas interrupciones debidas los descansos estivales⁷¹². En un principio, fue claro líder de audiencia en el ámbito mediático español, pese a lo que Lobatón llama “los más descomunales envites de la “contraprogramación””⁷¹³. Desde entonces, se produce una expansión

⁷¹⁰ Es obvio, que la inducción estadística suplanta aquí a la deducción trascendental propia del *imperativo categórico*. La pregunta no es ¿qué sería lo correcto hacer en determinadas circunstancias?, sino ¿qué han hecho otros para salir bien parados?.

⁷¹¹ Es *vox populi*, que Ramón Colom fue uno de los principales valedores televisivos del PSOE y Buruaga del PP. De hecho, la sustitución del uno por el otro al frente de los servicios informativos de TVE, fue tan automática como la alternancia entre los dos partidos, independientemente de posteriores operaciones mediáticas.

⁷¹² Lógicamente, cuando la población cambia de residencia y de entorno cotidiano de forma más o menos generalizada, **Quien Sabe Donde** tiene poco que hacer.

⁷¹³ Vid. Cap. 15 de este trabajo, para las cuestiones relacionadas con la audiencia de **Quien Sabe Donde**. Ahora, algo que Lobatón no parece recordar es que el 26- 1 – 93, se produjo un cambio de fecha de emisión. El presentador alegó varios motivos poco verosímiles. En realidad, se trata de un caso bastante evidente, y comentado en prensa, de contraprogramación por parte de TVE

tentacular del programa que le lleva a convertirse en una auténtica institución y, como veremos, le induce a forjar un auténtico conglomerado multimediático solicitado, como dispositivo de difusión, tanto por ONGs, fundaciones y asociaciones⁷¹⁴, como por el mismo Estado, por ejemplo, en el caso de la difusión de las voces de los secuestradores de Anabel Segura⁷¹⁵.

Ahora bien, para los efectos de este trabajo, no son las **6 temporadas** la unidad de división, sino lo que denomino **4 épocas**. Estas escansiones, vienen dadas por un criterio formal: la existencia de **4 cabeceras** del programa, acompañadas de los respectivos cambios escenográficos. Por los motivos que analizo en el punto siguiente – en mi hipótesis, el desgraciado caso de Alcàsser–, en la 2ª temporada (1993–1994) del programa se produce el primer cambio. A partir de aquí, la 3ª trae el segundo y se produce una época de estabilidad que comprende hasta la 5ª temporada (1996–1997). El último cambio coincide con la que, pese a las promesas de Lobatón, ha sido, hasta ahora, la última temporada (1997–1998). En ella, se aprecia de una especie de decadencia faraónica cuyos síntomas vamos a ir desgranando en las diversas fases del análisis. Creo que de más está decir, tras la exposición teórica de la 1ª Parte, que, para los planteamientos de este trabajo, la vertiente pragmática y estadística y la “exactitud” de los índices de audiencia, son totalmente secundarios y en todo caso pueden ser utilizados de manera auxiliar, o como confirmación de conclusiones alcanzadas por otros medios. Pasando Al aspecto puramente empírico del asunto, sólo me he preocupado de ir a comprobar los índices de audiencia cuando el análisis textual directo de las emisiones me daba a entender claramente que, a partir de la temporada 1996–1997, **Quien Sabe Donde** entraba en franca decadencia y que la 6ª temporada no fue sino un intento baldío de salvar los muebles por el equipo del programa. En efecto, según la revista *Teleinforme*, **Quien Sabe Donde** no estuvo ni un solo mes entre los programas más vistos en España en sus dos últimas temporadas. Esta circunstancia es letal para un programa cuyo motor es la propia audiencia, y acabó relegándolo a un horario aún más tardío (alrededor de la media noche) lo cual fue el remate final. Baste ahora, como muestra, el texto de una consola que flotaba encima de la pantalla, cuando se

utilizando el éxito de **Quien Sabe Donde**: José María Aznar, a la sazón jefe de la oposición, estaba siendo entrevistado en **Antena3**.

⁷¹⁴ Vid. en el Apéndice II, las página, tanto de Enlaces como de Asociaciones vinculadas a **Quien Sabe Donde**

conectaba con la *Página WEB* del programa, desde el fin de su emisión hasta principios de 1999:

QUIEN SABE DONDE
está preparando su emisión
en antena, mientras tando (sic.)
seguimos a su disposición
para que nos expongan sus
casos en el
apartado de correos 4400,
Madrid 28082,
así como en nuestro
teléfono gratuito
900-100-673,
y en el correo electrónico
qsd@rtve.es

EL ACCESO: EL GENÉRICO DEL PROGRAMA.

La *cabecera* es el primer aspecto formal de programa que llega al espectador y el primero en el que el va a recalar nuestro análisis. No es premisa del espectáculo cinematográfico, ni del televisivo, que el *genérico* se constituya en un dispositivo modal y metafórico: puede ser simplemente una marca de estilo, de género, un guiño que incida el *look* predominante de la emisión subsiguiente o que seleccione el tipo de espectador que solicita. En **Quien Sabe Donde**, no hay duda ninguna en este sentido: el *genérico* es un potente dispositivo simbólico que, sin relación visual directa con la escenografía ulterior ni ilación con la textura posterior de la emisión, opta por una dimensión connotativa y simbólica, “subliminal”, por una ostentación antinaturalista del *grano* electrónico cuyo cometido e intención es modular el sentido a través de un *collage* perfectamente ensamblado de imágenes que se coloca en la estela del *montaje de atracciones*.

⁷¹⁵ Vid. Lobatón, pp. 167– 169 y el Cap.14 de este trabajo.

Sin embargo, hay toda una vertiente estrictamente imaginaria en el *genérico* que se revela más bien en el acto perverso de su análisis, pues se descubre en él su carácter de síntoma de una impotencia: la de **Quien Sabe Donde** por colocarse en la vanguardia de los tiempos y, más concretamente, por refutar su carácter televisivo, de dispositivo espectacular, e intentar, desde el comienzo, colocarse bajo la égida de lo que haya sido, tal vez, el germen de su declive, el paradigma *cibernético*. Y, ello, en su doble vertiente: por un lado, en el *imaginario* de la **cientificidad** y la **exactitud**, que hace aparecer ante la mirada la imagen del ente demandado con la precisión del cálculo aritmético; por otro, en el supuesto de la *prescindibilidad de la asimetría de la difusión*, que lo conectaría directamente con las *Comunicaciones Mediadas por Computadora*, entre particulares⁷¹⁶, lo que le hace tender a adoptar los recursos de la imaginería informática y la ya mencionada textura electrónica. Pasemos, pues, al análisis de los 4 genéricos.

1^{er} Genérico (1992–1993).⁷¹⁷

Lo primero que vemos es el formato de una planilla de ordenador con caracteres luminosos, en la que aparecen nombres y datos de ciudadanos; en la columna siguiente junto a algunos de ellos se puede leer la palabra "Desaparecido". Esta planilla es transparente y, tras ella, con un tono sepia oscuro y en contraste de negativo fotográfico (que choca con los vivos colores del plató), desfilan, en dos series⁷¹⁸, las siguientes imágenes:

A:

- (1) *unos niños cruzando una calle muy transitada (peligro);*
- (2) *el rostro de una anciana recostada, presuntamente, sobre el suelo (desvalimiento y abandono);*
- (3) *la imagen de una multitud urbana de la que sólo se ven las piernas (masificación);*
- (4) *unas gaviotas sobre el cielo (intemperie, desprotección);*
- (5) *vehículos circulando en una gran ciudad (hostilidad del medio);*
- (6) *de nuevo una multitud pero cuya parte superior es ahora visible.*

⁷¹⁶ He podido tratar más profundamente esta cuestión de la simetría en las **Comunicaciones Mediadas por Computadora** (Rheingold, 1996) a cuenta de la serie *Expediente X*. Vid. Palao, 1999.

⁷¹⁷ En esta segunda parte, el cambio de estilo tipográfico marcará la diferencia entre el análisis, su comentario y la transcripción de los parlamentos de los protagonistas en las emisiones.

⁷¹⁸ Series que se revelan tras el análisis, pues, para el espectador desprevenido, no hay hiato sensible.

Sobre todas las connotaciones (perfectamente controladas por el dispositivo de enunciación), que hemos ido señalando para cada plano, se añaden dos elementos más de significación. Uno denotativo, todas las imágenes suceden en la calle (es decir, **fuera** del espacio familiar). Y otro más, connotativo, el anonimato.

En este punto, es donde acude la imagen que produce el giro interpretativo: unas manos rebuscando una ficha en un archivador. El dispositivo toma conciencia y entra en acción, como sugiere la segunda serie de imágenes.

B:

- (1) los pasos de **una** persona;
- (2) un rostro⁷¹⁹; y,
- (3) La fachada de una manzana de viviendas: el hogar adviene oportuno **donde** reina la desolación.

Tras todo ello, aparece impreso, con toda energía, el título del programa. Con un zoom de marcado carácter electrónico, las palabras:

Q U I E N

S A B E

D O N D E

(reparemos en que sin ningún signo de interrogación, ni acento⁷²⁰), con un color emblemáticamente azul, se imprimen en pantalla semejando venir del contracampo (pero de un contracampo infográfico, filmicamente imposible) de tal manera que, durante una fracción de segundo, sólo la palabra "SABE" es legible sobre el encuadre. El valor connotativo de todo este montaje es tan evidente que sonroja un poco descifrarlo: **hay un saber en contracampo (en el mundo del telespectador) que es perfectamente accesible al espacio del encuadre**. O bien: tú, espectador, posees la posibilidad, con tu saber, de llenar el hueco de la falta que vamos a proceder a representar. Todo el genérico lleva un machacón acompañamiento musical que es la sintonía del programa repicada de bajos atronadores y, en cuyo seno, la melodía arranca de un sonido sintético que imita un grito estremecedor. El caso es que todo el aparato discursivo connota la presencia, la posibilidad del hallazgo, en el espacio del espectador, en un contracampo que se concibe

⁷¹⁹ Por su situación contextual, con un sentido muy diferente del anterior.

⁷²⁰ Esta circunstancia que convierte el título en una proposición nominal, es decir, que designa a un sujeto identificado con el espectador es la que me ha decidido a nombrar siempre al programa de esta forma, apostando por la certeza de este vínculo entre saber y sujeto, aunque en versiones posteriores el acento comience a aparecer. Más raro es encontrar en él algún signo de interrogación.

como mundo en el sentido más apromblemáticamente iluminista: susceptible de descripción exhaustiva, explicación lógica y dominio técnico. Plenitud óptica, en definitiva.

2º Genérico

Tras este optimismo del horror, la segunda temporada comporta que el dispositivo ya sepa de sus propios efectos y plasmaciones. Nos encontramos con un efecto de pérdida de la inocencia al que acompaña un proceso de barroquización condicionado por una manifestación de intertextualidad, de autorreferencia y autoconciencia de un dispositivo que sabe de su reflexividad, que no es pura transparencia y transitividad.

*Vemos una imagen oscura y desenfocada sobre la que se producen pequeños destellos. La impresión es la de un virado cercano al negativo en tonos entre violáceos y azules. Es importante, recalcar la función del **grano** de la imagen: pese a todos los efectos, la conciencia de simulación, de pastiche no referencial de texturas, es evidente. Se juega con el poder de filtro fantasmático (filtro para la pulsión) de la pantalla electrónica. La cámara, el punto de vista, avanza casi a ras de suelo sobre un camino boscoso, cubierto de hojas. Es “obvio” que el caso de Alcásser⁷²¹ está funcionando como intertexto. Este espacio fantasmal, rastreado de forma canina, remite al lugar de hallazgo de los cadáveres. En el año 93, Alcásser es un caso emblemático, prototipo de otros muchos –al menos, esa impresión daba su ingente profusión mediática– de adolescentes desaparecidas y asesinadas. Aquí se trata aún de una emergencia de lo real de la *tyche*, de trocar la angustia en miedo⁷²².*

Por fundido, pasamos a un túnel urbano. Desencuadre que funde a una imagen más oscura. Los puntos lumínicos se convierten, ahora, en reconocibles faros de automóviles que se cruzan. Imagen del túnel y nueva imagen de los coches. Fundido. Fragmento de un helicóptero despegando (muy borroso) en un tono azul. El helicóptero rebasa los límites del encuadre. Del centro del encuadre surge una imagen más íntegra de un helicóptero en elevación tomada en contrapicado y, también, una planilla de ordenador por la que se desliza el cursor iluminando líneas con nombres y fechas. El encuadre queda fragmentado en tres partes con estos tres elementos. Esta división del encuadre es lo más novedoso del genérico.

Fundido a un encuadre dividido en dos verticalmente. En la izquierda, un dedo índice sobre un mapa. En la derecha, vemos las piernas de un hombre buscando entre matorrales. Ambos connotan la idea de rastreo. El semiplano de la izquierda desaparece,

⁷²¹ Vid. Cap. 19.

⁷²² Esta *tyche* fue ya gestionada por el **Discurso del Capitalista**, a través de la dinámica del *juicio* –que se ha convertido en un género mediático de primer orden– y se articula socialmente en la búsqueda obscena de un Amo que oculta la verdad de su goce, no del goce sin Amo del psicópata

ocupando la imagen de la derecha todo el encuadre. Funde y vemos la figura de un hombre de medio cuerpo a la izquierda del encuadre mirando al suelo. El fondo, de color amarillo, se metamorfosea en unos ojos y una nariz de mujer en escala superior al primer plano, connotando el rostro de la demandante, que excede al encuadre,. Los ojos están enrojecidos y el cabello desaliñado. Este rostro desaparece y queda la imagen del hombre. Es un plano de ordenador sin ninguna línea remarcada. Funde a una imagen de la oreja y parte de la cabeza de un hombre. La "cámara" se retrae y aparece una cabeza de mujer y otro hombre. Esto se convierte en un grupo sobre el que se forma un efecto visual de espiral. La sensación que da la imagen es la de un reencuentro familiar.

Fundido. Rostro de una mujer riendo. También excede la escala del primer plano dando aún mayor sensación de plenitud y saturación escénica. Efecto de desencuadre hacia la derecha. En el fragmento del encuadre de ese lado aparece la figura de un hombre de mediana edad en plano medio. Camina solo mirando al suelo. Funde a la izquierda y se oscurece a la derecha. Por sucesivos fundidos, vamos a ver las dos series paralelas de imágenes que dividen el encuadre

IZQUIERDA	DERECHA.
Una pareja se encuentra y se funde en un abrazo. Él viene de frente; ella de contracampo.	Plano del hombre solo.
Rostro de una anciana.	Funde, por raccord de movimiento, a una imagen de hombre alejándose por un paseo iluminado con farolas.
Se ve un listado de ordenador. Funde.	

*En ese abrazo se ha resumido buena parte del imaginario del programa. **Fusión de Campo y contracampo en la superación de la dialéctica plano/contraplano: la pregnancia del instante esencial encuadrado.***

La parte derecha ocupa todo el encuadre: vemos un plano general del paseo. De contracampo adviene el rótulo

Quien

Sabe

Donde,

que es el que *realmente* aterriza

con letras de reflejo blanquecino sobre fondo azul oscuro. Funde a plano de Lobatón en el estudio.

Nos vemos inmersos, pues, en un manifiesto proceso de barroquización. La fragmentación del encuadre designa una heterogeneidad de los espacios que el proceso retórico connotativo de tendencia subliminal habría, en el mismo acto de su formulación, de suturar. De tal manera, podemos extraer el siguiente repertorio de contraposiciones dialécticas que se ha generado en montaje:

(1) Paso del **entorno rural** connotado con la muerte, al **urbano** connotado con la soledad.

(2) Tras esto, una segunda serie de imágenes, indican dispositivos logísticos de búsqueda. Unos, lógico-informáticos; otros, de transporte y desplazamiento. Se trata de unificar ambos en la idea de compresión espacial connotada por el **encuadre**.

En la 1ª serie, predomina el campo vacío, el espacio deshabitado. En la 2ª, la presencia humana. En ella, la presencia femenina, normalmente, ocupa la parte izquierda. Si la figura femenina está sola, mira a contraplano, lo que connota demanda o satisfacción con una tendencia a que las imágenes excedan el primer plano. Sólo en esos planos organizados en torno a la figura femenina se produce la agregación de otros cuerpos en contacto. La figura masculina, sin embargo, connota, además de soledad, extraterritorialidad.

3^{er} Genérico.

Dura desde la tercera temporada (94–95) hasta la quinta (96–97). Lo primero que apreciamos, por ser el enlace más evidente con los genéricos anteriores es un cambio en la ejecución de la melodía del programa. Han desaparecido los gritos y el ritmo superpuesto y machacón, simulando un latido electrónico, de los dos primeros. El tono es mucho más melódico. La primera impresión es un descenso en el grado de complejidad, una “desbarroquización”: más claridad, menos tenebrismo. Sobre fondo ocre vemos las siluetas en negro de un grupo de cuatro figuras. Parecen proyecciones, como sombras. Sabemos que, en el cine clásico, por influencia alemana sobre todo, la sombra remite a una relación pregnante con el Fuera de Campo. De alguna manera, la sombra designa una accesibilidad de ese exterior, una homogeneidad, en cierta forma, amenazante o siniestra (en el cine clásico). ¿Será este (neo)clasicismo una falsa impresión?. Sobre estas siluetas se produce un travelling infográfico de acercamiento. El grupo es rebasado por arriba. Así, el fondo toma la textura de un manuscrito. Se nos remite, pues, a la serie asociativa:

Carta → postal → huella.

*El texto es ilegible pero las supuestas letras aparecen más contrastadas sobre el fondo. En éste, se graba una **Q** brillante en un círculo. Las figuras comienzan a desfilan, individualmente o por parejas, en diversos planos de figuración en el interior del encuadre, entrando y saliendo de campo. Aunque no varían las texturas ni los colores, esta ausencia de suelo común apunta, como en los genéricos anteriores, al collage de planos, porque para que la cámara pudiera tomar el semblante de un **esquema cognitivo** (Bordwell, 1996) unificado, la comunidad del suelo para las figuras, efecto de la perspectiva, sería imprescindible.*

*En un rojo destacado del fondo y de las figuras, las palabras **Quién Sabe Dónde** cruzan el encuadre. **Quién** (con acento) en la parte superior pasa de derecha a izquierda. **Sabe**, en la franja derecha del encuadre, de arriba abajo. **Dónde**, en la parte inferior, de izquierda a derecha. Los cuatro puntos cardinales son accesibles al encuadre. La silueta de un hombre joven, tomada en medio picado, aparece. Se sitúa de perfil en primer plano mirando Fuera de Campo a la derecha. Queda enmarcado por un recuadro rojo que, a su vez, resulta dividido en dos partes por este perfil: la derecha en rojo y la izquierda en marrón. El fondo continúa siendo amarillento. Son siempre colores cálidos que connotan el calor del hogar, frente a los colores fríos de la escenografía (y de los dos genéricos anteriores).*

*Las palabras **Quién** y **Dónde** aparecen por la derecha del encuadre; **Sabe** por la izquierda. Se sitúan en el centro del recuadro suturando –literalmente, cosiendo– las dos partes del encuadre. La silueta sobresale ligeramente del recuadro. De nuevo, la división, designada –al mismo tiempo que la provisión perversa de su sutura– por la funcionalidad del dispositivo. Al quedar el rótulo en el centro, las dos partes se adaptan a ocupar justo la mitad del recuadro por lo que la silueta ya no sobresale y el contraste entre ambas partes queda más resaltado. El logotipo que hemos visto brillar al fondo (**Q**) aparece en las dos partes, superior e inferior, del encuadre: arriba, sobre marrón y, abajo, sobre rojo, reforzando la impresión de abrochamiento, de sutura. Por fundido, aparece Lobatón. Nombra un caso de narcotráfico y su relación con el telediario (3 - 10 - 94). Al nombrar el caso (Antonio Lozano⁷²³) la pantalla con el título se transforma en la imagen del desaparecido.*

4º Genérico.

Es el último, el de la temporada 97–98. Un cielo azul poblado de nubes blancas completamente dividido en cuadrados, a su vez, divididos en otros, con un claro efecto 3-D

⁷²³ Vid. Cap.16

*producido por las sombras en diagonal que los atraviesan, dando la impresión de estar formados por pirámides de base cuadrada. En un primer momento, el ángulo superior izquierdo de la pantalla se presenta a una escala superior que luego se homogeneiza con el resto. El efecto es el de un “tapiz de escritorio” del entorno Windows, el background sobre el cual se trabaja. Se consuma la informatización icónica progresiva del genérico de **Quien Sabe Donde** con lo que se propugna el efecto de receptividad al dominio tecnológico por parte del suelo, de fundamento ontológico, que es el mundo global como marco de operaciones.*

*La pantalla se divide en 4 partes mientras que el centro es ocupado por un círculo. Las partes se abren y cierran desprendiendo su porción central que va formando círculos en diversas direcciones y con diversas texturas todas ostentando su carácter infográfico. En estas texturas vemos retazos de **escenas nucleares**: apretones de manos, abrazos, celebraciones, en algunos de los cuales Lobatón es perfectamente reconocible. El tono general predominante va pasando del azul a un rosáceo más cálido. El círculo central se convierte en un gran **Q** encuadrada en la que se puede leer el rótulo **Quién Sabe Dónde** (con acentos). La sintonía está ahora interpretada con un tempo épico en el predomina el timbre del piano que se diluye en un tono desgarrado que vuelve a denunciar su carácter sintético.*

ORGANIZACIÓN DEL CAMPO.

Tras este análisis del acceso al programa, hemos de abordar la constitución de su espacio natural: aquellos elementos que componen la **emisión** en directo. He llamado *Campo* a este aspecto, porque desde él se articulan todos los componentes que van a aparecer en pantalla. Dentro de este *campo* conviene desglosar el análisis en sus dos aspectos fundamentales:

- Por un lado, el **presentador** que es aquí especialmente relevante, por la propia constitución de su personaje, pues no se concibe **Quien Sabe Donde** sin Lobatón como su conductor: en pocos casos la conciencia espectral de una manera tan indisoluble un programa a la figura de su director y conductor.⁷²⁴

⁷²⁴ Por un lado, estamos acostumbrados a que programas de máximo éxito puedan cambiar de presentador de una temporada a otra: el caso de Isabel Gemio, asociada a programas estrella (*Sorpresa Sorpresa* y *Lo que necesitas es amor*) es suficientemente representativo pero no es un caso aislado. Por otro, que el propio Lobatón posea los derechos de **Quien Sabe Donde** para su productora **Red Acción**, es también determinante más allá de cuestiones de audiencia y permanencia discursiva del dispositivo.

- El segundo aspecto es, lógicamente, la **escenografía** del programa, en cuyas transformaciones iremos recalando.

Lobatón.

El común denominador de todos los crímenes en la postmodernidad es el abuso de poder que conlleva siempre la opacidad, la ocultación del saber. La virtud democrática y postmoderna por antonomasia es la transparencia "garantizada" por la publicidad de los procesos⁷²⁵. Sabemos, por otra parte, que esta garantía publicitaria es fundamentalmente imaginaria, un complemento a las lagunas de los encadenamientos simbólicos en que esos procesos consisten y que se convierte en un *límite a lo real*. Que lo visible no agota la sed de saber, el impulso histórico, se comprueba en la constante *insuficiencia escénica*, que se resuelve en una sospecha sobre el *Amo*. La profusión mediática de los procesos judiciales es el mejor ejemplo. Jamás un veredicto judicial satisface a todos por igual: el *Amo* no consigue su fin generalizador. Si el acusado resulta culpable será "chivo expiatorio" de una oculta trama del poder; si inocente, ése mismo poder lo habrá protegido para preservar sus intereses. **Para la Modernidad – y para la postmodernidad, que es su efecto – el Amo siempre goza de la verdad que (nos) roba.** La defensa del particular, ante semejante panorama, ha generado la figura del **profesional**⁷²⁶ moderno como catalizador de esa garantía de transparencia para un sujeto que adopta el semblante de precursor, de agente de la incoación de esos procesos, pero que se haya siempre en una posición de impotencia respecto al saber. El **conductor mediático**, el "informador", es un logrado ejemplo de esta profesionalidad pues, por definición, se halla en el lugar del saber para el sujeto, es el operador de la información y, por estructura, no se identifica al Amo si permanecemos en el discurso informativo, que se halla en el semblante de apacibilidad ontológica⁷²⁷ del **Discurso del Capitalista**. De hecho, muy al contrario, sabemos que, por definición, aquél que el periodista ataca queda indefectiblemente recluido a ese lugar.

⁷²⁵ Científicos, judiciales, médicos, informativos, administrativos, académicos, etc.

⁷²⁶ En todos los procesos citados en la nota anterior.

⁷²⁷ Que no **óntica**. Precisamente en esta *diferencia* entre el *ideal* de apacibilidad ontológica (democracia, paz y equilibrio natural universales en la *Aldea Global*) y la conflictividad empírica cotidiana (guerras, delitos, violencia, corrupción y desastres ecológicos) co–inciden todos los valores ético–mediáticos dominantes que tienen su matriz en la *conciencia ecológica* y en la *solidaridad* como hemos visto en el Cap. 10.

En su libro (p. 54), Lobatón se nos manifiesta como claro conocedor de la relevancia del *presentador* incluso en la era de la televisión digital e interactiva. Hasta lo que –en paráfrasis de Mattelart– definiríamos como *consumidor soberano* (vs. el *espectador*) necesita de esta figura, que sería un “inter–locutor” más que un locutor a la vieja usanza. Lo que no tiene en cuenta Lobatón es que él (su *personaje*) es un “locutor a la vieja usanza”. Me explico: la nueva televisión digital marca una distancia respecto al dispositivo del programa objeto de nuestro análisis que no es otra que la atomización de la difusión y la fragmentación irremisible de la audiencia, la fractura de la asistencia temporalmente homogénea a un programa **en directo** – *para todos*–, que es el motor irrenunciable de **Quien Sabe Donde**.

Lobatón, de hecho, es perfectamente consciente, también, de su personaje como *producto* televisivo. Comienza su libro como (p. 11- 26) un diálogo de él, *persona*, con éste, su *personaje*, y habla de una *biografía dual* (p. 27). Las páginas siguientes las dedica a hacer una semblanza de su biografía profesional, en la que su carácter progresista (perfectamente ajustado, permítaseme observar, al más manido tópico del “progre” de los 70, perseguido y arrestado por “leer poemas en público” (p. 30)) queda subrayado eminentemente desde sus inicios en la radio de Jerez. Lobatón va recalando por la transmisión radiofónica del 23–F, del *Asalto al Banco Central* en Barcelona, su llegada a los servicios informativos de RTVE y su etapa en *Canal Sur* y hasta en la *Expo 92* de Sevilla. Ahora bien, el **personaje–Lobatón** no es un producto de sus primeras apariciones en los telediarios o de su etapa de reportero en *Informe Semanal*, como él sugiere. Es un producto directo de **Quien Sabe Donde**, no derivado o evolucionado por simple continuidad del primero. *Pro–ducto*, digo bien, diseñado y llevado a cabo con perfecta consciencia de su factura. Por ello, vamos analizarlo en la praxis concreta de su emisión.

Ya en la 1ª Temporada, se va gestando la leyenda de *Lobatón, presentador de la solidaridad*. Por ejemplo, el 2-03-1993: a **Quien Sabe Donde** le han otorgado el **PREMIO TP**, por votación popular. Lobatón agradece el premio. Se emite la entrega. El encuadre se divide verticalmente: la parte izquierda está ocupada por la imagen de Lobatón recogiendo el premio. En la derecha van pasando los créditos: la identificación Lobatón/**Quien Sabe Donde** es patente. La imagen de Lobatón queda congelada y se oye la sintonía del programa. Aquí, el artificio es de edición, de emisión controlada desde la instancia de *post–producción*.

Pero **Quien Sabe Donde** es un programa en directo. Su segmento más “auténtico” es, no tanto el de los sucesos (entrevistas, encuentros, etc.) acaecidos en el plató, perfectamente controlados por la realización y conducción del programa, como el de las llamadas en directo, recibidas en la redacción, que las filtra y remite después a Lobatón. Como muestra, el 2 - 11 - 93 un hombre que llama a cuenta de un caso le saluda: “Buenas noches, señor Paco”. Ahí se evidencia que es un personaje entrañable para los que llaman y se consume así el *efecto contracampo*⁷²⁸: Lobatón entra efectivamente en los hogares y es reconocido. Con toda probabilidad, una mujer le hubiera llamado simplemente Paco. No es, sin embargo, una regla universal. Lobatón puede hacer de hijo, de amigo, de persona de orden y respetable. Pese a ostentar su profesionalidad, sin embargo, esta inserción en el afecto, este semblante de saber sobre el otro⁷²⁹, hace que no se le suela reclamar nada. Sus fracasos no son su responsabilidad jamás y esta es su principal argucia. La culpa recae siempre sobre el desaparecido o sobre el espectador estadístico que no es nadie, que permite identificación o desidentificación casi a voluntad. La audiencia es provista de identificaciones reversibles y a la carta: es la estructura de determinación de la verdad por el sujeto, en cuyo lugar se confina al Amo eternamente culpable de la democracia⁷³⁰.

Pero hay otros instrumentos que utiliza Lobatón para labrarse su imagen. Los más evidentes son los especiales, *off topic*, en **Quien Sabe Donde** o al margen del programa: desde un especial por Bosnia, hasta un programa comienzo de vacaciones (así en junio de 1997) para prevenir los accidentes de tráfico en la *Operación Salida*. De todos ellos, hay uno que me parece especialmente sintomático de la imagen que Lobatón quiere ofrecer de sí y de su plataforma. El 24 -12 - 95 comienza, antes del genérico, hablándonos del programa sobre “**Conflictos olvidados**”. Presentado por él el sábado anterior, fue emitido por **La 2, Canal Internacional y RNE**. Fueron 4 los objetivos del programa: **Tayikistán, Somalia,**

⁷²⁸ Vid. Cap. 15.

⁷²⁹ Éste saber es del orden de la *Phronesis*, del "qué hay que hacer" universal, para cualquiera. Saber del **profesional**, del esclavo perfecto del Capitalismo. Vs. el **asalariado** (perfectamente subsumido en el *siervo* hegeliano) cuyo saber sería del orden de la *techné*. Acoto de esta manera la diferencia entre **S₂** del **Discurso del Amo**, avenido a esta segunda modalidad, y el del **Discurso del Capitalista** que pese a encontrarse en el mismo lugar en el matema, se hallan en correlaciones completamente distintas.

⁷³⁰ En este sentido, la película de Peter Weir *El show de Truman* (1998) hace un certero análisis de la cuestión.

Perú, y el Sahara. Lobatón habla con una pantalla tras él en la que se van recogiendo imágenes de esos conflictos. En efecto, Lobatón es el *presentador de la solidaridad*.⁷³¹ Él se encarga de reintegrar al *flujo informativo*, sucedáneo postmoderno de la conciencia, lo que ha sido desalojado de ella. Lobatón hace funciones de *periodista-escoba*, que impide la falta de cohesión informativa entre el espectador y el mundo. Es el *hombre-pantalla* que asegura la transitividad de las acciones espectatoriales hacia el Bien, y el mejor *índice del Bien* en el *Paradigma Informativo Contemporáneo* es la **reversibilidad del fuera de campo**.

No sería de justicia, omitir en este punto que, posteriormente, se van incorporando otros presentadores cuyas funciones auxiliares vamos a ir viendo: Paco Luis Murillo, María Rubio y, en última instancia, Carolina Cubillo.

Escenografía.

Pasemos, pues, sin más preámbulos a analizar los componentes del espacio en el que despliega su actuación tan singular *personaje*.

Escenografía. 1ª Época.

La escenografía de la **1ª Temporada**, la de la inocencia y el optimismo, se halla absolutamente preñada de sentido. El color predominante en el estudio es el azul celeste, prestado al resto del decorado por un mapamundi colocado al fondo, y sobre el cual, el locutor se colocará para interpelar, siempre de pie, al espectador. El 3-2-93, por ejemplo, Lobatón se coloca para presentar el 1^{er} caso, frente a un tablón con las fotos de los desaparecidos y el cartel del logotipo del programa Así, se marca la diferencia con las entrevistas en el plató, que las realiza sentado y mostrando, en el caso de los planos de conjunto, su perfil sobre un panel de pantallas de vídeo. Los otros tres elementos emblemáticos son: las terminales de ordenador, un tablón con fotos de los desaparecidos y la presencia del repetidor de **Torrespaña**, cuya silueta iluminada se recorta, a través de un gran ventanal, contra el firmamento nocturno. Como podemos comprender, *elementos connotativos de un espacio que es reunificable en el encuadre, de un cosmos que cuenta con la visibilidad como nota esencial*: el *Fuera de Campo*, en el que, con seguridad, se

⁷³¹ En los propios intersticios del programa aparece la publicidad: “Flores con futuro”. Comprando estas flores se ayuda a los refugiados. Lobatón acompañando un libro llamado *Solidaridad*, enuncia: “Yo también colaboro”.

encuentra el desaparecido, es homogéneo a lo que vemos; su ausencia es sólo temporal, porque es accesible (así lo sugiere la torre emblemática conjugada con el *mapamundi*) al dispositivo. No nos resistimos a hacer notar que, en contra de la tendencia más habitual de los informativos en los últimos tiempos, no se muestran ni una vez las cámaras ni ningún otro despliegue tecnológico (cables, grúas, raíles, mesas de edición, etc.) que tenga que ver con el proceso de la *trans-misión* o *captación*. En **Quien Sabe Donde** se ostenta, exclusivamente, el dispositivo de *difusión*.

Escenografía. 2ª Época

El 2 - 11 - 93, tras el genérico, Lobatón aparece en un plano central. Se ve público de espaldas y la cámara avanza entre ellos. Tras Lobatón, se ven **8** pantallas de vídeo frente a la **4** que había en la escenografía anterior. El fondo del plató es gris y Lobatón viste (al menos, hoy) un traje oscuro. En la escenografía podemos observar, pues, la misma tendencia barroca que en el genérico: multiplicación de encuadres, oscurecimiento generalizado y presencia del público en el plató. El efecto es el de la “pintura de gabinete”, género barroco, del que *Las Meninas* de Velázquez es el ejemplo más conocido, aunque no el más extremo⁷³². Es evidente que es un tipo de decorado que está muy generalizado en los espacios informativos: múltiples receptores tras el locutor que dan la impresión de que existe una reversibilidad entre **canal** y **pantalla**, en el sentido dicotómico que hemos dado a estos términos. Con otras palabras, que la emisión está presta a *saturar el campo*, a hacerse cargo de cualquier escena /noticia que alcance la suficiente relevancia en la *Aldea Global*. Se trata de recalcar el *Principio de Plenitud Escénica*: lo que se muestra es *todo* lo que hay (que ver), la selección emitida tiene una total relevancia metonímica, pues el dispositivo de la información permanece eternamente atento, en un **abrazo panóptico** al mundo.

3 LA REDACCIÓN.

Dentro de la misma tendencia hay que entender el hecho de que el espacio de emisión se haya desdoblado. Además del plató, ahora tenemos acceso a la **Redacción**. Antes, había vestigios de ese espacio en el propio plató; ahora, este

⁷³² Véase la pintura de Tenier, recogida en el Apéndice I.

segundo espacio funciona como una especie de **Sala de máquinas** de lugar de trabajo callado, pero incesante, del dispositivo. Por ello, la escenografía es sobria y en ella predominan los cables y los interfaces (auriculares, micrófonos, pantallas, teclados...). Pero también es el **cordón umbilical**, el lugar que conecta **Quien Sabe Donde** con el mundo. Normalmente aparece como heterogéneo del plató, como una especie de zona de descompresión. Aquí se reciben, filtran, investigan y valoran las llamadas de los telespectadores y, a su vez, se devuelve la información a estos mismos, de las llamadas. Es, pues *la conexión del campo con el contracampo*. Cabe señalar la discontinuidad espacial que refuerza la idea de un centro motor que trabaja y la impresión de *función marco*.

En las conexiones, se traspasa la pantalla que está tras Lobatón por *raccord* en el eje. La redacción, presidida por el cartel de **Quien Sabe Donde** es de tonos ocres como el fondo del genérico. Es una sala con columnas abarrotada de gente en mesas de trabajo. Proliferan, como hemos dicho, las pantallas de TV y ordenador. Lobatón aparece con Paco Murillo, su jefe de máquinas. Los acompañan estudiantes de periodismo que hacen sus prácticas en el programa. Lobatón señala su gran actividad y los presenta por su nombre. No se dirige a ellos, que siguen frente a los ordenadores en su función de vigilancia incesante. Murillo va en mangas de camisa y con un auricular bien visible. Sentado en su mesa frente a la cámara, contrasta por su indumentaria con la figura de Lobatón que es su interlocutor. Más adelante, habrá una gran pantalla al fondo en el proceso típico de la *iconografía informativa contemporánea* que consiste en *ir sustituyendo lo físico y ficticio (los decorados) por lo electrónico y virtual*. Es una imagen de trabajo, *de separación del proceso de la información del de la emisión*. La impresión es la de que se genera más información de la que se puede emitir. Se busca un “efecto telediarario”. P. L. Murillo da un teléfono nacional, otro internacional y un apartado de correos. Es un “amplio dispositivo”. Se refiere a los progresos realizados en los casos en curso. Habla del público en referencia a las llamadas. Lobatón hace de puente con este espacio pero, gradualmente, su figura se va desvinculando de él hasta no aparecer nunca y comunicarse con sus *habitantes* por medio de la pantalla.

3 EL EFECTO CONTRAPLANO.

Otro de los elementos a considerar, que toma especial relevancia a partir de esta época, es la incorporación de público al plató. Pronto descubrimos que el

público incorporado en el plató son los demandantes, convocados a recibir en directo la respuesta espectral. De esta manera, cuando hay una conexión con la **Redacción** y se ofrece un estado de la cuestión en relación con los casos presentados⁷³³, informándose de las llamadas recibidas, las noticias tienen eco en el público presente en el plató y formado por los demandantes. Frente a las voces telefónicas, las imágenes del público presente actúan como **contraplano de un plano posible y pronto efectivo**. Se observan, en planos cercanos, las reacciones y emociones de las personas afectadas por las llamadas. En ocasiones, las llamadas se pasan al plató. Lobatón recibe la llamada en directo mirando directamente a la cámara, algo por encima de lo habitual cuando se dirige a los telespectadores en general. Las reacciones del público (los demandantes), sin embargo, son tomadas con un ligero escorzo (45^o). Se les ofrece el micrófono para hablar con el que ha telefonado (testigo o desaparecido) o bien, se les ofrece una línea privada. Si el que llama no es el desaparecido sino un espectador, se le pide información detallada sobre sus percepciones. Se incluye la foto del desaparecido en medio de la conversación. *La imagen no debe faltar jamás..* Además, *en la integridad de un cosmos visible*, se refuerza la impresión, al connotarse la visión, de conocimiento competente y digno de crédito del espectador. Cuando Lobatón terea en estas conversaciones, la foto del desaparecido ocupa la pantalla del receptor situado tras él. Entonces, ya puede dirigirse al desaparecido: su huella se ha vivificado. Los testigos que hablan con los demandantes que están entre el público se suman a la recepción alborozada reforzando el **efecto contraplano**. Ante una llamada Lobatón dice (2 - 11 - 93): **“es una lástima que no tengamos una cámara ahí”**. **El público es, así, el contraplano del ausente** y se suman, pues, tres efectos: **fuerza centrípeta del encuadre, efecto huella (contacto óptico) y reversibilidad del contracampo**.

- *Un caso que recuerdo especialmente por su impacto visual es el de Rosario Amores, madre huida de casa años atrás a causa de los malos tratos recibidos (3 - 10 - 94)⁷³⁴. Su llamada al programa provoca un inmediato **efecto contraplano** sobre la voz*

⁷³³ Véase en el capítulo siguiente el apartado referido a los **Llamamientos**.

⁷³⁴ Es claro, que hay un aspecto evolutivo en la diacronía de **Quien Sabe Donde**, elementos que, una vez hacen su aparición, permanecen en la estructura del programa. De ahí que no me parezca erróneo en la exposición traer ejemplos de épocas posteriores a la que estamos tratando si son ilustrativos del aspecto que datamos en el momento de su emergencia. En este caso, se trata, claro está, de un caso de la “época” siguiente

telefónica. La hija (demandante principal) llorando. Tras ella, toda la familia. Primer plano del hijo (en un permiso del servicio militar) llorando. El efecto es muy patético. La desaparecida también llora. Ha sido avisada por la madrina de los hijos que tiene en su nueva vida. No quiere decir en antena dónde se encuentra por miedo al padre. Se les proporciona una línea directa al tender a desbordarse la emoción en pantalla y sobre todo por temor de la desaparecida a dar datos en antena y ser localizada por el padre maltratador⁷³⁵.

Así, cuando el **contracampo** responde, se convierte en **contraplano** y al revés el *campo encuadrado* en el estudio, se convierte en **contraplano** del **contracampo** y lo connota como reversible por la tendencia a fundirse, en su reversibilidad, en un *plano único*. Porque, además, como iremos viendo, hay encuentros organizados en la salida, tras el decorado⁷³⁶. Lo que se pretende es, pues, la reunificación en la *pregnancia del encuadre, la superación de la dialéctica plano-contraplano*. El *abrazo, el contacto de los cuerpos en el seno del pleno sentido*, es la finalidad del dispositivo. El abrazo es el emblema de esta reducción del montaje por la fuerza centrípeta del encuadre. La fusión de las dos figuras, demandante y desaparecido, en la saturación de un solo plano. Se trata de conseguir la estabilidad ontológica del retrato de familia por la reducción de la dialéctica con la representación (simulación) de su síntesis, a lo que apuntará directamente el genérico en las temporadas siguientes.

Escenografía. 3ª época

Pocos cambios escenográficos encontramos, entre la temporada 1994 –1995 y la última, a los que se les pueda otorgar un auténtico valor estructural. El 3 - 10 – 94 Lobatón aparece al fondo. En ese fondo, en la parte superior izquierda, vemos el nuevo título sobre un decorado formado por un paisaje impresionista en el que dominan los tonos verdes. La parte inferior es un cielo estrellado. Lobatón comienza hablando del otoño y del hogar y acaba dando al espectador las gracias por estar ahí. La nueva escenografía es, pues, muy oscura y contrasta con el nuevo genérico, de colores cálidos (rojo, ocre, granate). Se trata, como se puede ir observando en el visionado de los programas posteriores, de una estrategia semiótica que va a

⁷³⁵ A partir de ahora, los elementos no genéricos que extraiga de la emisión para su análisis los distinguiré con esta tipografía.

⁷³⁶ Pensemos en otros programas de estructura similar como *Nunca es tarde* (Tele 5) o *Lo que necesitas es amor* (Antena 3).

permanecer de aquí en adelante: poco a poco, los colores fríos u oscuros van connotando la pérdida, y los colores cálidos, a los que se asocia el dispositivo **Quien Sabe Donde**, emblemático en su logotipo de color rojizo, presagian la calidez del reencuentro.

Posteriormente, a partir de la temporada 95–96 hay un cambio respecto a la escenografía anterior. Ésta es más clara, de colores entre malva y rosáceo. Hay una mesa grande para los entrevistados de cada caso tratado especialmente y el público sigue presente en gradas en un espacio vecino al que ocupa la conducción del programa.

Pero sí hay un aspecto que puede pasar desapercibido al no ser tematizado en el discurso verbal y aparecer como un fondo neutro para la acción. En múltiples ocasiones el fondo tras los invitados es un mural que suele tener un valor simbólico: son espacios para el desplazamiento, la despedida o el encuentro. El del 8 – 1 – 96 representa los andenes de una estación; el del 22 – 1 – 96 es una imagen de un aeropuerto. Lo que llama la atención es *el grano de esas imágenes que presenta un marcado aspecto virtual*. Hay, pues, un grano **electrónico** y también un grano **virtual**. En este segundo, se construye una imagen fría de contornos precisos típica de todas las animaciones infográficas con efecto 3–D. Esto es, refuerza el aspecto volumétrico de las figuras, pero les sustrae la textura de su materialidad. La *aldea global*, de la vecindad mediática y el acortamiento de las distancias, es cada vez más una *aldea virtual*⁷³⁷.

Escenografía 4ª Época

22 – 9 – 97, 1^{er} programa de la 6ª Temporada. El genérico se disuelve y funde al plató. Éste está formado por un gran biombo–celosía translúcido de un verde muy patente. Allí vemos un decorado al estilo de una cafetería, con mesas y sillas que acompañan a las gradas y mostradores presentes desde la etapa anterior. Obviamente, los que las ocupan son demandantes y público a la vez. Por una pasarela ligeramente elevada aparecen los dos presentadores, Paco Lobatón y María Rubio, cuya silueta hemos entrevisto tras la celosía. La música vuelve al épico piano⁷³⁸ mientras ellos saludan a los presentes con ligeros gestos y se dirigen

⁷³⁷ El genérico de la 4ª Época es una confirmación de esta tendencia semio–plástica.

⁷³⁸ Recuérdese, de nuevo, el análisis del 4º Genérico.

hacia la mesa central, ante la que permanecen de pie. Tras ellos, una gran pantalla conserva congelada la imagen final del genérico, ahora en un frío tono añil. Lobatón presenta la nueva escenografía (“de un deliberado verde esperanza”, asevera), que refuerza los objetivos de siempre (acabar con la incertidumbre, fomentar el diálogo y el encuentro, y el papel clave del espectador), así como a la nueva presentadora. Recuerda la **Redacción** y la central de llamadas, como espacios complementarios, y pasa la palabra a su compañera que ejerce el ministerio fático de los canales de difusión (el Canal Internacional de TVE explícitamente citado) y los de *retrocepción* (*feedback*): teléfono sobre todo. Se presentan los casos urgentes, enunciados por María Rubio, mientras aparece la foto con el teléfono sobreimpreso. Entrevista a los familiares en directo: las fotos con el teléfono continúan en pantalla. María Rubio pasa después a la **Redacción** y Lobatón vuelve a reinar en el plató.

13. ELEMENTOS DE ESTRUCTURA DE LA EMISIÓN: LA *DISPOSITIO*.

EMISIÓN FRENTE A CASO: LA FRAGMENTACIÓN Y LOS INSTANTES ESENCIALES.

Como buen *reality show*, género televisivo que pretende allegar el abolengo de la relevancia globalizante (*id est*, de la calificación de *contenido informativo*) a la esfera del particular, los elementos nucleares de **Quien Sabe Donde** son los casos, en torno a cuyo ensamblaje se teje la estructura de la **emisión**. En principio, el plan del programa era bastante simple: se presentaban los casos más urgentes en forma de *Llamamientos*, esto es, de vídeos grabados a los demandantes en los que éstos se dirigían a contracampo para solicitar el retorno (o simplemente noticias acerca del paradero) de sus seres queridos; después, algunos de los casos eran seleccionados para darles un tratamiento más extenso. El tratamiento respondía, entonces, al siguiente esquema:

- i Presentación.
- ii Reportaje.
- iii Entrevista a los demandantes en el plató.

En el que el segundo y tercer punto podían alternarse.

Ahora bien, como hemos visto, la tendencia general del programa es a adoptar esquemas más barrocos, más propensos a dejar la información en suspenso para despertar el ansia de saber en el espectador⁷³⁹, y, así, cuando ésta arribe, lo haga con una mayor resonancia espectacular. En definitiva, el comienzo *in medias res* parece haberse constituido en el procedimiento habitual. Se trata del **pregenérico**, un viejo recurso televisivo, muy habitual en las series tipo *soap opera* o *culebrón*, que consiste en presentar – justo, claro, antes del genérico – un *collage* secuencial

⁷³⁹ En terminología psicoanalítica a esto se le suele llamar “histerizar”. En sí, este acto de la *histerización*, de promover el “deseo de saber”, no tiene un valor ético prefijado. Lo puede tener la finalidad del mismo. El psicoanálisis, como dispositivo, no puede funcionar sin un sujeto histerizado, que plantee al **Amo** el enigma de su goce exigiéndole producir un **saber**. Las respuestas posibles a este planteamiento del enigma son tres. Se puede colocar ese *plus de goce* que es la **verdad** del sujeto histórico en el lugar de la causa del proceso: es lo que hace el **Discurso del Analista**. O bien, se le puede poner el situación de ser neutralizado por el saber como hace el **Discurso Universitario**.

– desprovisto, pero promisorio de sentido–, tanto de secuencias pasadas como futuras de las diversas líneas argumentales que se entrelazan en la serie⁷⁴⁰. Este procedimiento de fragmentación del relato es uno de tantos que utiliza **Quien Sabe Donde**, exactamente en el mismo sentido y con la misma función que su pariente mediático: generar una expectativa de *saber escénico* y, con ello, construir una audiencia fiel al programa, una audiencia trans–emisiva⁷⁴¹. Pero, en general, la trama de la emisión no coincide con la lógica de los relatos ni con un criterio de relevancia previo, sino más bien al revés: es la propia estrategia de tratamiento y mostración, la *dispositio* en su acepción más retórica, la que va construyendo *artificialmente* esta relevancia. Es bastante habitual, por ejemplo, que Lobatón anuncie el tratamiento de un caso inmediatamente después de la publicidad y luego lo difiera sin más aviso. La tendencia compositiva del programa consiste alternar los casos de forma más o menos aleatoria para incidir en dos tipos de estrategia que definen a los dos tipos de espectador que el programa identifica en origen, pero distingue perfectamente en la estrategia de captación:

- a.) Para el **espectador–audiencia**, el espectador puro, se trata de interesar, de captar su atención, por medio de la variedad, de tal manera que se mantenga justo al borde de la segunda categoría, lo que lo haría permanecer en una espera *amena*.
- b.) Pero con ello, se persigue, también, dar tiempo a llamadas, reacciones y reconocimientos. El **espectador incumbido por las demandas** queda coagulado en su rol de espectador puro, para pasar al de buscado o testigo, mientras otros casos se van presentando.

*El espectador puro es, pues, el que no está preocupado por **Quien Sabe Donde**. El ideal es que el espectador pretenda salir del flujo constante de la emisión y quede atrapado por el reconocimiento, por la emoción de advertir que su lugar, el **contracampo**, ha sido tocado por el germen de la reversibilidad. Pero, en esta espera, claro, ha de conformarse en su emplazamiento con el surtido de *Instantes esenciales* que los elegidos para mirar al mundo y convertirlo en materia de pantalla*

Y por último se puede ofrecer su *producción a la carta* como hace el **Discurso del Capitalista**.

⁷⁴⁰ Analicé estos aspectos del serial televisivo en mi artículo de 1989.

⁷⁴¹ Sé que podría haber dicho, simplemente, constante y fiel, pero creo que el rigor metodológico exige este cacofónico neologismo pues, si hemos dicho que la unidad de análisis básica de este trabajo va a ser la emisión, de aquí en adelante vamos a ver, también, cómo las marcas de emisiones pasadas y futuras del programa son un elemento estructurante de primer orden,

van proveyendo. Y, como este segundo espectador—mayoría es el combustible indispensable de la maquinaria de **Quien Sabe Donde**, entramos en la dinámica de tener que proveerlo de *instantes esenciales* constantemente. Y esta situación es inevitablemente entrópica, porque cuantas más *escenas pregnantas* haya, más se le fija en su posición de espectador excluido y el éxito del dispositivo, que depende de que *haya espectadores que pasen de una categoría a la otra*, se resiente inevitablemente. De tal manera, **el éxito de la emisión acaba siendo antagónico del éxito del dispositivo**: la estrategia que acaba utilizando **Quien Sabe Donde** para captar audiencia en sus momentos de crisis es prefabricar, magnifica o reiterar (o las tres cosas a un tiempo) sus momentos de gloria. Véase, por ejemplo, la nota de prensa que envió el programa el 19–12–97, en su última temporada, por tanto:

RÉCORD DE ENCUENTROS EN DIRECTO.

El plató de *QUIEN SABE DONDE* fue *escenario* el pasado lunes del algunos de los *momentos más emotivos* de la ya larga historia del programa. Durante la *emisión*, líder de audiencia en su franja horaria, se produjeron nada menos que cinco encuentros entre personas que llegaban largo tiempo separadas.

Uno de los momentos de mayor intensidad dramática fue el reencuentro entre Victorina, una mujer que había perdido el contacto con su madre y su hijo hace 15 años. Las tres generaciones *se fundieron en un largo abrazo*, que, con toda seguridad, no volverá a romperse más.

También *saltaron chispas* en el plató de TVE en Murcia cuando Miguel Ángel, un joven de 21 años, adoptado cuando tenía apenas dos, recuperó la relación rota con cinco de sus ocho hermanos, después de toda una vida de rupturas y separaciones. Apenas unos pocos kilómetros separan a las dos localidades murcianas en las que viven los hermanos, pero nunca lo habían sabido.

Finalmente, la *temperatura emocional* en *QUIEN SABE DONDE*, alcanzó otro punto muy destacado cuando los cinco hijos de Ana María reclamaban desde el plató saber algo de ella. Ana María se había marchado de casa 20 años atrás, y mientras, los niños que dejó se convirtieron en hombres y mujeres. Olvidados rencores y asumidas las circunstancias que llevaron a su madre a dejarlo todo para buscar una nueva vida fuera de su anterior hogar, solo querían darle un abrazo a su madre. Y Ana María se presentó en el mismo plató de QSD para dar *eses abrazo* reclamado y tanto tiempo postergado.

algo inherente al propio discurso televisivo más allá de delimitaciones genéricas.

EL PRÓXIMO LUNES.

El lunes 22 de diciembre *QUIEN SABE DONDE* emite su último programa del año 97. Estaremos de nuevo en la pequeña pantalla a la vuelta de las fiestas navideñas, el día 12 de enero de 1998.

Los *encuentros* serán como siempre la clave de esta edición, un tanto especial y repleta de espíritu navideño. Familiares venidos desde más allá del Atlántico llegaran para reunirse con sus seres queridos después de toda la vida sin saber siquiera de la existencia de los otros. Hermanos que se despidieron de niños y que ahora vuelven a *abrazarse*. Madres que ven cumplido su único deseo navideño: la vuelta del hijo que se fue. Viejos protagonistas de nuestro programa que ahora *culminan sus búsquedas*.

Manola y Ángel, dos hermanos separados durante la guerra civil y que se encontraron en nuestro programa, ahora vuelven al plató para reencontrarse con la hermana que falta y que llega desde Brasil. Carmen y Carmeliya, hija y madre, de nuevo juntas, de nuevo cantando, esta vez a la navidad y una desde México y la otra desde nuestro estudio de Televisión.

Jesús Monter, el hombre que vivió 66 años sin saber quién era en realidad, incapaz de recordar su vida anterior a los 13 años, y que gracias a una fotografía y un relato supo la verdad y se encontró con su madre. Una anciana de 97 años que vive en Toulouse y que toda la vida lloró la pérdida de su niño en las calles de la Barcelona de los años 40. Ahora vuelve a existir legalmente como Jesús Monter, y su madre, Petra, es testigo de ello. La vida le ha regalado dos Navidades con Jesús y la alegría de ver cumplido su único deseo: Tener con ella a su hijo antes de morir.

Otra madre también espera cada año, cada Navidad, sentada tejiendo convencida de que en cualquier momento su hijo Joaquín, el pastelero que emigró a Perú para hacer fortuna, vuelve a casa. Dolores lleva 17 navidades sola en casa, ajena a las reuniones del resto de la familia, y con una única obligación: abrirle la puerta al hijo que vuelve y *abrazarse* a él.

En Motril, unos hermanos plantean la búsqueda de Asunción que desapareció de sus vidas el día que la familia que la había recogido empaquetó sus cosas y partió rumbo a América.

El programa se emite como siempre a la hora habitual. Felices Fiestas y hasta el año que viene...

EQUIPO DE QUIEN SABE DONDE.⁷⁴²

⁷⁴² Este texto era estaba incluido en el *sitio* de Internet de **Quien Sabe Donde**, como todas las notas de prensa desde que dispuso de este medio de difusión (Vid. Apéndice II). Los subrayados son míos. La política del *instante esencial* emblematizada en la iconografía del abrazo como superación de la *dialéctica del montaje* resulta aquí evidente. Aprovecho esta nota, también, para advertir que las transcripciones que hago de los textos de Internet son literales por lo que cualquier irregularidad ortográfica o tipográfica debe achacarse a su origen. Respecto al caso de Jesús Monter vid. el capítulo 24 de este trabajo. En cuanto al calificativo de "pontífice de pacotilla", sólo decir que a cada paso que me adentro en el análisis del apostolado lobatoniano me parece más un blasón que un baldón.

Así pues tenemos dos opciones básicas de **fraccionamiento** de los casos y fabricación de los **instantes esenciales** que, después, pueden sumarse, combinarse o alternarse. Lo ejemplifico con dos casos pertenecientes a la misma emisión 21 – 4 – 97:

a.) Recursividad y autocita.

- *Comienza el programa con imágenes de la semana anterior: resolución de un caso en directo, por la llamada telefónica de los desaparecidos respondiendo a la demanda. Son varios hermanos que se reencuentran tras haber sido adoptados por familias distintas. Se ofrece un reportaje del encuentro: fotos en b/n. rodeadas de negro en un efecto cache que es, genealógicamente, la primera forma del **raccord en el eje**, haciendo entroncar al cinematógrafo con el telescopio y el microscopio. Esta foto fija pasa a la imagen video actual de los hermanos por medio de un fundido con un grano móvil, muy televisivo: la noche de la ausencia es difuminada por la imagen electrónica. Se ofrece el encuentro grabado de los tres desaparecidos. Vuelta al encuentro en plató: macroabrazo en directo de todos ellos. Ante el caos afectivo que se organiza y las graves dificultades para componer la foto, Lobatón les conmina a colocarse en la posición frontal de la foto de familia. Es un magnífico ejemplo del proceder de **Quien Sabe Donde: desde el contracampo sonoro, a través de la respuesta telefónica, hasta la fusión en el encuadre por medio del abrazo.***

b.) Aplazamiento de los momentos culminantes.

- *Sorpresa para una madre: conectan con un local de Madrid para que su hija, abandonada de niña y hallada ahora, le dedique una canción, pues es la cantante de un grupo musical. El contraplano queda integrado, por edición, en el encuadre. Se van a encontrarse con ella: fusión aplazada. Al final del programa se retransmite el encuentro aplazado. Lobatón sigue el acercamiento en una pantalla gigante. La fusión entre madre e hija se registra en la macropantalla. Como la madre también es cantante (aunque de flamenco y no de música ligera), se hace acompañar por dos hermanas de la desaparecida y responde a la actuación de su hija. Al final quedan todos cantando por bulerías, requiriendo a la última para que se integre en el escenario con sus hermanas.*

COMPONENTES PROGRAMÁTICOS DE LA EMISIÓN.

Vayamos, en este punto, a revisar los elementos que componen la emisión programada de **Quien Sabe Donde**, esto es, aquéllos que no dependen del factor *directo* sino que estructuran la dimensión propiamente programática de la emisión y del tratamiento de los casos.

Los Llamamientos: la presentación de la falta.

Precisamente, el punto de engarce entre los dos ejes del **Quien Sabe Donde**, la trama de la **emisión** y la construcción de cada **caso** son los *Llamamientos*. Éstos consisten en el despliegue audiovisual de la demanda ante el **contracampo** que comparten el **desaparecido** y el **espectador**. En principio, eran el eje estructurador del programa y estaban asociados fundamental – aunque no, únicamente – a las búsquedas más urgentes. Era, de cualquier forma, el primer paso que debía dar un caso para iniciar su andadura y significaba la auténtica **presentación de la falta**, por lo que estaba siempre habitado por una *real* exhibición de la angustia. Se puede decir que el llamamiento incoa el **Discurso Universitario** en **Quien Sabe Donde**, en el seno del *paradigma informativo*. A diferencia de otras faltas representadas en los media que amonestan la *solidaridad* espectral como sutura de la globalidad, esta no implica un espacio diferente del propio del espectador (fundamentalmente el *Tercer Mundo*), sino más bien al contrario. La diferencia aquí estriba en la *particularidad* de la angustia, que facilita la identificación sin *con-fusión*. Como es lógico, según hemos ido viendo, los *Llamamientos* que suponen la activación del *dispositivo* van perdiendo importancia a medida que la *emisión* adquiere el protagonismo en **Quien Sabe Donde**. Pasemos, pues, a su análisis.

Llamamientos. 1ª Época.

*En la 1ª Época de **Quien Sabe Donde** la estructura de los Llamamientos es fija y ocupa el primer puesto en la emisión, aunque pueden estar repartidos en varios bloques que van difundiéndose a lo largo del programa.*

*Con un juego de edición electrónica, vemos la foto del desaparecido advenir desde el fuera de campo por la derecha. La fotografía es de “carnet” o una instantánea familiar, lo que refuerza sobre su valor icónico (de instrumento para el reconocimiento), su carácter de huella, de presencia pretérita. Sobre ella, una voz en off enuncia: nombre, edad (actual), fecha y lugar de desaparición. Por zoom electrónico, la foto del desaparecido llena el encuadre como primera emblemización de la demanda. Recordemos que, en principio, el demandante ha de ser familia del desaparecido. **Quien Sabe Donde** no admite una demanda que no sea justificable científicamente. La legitimación de la demanda es biológica, con lo que la foto se adscribe a la misma estirpe, como huella, que el **ADN**. Tras ello, el encuadre se reduce y se desplaza al ángulo superior izquierdo de la pantalla, en posición ligeramente oblicua para, así, dejar lugar a otro recuadro, en el que un vídeo pregrabado (siempre en su casa) del demandante (siempre familiar y, muy*

mayoritariamente, mujer) se dirige al desaparecido rogándole que vuelva o, al menos, dé noticia de su estado o paradero. Subsidiariamente, se dirige también a todos aquéllos que puedan reconocerle para que lo hagan en su lugar. No es en absoluto infrecuente que el parlamento, ya de por sí entrecortado, acabe en espontáneo llanto. Son estos llantos de las madres, los que convierten cada hogar en un vasto e imponderable contracampo: el ojo televisivo debe invadirlo para convertirlo, subrepticamente, en materia de encuadre, como nos sugiere, metafóricamente, el hecho de que el perímetro de los dos recuadros presentes en pantalla se intersecte.

Entre los elementos a subrayar destaca la relación dialéctica entre la foto del(a) desaparecido/a y el vídeo del(a) demandante: la imagen fija, en este momento, connota la ausencia como una forma de muerte reparable, pues la pérdida no se produce en lo real, sino en lo simbólico. Lo que falta, en cuanto representado por su huella fotográfica, es restituible por mor de su carácter sígnico, de percepto compartible por el espectador. En principio, para **Quien Sabe Donde** el desaparecido es perfectamente subsumible en su representación icónica. Avistarlo y comunicar este avistamiento sería suficiente para reparar el afecto del/la demandante.

De ahí, también, que el **grano** adquiriera un gran valor como signo. Las desapariciones pueden ser antiguas con lo que nos encontramos fotografías añejas en blanco y negro. Ésta es una tendencia creciente en el programa. Ello implica que su valor sígnico, icónico, es mucho menor que su valor de huella. Y he aquí la paradoja. Este tipo de imágenes de referencia borrosa han tenido siempre un valor en el universo de la información. El mérito del proximidad del fotógrafo y del registro les da un valor "informativo" indudable y asentible por el espectador⁷⁴³. Sin embargo, **Quien Sabe Donde** pone de manifiesto una contradicción. En este programa, las fotos deben tener un valor indicial preponderante. Sirven para identificar al desaparecido luego su valor informativo, en sentido técnico, debería ser absolutamente predominante: determinar, en caso de avistamiento, si la persona que se tiene ante los ojos es la persona buscada. Determinar, pues, un sí o un no, un bit de información. ¿De qué vale, en este caso, una fotografía que nos separa décadas del aspecto actual del desaparecido?. La respuesta tiene un alcance mayor del que se podría pensar, pues afecta al valor de las antiguas fotos de prensa de una borrosidad que impediría reconocer a su modelo. Su valor es comunicativo, fático, antes que informativo. El único puente hacia su referente lo establece su apoyo verbal que es la verdadera información⁷⁴⁴.

⁷⁴³Vid, Gubern, 1974. P 72

⁷⁴⁴Como veremos, **Quien Sabe Donde** no renuncia a la fusión del goce de la huella con el valor sígnico de la imagen encuadrada: *todo-sentido* para el referente. Vid. Los casos del "niño pintor de Málaga" y de Jesús Monter, analizados más adelante. Genética e infografía, dan -cómo, no-solución al asunto.

Por último, en algunos casos, se utilizan también imágenes de vídeo doméstico del desaparecido que producen la misma impresión de “grano” enrarecido o asemia al ser descontextualizadas para otorgarles un “puro” valor indicial. A diferencia de las imágenes en Súper 8, las fotos o los videos dan la impresión de poder ser reproducidas, de poder ser reconstruida su escena. Como decía Sontag, “la foto presupone que habrá otras”.

Llamamientos. 2ª Época

Por edición: fondo azul. Una foto en b/n. se sitúa en la parte superior izquierda del encuadre. Aparecen dos rótulos:

Derecha: Nombre y edad del desaparecido.

Bajo: Fecha y lugar de la desaparición.

Los datos toman, así, la forma de exactas coordenadas que definen la identidad inequívoca del sujeto. La voz en off se ha convertido en mucho más modulada y narrativa, ha perdido la frialdad funcional de la etapa anterior. Se puede decir que, tras el establecimiento del **Principio de Identidad**, la modalización narrativa toma el lugar del **Principio de Razón Suficiente**. La música de fondo es una versión simplificada y pausada de la sintonía del programa. La foto ocupa la totalidad del encuadre. Después, retrocede al ángulo superior izquierdo. Aparece en su lugar un vídeo del demandante con su mensaje. La foto queda en el interior del encuadre “naturalizada” por una sombra (efecto infográfico), como insertada en el espacio de la demanda invocando el hueco a llenar. Por corte, la foto vuelve a copar la totalidad del encuadre.

Llamamientos. 3ª Época

El fondo es el del genérico: texto manuscrito sobre ocre. Se connota así al background de **Quien Sabe Donde** como receptáculo de la demanda. Sobre este fondo, vemos una foto del desaparecido en la franja vertical central del encuadre. Sobre una franja gris translúcida se imprimen el nombre y la edad del desaparecido. La edad es la clave de la diferencia entre la foto y su referente. Después, la fecha y el lugar de desaparición, esto es, del último contacto óptico con el demandante.

La voz toma un tono aséptico, informativo, al dar los datos objetivos y, después, algo más narrativo. Funde y aparece el demandante dirigiéndose a la cámara. Corte y funde a la foto siguiente, repitiéndose el mismo procedimiento.

No hay, esta vez, intersección ni inclusión de la foto en el espacio del demandante. La función marco la ejerce ahora la **Redacción**. Éste es, pues, el factor clave en la pérdida de relevancia progresiva de los Llamamientos: que son remitidos a un espacio paralelo al de la emisión propiamente dicha que es el plató. El mensaje implícito es la promesa de que pasarán a este espacio si – y sólo si– alcanzan la dignidad espectacular suficiente. De

hecho, Lobatón los llama en alguna ocasión (16-09-96) la **Mensajería de Quien Sabe Donde**⁷⁴⁵. Se han convertido, pues, en un “buzón de voz” que no exige respuesta. Llama la atención que la gran mayoría de las fotos sean en blanco y negro pese a que algunas puedan ser recientes. La edición es ahora muy simple (foto del desaparecido y video del demandante) y todas las demandas se dirigen a los desaparecidos personalmente.

Llamamientos. 4ª época.

Muy poco que añadir excepto la pérdida paulatina de importancia que hace que la **Redacción** asuma de forma casi exclusiva la comunicación de las búsquedas urgentes. A ello, sumamos la presencia de los demandantes en el plató por si se estableciera contacto, con lo que el vídeo de demanda pierde buena parte de su sentido. Además, en la pantalla electrónica que domina la escenografía de la redacción, ahora aparece de forma reiterada la dirección de la página WEB de **Quien Sabe Donde**. En efecto, Internet toma un carácter de canal preponderante, para los casos urgentes.⁷⁴⁶

El Reportaje: la representación de la falta.

Pero, con esto, no tenemos aún un caso propiamente constituido porque un caso es, siempre y ante todo, un *relato*. De entre estos llamamientos, **Quien Sabe Donde**, selecciona algunos para mostrarlos por extenso. La fórmula consiste en traer al estudio a algunos miembros de la familia a los que se interrogará (a veces, con una manifiesta insistencia) sobre la personalidad del desaparecido, las posibles causas de su desaparición, el ambiente que se respira en el hogar, etc.⁷⁴⁷

Pero, antes de la entrevista suele darse, como planteamiento narrativo del caso, un informe grabado en el exterior, en el entorno del que el ausente procede. Éste es de un género mixto entre el reportaje al uso de cualquier informativo y, he aquí lo más curioso, esa forma hiperrealista de ficcionalización que ha dado en llamarse docudrama. Y decimos curioso, porque cualquier “vida” puede ser objeto de un docudrama, incluso una que se haya generado por una desaparición (una esposa o un hijo abandonados, por ejemplo), pero no conocíamos, hasta ahora, una muestra en la que faltara el propio protagonista⁷⁴⁸. Se reconstruye el día de la

⁷⁴⁵ Que después pasa a la *Página Web* del programa. Vid. Apéndice II.

⁷⁴⁶ Vid. nota anterior.

⁷⁴⁷ Sobre las entrevistas en el plató, vid. el punto siguiente. Dado que, tanto las *entrevistas* como los *reportajes*, son los que constituyen un caso como tal, para el análisis concreto de sus contenidos me permito remitir a la Parte II.2 de este trabajo donde se analizan por extenso seis casos concretos.

⁷⁴⁸ Otra cosa es el documental biográfico en el que el protagonista suele haber desaparecido.

desaparición, todos los actos que el desaparecido (supuestamente) realizó durante el mismo, y para ello, grandes fragmentos, si es necesario, de su vida cotidiana.

Todo, hasta el momento clave de la falta. **El huido es centro y límite del relato**⁷⁴⁹.

Ahora bien, el *docudrama* puro, que modaliza el tiempo del relato en el presente histórico y en el que los protagonistas “reales” ficcionalizan los hechos representándose a sí mismos, es muy raro en **Quien Sabe Donde**⁷⁵⁰. De hecho, el *docudrama* suele implicar un proceso de superación de lo narrado y toma la forma de una autorrepresentación, de un *flash-back*, por su propios protagonistas que optan por una *metainclusión* en su propia biografía a la que no sólo parecen aceptar, sino incluso haber dominado. De tal manera, la forma más cercana al *docudrama* la genera **Quien Sabe Donde** en los reencuentros que representa para su retransmisión. Pero, en el reportaje de planteamiento de la búsqueda opta, lógicamente, por una fórmula de relato troncado pues se trata de *re-presentar* una falta, origen de la angustia presente en el *Llamamiento*, y una invitación al *flash-forward* en la que el espectador sería el operador fundamental.

El factor de pérdida se revela, sin embargo, en el morbo que produce la sensación constante de falta de información en cada caso: los personajes algo ocultan, algo no dicen (el espectador sospecha: una madre irresponsable que trata de disimularlo, un padre muy severo que resta importancia a su actitud, un hecho infamante que se pretende encubrir...). El desaparecido se coloca siempre en el punto de referencia nuclear del relato, es la clave del desarrollo narrativo. Esta falta constituyente (sin la ausencia no habría relato) induce a la espectacularización como única posibilidad alternativa al saber narrativo que sólo el ausente (o, tal vez, alguien en campo de los espectadores) posee. Así, se producen imágenes como la de los pupitres vacíos en las aulas que debieran ocupar los adolescentes desaparecidos. Con ellas, la ausencia se hace perceptible en *campo* pero, sólo, con el fin de inscribir, como contrapartida, la seguridad de la presencia en el *contracampo*, en el lugar del telespectador: la invitación es a traspasar la pantalla. Se le exige a ésta, una fuerza aglutinante que, si no posee, habrá, al menos, de simular. No obstante, esta espectacularización es irrelevante para el relato; anuncia sentido, mas deja la

Esta extrañeza es sólo respecto al *docudrama* propiamente dicho.

⁷⁴⁹ Se aviene perfectamente a la noción lacaniana de *ex-timidad*.

⁷⁵⁰ Recuerdo un caso: Pedro, desaparecido hace 10 años. Sus amigos protagonizan un *docudrama* (mudo) sobre la noche de su desaparición. Reproducen la velada en una discoteca. (26 -

resolución en suspenso, exigiendo más y más espectáculo: estamos en el imaginario puro, en la absoluta imposibilidad de detenernos.

En el aspecto formal, habría que destacar varios aspectos de los reportajes de **Quien Sabe Donde**. El relato es conducido por una voz en *off*, lo que implicó durante la mayor parte de la singladura del programa que los reporteros prácticamente nunca aparecieran en pantalla dejando todo el protagonismo visual a los objetos de la noticia: testigos, demandantes, familiares, etc. Las presencias periodísticas se producían en el plató, siendo Lobatón la única cara reconocible durante bastante tiempo. Las posteriores incorporaciones de Paco Luis Murillo, María Rubio y Carolina Cubillo modifican esto en parte.

Por la suya, el demandante, en el reportaje, se dirige a un *enunciatario* (emblemático en el reportero). Habla, pues, a contracampo –pero no a la cámara, sino a un contracampo intradiegetico– y expone el caso, las actitudes del otro. Así, a la desaparición de un cuerpo (objeto) se suma un saber que va con él. Es un misterio sobre el deseo (y el *goce*) del desaparecido que hace aparecer la dicotomía entre el **Discurso Universitario** y el **Discurso del Capitalista**. En la demanda, en el *llamamiento*, la impresión era más bien la de que el demandante y el desaparecido comparten el secreto, del cual queda excluido el espectador: la mirada es a la cámara. Lo que el espectador puede saber y compartir con el desaparecido, en ese caso, es precisamente su ubicación. En el reportaje, esto no desaparece, pero el secreto desconocido por el espectador lo es también por el demandante.

Otro elemento a destacar, frente a los *Llamamientos*, es la utilización de **vídeos caseros** como punto de comparación con la representación de la pérdida. Los vídeos caseros suelen reflejar escenas memorables y felices: celebraciones, viajes, o momentos cotidianos especialmente plácidos o jocosos. Como las instantáneas, son supuestas condensaciones (*instantes esenciales*) de un relato proveniente de una isotopía completamente distinta a la que origina la situación actual de desaparición. Son muestras de una "*escenografía natural*" abruptamente truncada por una falta, fragmentos de un relato cercenado por algo que, ahora, exige ser borrado. La impresión que ofrecen al espectador cuando son emitidos en un reportaje es que la desaparición no tiene justificación ni causa, no se ajusta al **Principio de Razón Suficiente**.

Por último, debemos recalcar en el otro subgénero dentro de las modalidades del reportaje en **Quien Sabe Donde**. Me refiero al reportaje que recoge el encuentro, la **culminación de una búsqueda**. Normalmente estos episodios se abordan con una combinación del reportaje y la entrevista. El 3 - 2 - 93, pudo verse uno de los ejemplos más primitivos y fallidos de reencuentro. Se trata de una reaparición en la que se han tenido noticias de la desaparecida pero ésta no ha querido reintegrarse al ámbito familiar. Se recoge, entonces, una escena de agradecimiento al programa en el que toda la familia demandante posa en un tresillo, a imitación iconográfica de la foto de familia.

Otro ejemplo de los primeros tiempos es el de una madre encontrada (26 - 1 - 93). Se trata de un llamamiento a través de un reportaje. Se cita ese reportaje, emitido la semana anterior, y se muestran las fotos. En estos casos, **Quien Sabe Donde** se desdobra. Habiendo encontrado a la desaparecida, una cámara permanece con ella y otra acompaña a la demandante. El demandante es el protagonista, la cámara "principal" le sigue en su desplazamiento, mientras el hallado suele permanecer estático en compañía de otra cámara y de alguien de su nuevo entorno. Se construye, así, un sintagma alternado, que culminará con la fusión de las dos secuencias en un solo plano con la demandante y la objeto de demanda enlazadas en un **abrazo**. **Quien Sabe Donde** es "testigo de excepción" del encuentro. El reportaje es la "música del encuentro" (sic), según Lobatón. La letra se pone en una entrevista en directo en el plató.

La propensión a la narrativización, en fin, puede incluirse en el global proceso de entropía que ha acabado con **Quien Sabe Donde**. El exceso de reportajes, de demoras de la culminación, que ralentiza el ritmo, ha degenerado en una pérdida de audiencia. Son casos en los que el espectador es convocado de forma *light*, en una versión depotenciada del espectador-sutura clásico. Al principio son los casos más angustiosos los que se avienen al reportaje. Después, sucede al contrario y es eso lo que le hace perder fuerza. En la primera época, el reportaje va destinado al espectador tipo de **Quien Sabe Donde** como suplemento de información y de capacidad de convocatoria. Posteriormente, suceden dos cosas:

- a.) O bien el reportaje *se agota en sí mismo*. Así en los especiales que marcan la recta final de **Quien Sabe Donde** —como el dedicado a Cuba, que es el mejor ejemplo—, pues el espectador recibía a la vez la noticia de la búsqueda, una reseña de su proceso y el encuentro en directo. Ello supone claramente la

victoria definitiva de la *emisión* (espectáculo, *show*) sobre el *dispositivo* (información y utilidad pública) en las prioridades de **Quien Sabe Donde**.

b.) O bien, va dirigido al propio desaparecido para que ser reconozca en su desdoblamiento como en los dedicados a la Guerra Civil, a Jesús Monter, o a buscar familiares de *Don José* fallecido presidente de Costa Rica.⁷⁵¹

Tanto en un caso como en otro, lo que queda claro, es la prescindibilidad del espectador–audiencia para el funcionamiento del dispositivo. Éste queda confinado en su lugar de espectador puro sin poder pasar nunca a la de *avistador*, a la de catalizador del encuentro.

Entrevistas.

La entrevista es el acto central de la emisión en directo de **Quien Sabe Donde**. Es la actuación más relevante de las que suceden en el estudio, aparte de las llamadas provenientes del espacio espectadorial, del contracampo. Podemos, también aquí, observar dos modalidades distintas.

a.) La entrevista a los **demandantes**. Suele centrarse en la exploración de las causas y detalles de la desaparición. Lobatón no acostumbra a admitir que no hubiera indicios previos en la mayoría de los casos en los que así lo afirman los demandantes. Suelen ser casos en que la ausencia es reciente y la familia, que compartía domicilio con el desaparecido, es la promotora de la búsqueda. Hay que indicar que, en la entrevista, el desaparecido es más ausente que nunca. *Se habla de él en 3ª persona y no se mira a contra–campo*. Es más que nunca un *casus* (caído, dejado caer). La forma de recuperarlo para el flujo es convertirlo en un tipo. De ahí, la figura del *experto*.

b.) La entrevista a los **expertos**, que opinan y orientan sobre un caso. En principio, la figura del experto aparece en el fracaso. Se integra al parecido en una tipología cuando no se le puede reintegrar al ámbito familiar. El experto es, pues, indicio de un “problema”; cuando éste desaparece, ya no es necesario. Es una figura más del **profesional** que pretende llevar el saber global a la ámbito del particular. (psicólogos, abogados, políticos, sociólogos, trabajadores sociales, etc.) Pero en el ámbito mediático, en realidad, la cuestión se invierte: se trata de globalizar un problema particular. Las relaciones mediáticas conllevan *efectos*,

⁷⁵¹ Para más información sobre todos estos ejemplos véanse los capítulos siguientes.

pero afirman ofrecer sólo *productos*. El caso es que la búsqueda de fórmulas algorítmicas que permitan predecir conductas conlleva la *disolución* aún mayor del desaparecido como caso individual⁷⁵².

⁷⁵² Vid. el caso de Juan Pedro Martínez tratado en el cap. 22 de este trabajo como ejemplo de caso centrado en la entrevista a experto. Lo literal, de la palabra *disolución* en este caso supone un rasgo de humor negro que si bien no he pretendido, no creo que mejore la situación intentar ahora disimularlo.

14. TAXONOMÍA DE LOS CASOS.

LA PROPENSIÓN ALGORÍTMICA.

Nos dice Lobatón en su libro (p. 63), que **Quien Sabe Donde** le ha hecho entrar en contacto con la *España profunda* y exige un respeto para aquellos que la componen. No hace falta, sin embargo, remitirse a ninguna fuente externa a la emisión para comprobar de viva voz del presentador la concepción que él tiene de la materia de su propio programa. El 02-11-1993 dice:

"Los casos de los que nos ocupamos en este programa semana a semana constituyen, en buena medida, una radiografía de la España real. Sabemos, así, que muchas de las desapariciones corresponden a fugas juveniles y otro número considerable a conflictos interpersonales o familiares."

Más de dos años después, el 08-01-1996, afirma en el mismo inicio del programa:

"Buenas noches a todos. Cuando una persona recurre a la televisión para buscar a un ser querido, es, entre otras muchas posibles razones, porque necesita poner fin a una incertidumbre, precisa de una certeza para seguir viviendo, quiere poner palabras allí donde sólo quedó silencio, alguna explicación donde persiste sólo la estela de una duda - ¿quién sabe si de mil dudas?. Pues bien, esta noche vamos a acompañar a algunas personas en esa peripecia, en esa búsqueda y vamos comprobar, con otras, lo duro, lo difícil y complicado que resulta, a veces, enfrentar la verdad."

Dos conclusiones se pueden extraer de estas dos alocuciones de Lobatón. Primero, una de la que nos haremos cargo en los epígrafes sucesivos: la tendencia progresiva de **Quien Sabe Donde** ocuparse de los casos en los que el componente **subjetivo** prevalece sobre el **intersubjetivo**. Con otras palabras, la creciente identificación entre **demandante** y **desaparecido**: van a abundar los casos en los que, no ya la familia busca al desaparecido, sino al revés, el *desidentificado* busca su linaje, el huérfano busca su identidad en la filiación biológica que es reputada como la "verdadera". Es decir, que se consuma una identificación demandante/ desaparecido que señala la reversibilidad (inestabilidad) de la posición espectral.

Y la segunda conclusión es relativa al otro discurso que sustenta el *Paradigma Informativo Contemporáneo*: el **Discurso Universitario**. En efecto, la búsqueda de *algoritmos* es una de las formas de que dispone el saber para dar caza al objeto en cuanto causa de la angustia. Buscar regularidades entre los casos, *con-vertir* al particular en síntoma, es una forma de velar la singularidad fundamental, inmotivada y contingente del deseo, integrándolo al dominio del **Principio de Razón Suficiente**. Lo cual implica que nos encontramos ante una *ontología homogeneizadora*. Lo que no desaloja, sino más bien al contrario, la dificultad de establecer una taxonomía coherente por su enfoque, por criterios formales o temáticos de los casos tratados en **Quien Sabe Donde**. Diríamos que el *algoritmo* se formula *ad hoc* pero ninguna clasificación arrojaría una luz mayor sobre el dispositivo. Lo que está claro es que se apuesta progresivamente por lo más espectacular. Aquí, sin embargo, nos interesa es *la ontología que subyace a la intuición programática de espectáculo* y la consecuencia que observamos es que la falta constitutiva del relato y su “existencia imaginaria” provocan el aumento del lapso temporal en los casos. Así, en lugar de conocer la narración de los hechos que llevaron a la desaparición, *la búsqueda se convierte en el relato suplente*. La historia que cuentan los reportajes de **Quien Sabe Donde** es un metarrelato sin relato previo: la historia de la búsqueda y del reencuentro que pretende que la información suponga que el saber da alcance a la verdad. La paradoja es, pues, que se apuesta por lo más espectacular, pero el resultado es el fracaso en los índices de audiencia. El sujeto espectador tiende a desentenderse de la información pese al semblante de particularidad del que ésta se recubre. *La información es, por definición, no verdadera*, no atañe al deseo ni a las condiciones subjetivas del goce. La información es saber del otro, *alienado*, y por ello deja de incumbirnos pasado un cierto nivel de saturación⁷⁵³.

ALGUNOS CRITERIOS Y ALGUNAS TIPOLOGÍAS.

La imposibilidad de una taxonomía exhaustiva de los casos tratados en **Quien Sabe Donde** no supone que no podamos establecer algunos criterios utilizados por el propio programa para discriminar unos casos de otros y, también, algunos ítems

⁷⁵³ He podido reflexionar sobre todo ello a cuenta de la serie de televisión *Expediente X*. Vid. Palao, 1999.

que los agrupan: la *inconsistencia* de **Quien Sabe Donde** no ha de arredrarnos a la hora de encararlo como fenómeno.

La condición de la demanda: urgencia frente a largo plazo.

El caso modelo de **Quien Sabe Donde** es el caso urgente. Está claro, que la urgencia proviene de la indefensión del desaparecido cuyo índice primordial es su desposesión de las facultades mentales o la carencia de las legales. Por ello, el caso típico es el de los **menores** fugados o raptados. Las chicas adolescentes forman un caso aparte, por la indefinición habitual entre las dos opciones que suele producirse en su caso⁷⁵⁴ y cuyo ejemplo más aciago es el caso de las Chicas de Alcàsser⁷⁵⁵.

Pero también aparecen en este grupo con mucha frecuencia ancianos y personas que, sin duda, son víctimas de brotes psicóticos. En estos casos se nos comunica que la urgencia proviene de la necesidad de que se administre medicación al desaparecido. Muchos de los casos de ancianos perdidos dan toda la impresión de padecer el Síndrome de Alzheimer.

Además, este criterio cuenta con el refrendo de un rasgo formal: la división espacial entre el **plató** y la **Redacción**. El plató se convierte en el espacio del largo plazo o del reencuentro, lo que supone una apuesta clara por la demanda emocional frente a la urgencia, al acabar por ser su resolución más espectacular y provocar menos sinsabores en caso de fracasar. Comienza así el proceso de inversión de la demanda que abordaremos después: los *niños de la guerra*, las familias disgregadas, los hijos “ilegítimos” o abandonados.

Casos de moda.

Cuando me he referido más arriba a la *tendencia algorítmica* de **Quien Sabe Donde** y a la figura del **experto**, subespecie del **profesional**, tenía en mente, en buena medida, los casos que podemos englobar en este epígrafe. Para comenzar, es necesario distinguir este apartado del siguiente, dedicado a los *casos estrella*. La diferencia es sutil porque, en muchos casos, ambos se confunden y superponen. Entiendo por *caso estrella*, aquél que ocupa un lugar preponderante en la emisión e historia interna de **Quien Sabe Donde**, que puede, por decirlo gráficamente, ostentar el *copyright* sobre él, pues se origina en su propio dispositivo. El caso de

⁷⁵⁴ Vi.d. más abajo

⁷⁵⁵ Véanse los Capítulos 19 y 20.

moda sin embargo, sufre el proceso contrario: **Quien Sabe Donde** se pone a rebufo de una corriente mediática de actualidad y la explota aportando su *granito de arena*. En la primera categoría, el caso singular suele ser el origen; en la segunda, **Quien Sabe Donde** suele seleccionar casos que se adapten la tipología preestablecida por el discurso informativo, por la corriente de actualidad. Es bien cierto que muchos casos de los denominados *estrella* se confunden con éstos por su repercusión mediática; y que el fenómeno contrario, que **Quien Sabe Donde** se apropie de un caso que no ha surgido del propio programa, también suceda: los casos de Alcàsser y de Anabel Segura son ejemplos de lo uno y de lo otro.

Ahora bien, para abordar estos *casos de moda* conviene aclarar este concepto con otra distinción que también puede parecer sutil, pero que a mi juicio, es trascendental. La *moda* fue el efecto moderno de la rapidez del cambio y, por lo tanto, se identificó con la novedad velozmente fungible que estaba, como tal, al alcance de una minoría. De hecho, cuando algo *de moda* alcanzaba a la mayoría entraba en trance de dejar de estarlo. Sin embargo, el **concepto postmoderno de moda** parece invertir al anterior al identificarse con la **actualidad** y, por lo tanto, con la **presencia en los media**. Esta concepción de la *moda* es mucho menos ingenua e inocua que la anterior, mucho más avenida al **Discurso del Capitalista**: cualquier cosa puede *ponerse de moda* si se consigue su presencia mayoritaria en los medios de comunicación y viceversa. *En la postmodernidad, la moda parece ser un intento por sostener la actualidad y que no sea devorada por el flujo*. “Estar de moda” significa, ahora, *sostenerse en lo global*, no ser excluido de la conciencia mediática que es la forma más extendida, en el sentido fenoménico, de la llamada *metafísica de la presencia*. **Globalidad y flujo mediático**, que son los dos ejes que estructuran el *Paradigma Informativo Contemporáneo*, son, pues, conceptos antagónicos a la par que indisolublemente *solidarios*⁷⁵⁶. Por ello, el proceso puede ser pensado en sus dos direcciones: también, desde la perspectiva de una **ética de la denuncia**, habitada por la concepción moderna e ilustrada de la igualación en el horizonte de *potencia* y *acto*, se puede contemplar cualquier proceso de invasión mediática como un intento de mostrar *lo que existe desde siempre pero no ha salido nunca a la luz*. De ahí que, si **Quien Sabe Donde** es el programa de la *solidaridad* y se reivindica

⁷⁵⁶ Es evidente, desde este punto de vista, que al concepto mcluhiano de *aldea global* le falta una consideración de lo *real* del tiempo.

como un espacio para la comunicación, mantenga una lucha sin cuartel contra la fungibilidad de la información mediática y postule como una de sus funciones la vigilancia contra la pérdida que supone quedar descolgado de la **conciencia de lo global**. Y, ello, repito, **en la doble dirección de subirse al carro de la actualidad y de ofrecerse como vía de acceso a la misma**.

Volviendo a la dicotomía que estamos utilizando para el análisis en las últimas páginas, en el primer caso –que es el propio de este epígrafe–, prevalece la **emisión** y, en el segundo, el **dispositivo**. Aunque Lobatón pretenda siempre fundir los dos vectores divergentes en una sola línea ofreciéndose a sí mismo, a su *personaje*, como sutura. De hecho, esta vertiente de **Quien Sabe Donde** está manifiestamente relacionada con los *especiales*, con los que Lobatón se ha ido forjando como estrella mediática. Recordemos su programa sobre los *Conflictos Olvidados*. Así mismo, realiza especiales de **Quien Sabe Donde** por *Chiapas*, por *La Droga*, o por la *Infancia*⁷⁵⁷. De ellos, el dedicado a Bosnia en 1993 y emitido desde allí en directo puede ser el de mayor repercusión. Pero lo que más nos interesa es el sesgo específico con el que **Quien Sabe Donde** pone su sello a todos los temas que toma prestados del universo informativo. El 9 – 11 – 93 se realiza una conexión con Bosnia, al margen del “especial” posterior, con el fin de establecer un contacto entre los bosnios refugiados en España y sus familiares. Lobatón afirma entonces que hay “algo que se sobrepone a las guerras: la tenacidad para reencontrar las raíces, para recuperar los afectos”. Como vemos, hay toda una filosofía sobre la ubicación de la demanda en el *Espacio de la Globalidad*⁷⁵⁸ y sobre la instrumentación de los Media hacia la esfera del particular.

De la misma forma, **Quien Sabe Donde** se ofrece a todas aquellas asociaciones de ciudadanos agrupados en torno a un problema específico. De hecho, en su *Sitio Web*, dedica una página a todo tipo de instituciones, gubernamentales o no (ONGs), a las que sirve ocasionalmente de plataforma: asociaciones en pro de cualquier derecho, de afectados por alguna causa o problema social o con un fin *solidario* cualquiera⁷⁵⁹. Así, se han abordado el tema de:

- Los captados por **sectas**.

⁷⁵⁷ Para más información vid. Lobatón pp. 155–166.

⁷⁵⁸ Para otros ejemplos vid. Cap. 15.

- La relación entre **payos y gitanos**. (3 - 2 – 93)⁷⁶⁰
- Múltiples **enfermedades** en relación a afectados y familiares.
- **Niños sacados de su país**.

Y un largo etcétera. Pero, si como muestra basta un botón, creo que un caso muy adecuado como ejemplo es el de Isabel Martínez Jordán, tratado en las emisiones del 12 y el 19 de enero de 1998. Si en el año mediático de 1998 un tema saltó a la actualidad de forma espectacular, ocupando primeras páginas, titulares y cabeceras, éste fue el de los **malos tratos** a mujeres por parte de sus maridos o compañeros sentimentales. Si no recuerdo mal, el origen de esta oleada mediática fue, cómo no, televisivo. Una mujer denunció⁷⁶¹ en *Canal Sur* los malos tratos de que era objeto por parte de su cónyuge. El individuo en cuestión respondió abrasándola tras rociarla con gasolina. A partir de aquí, los casos fueron saltando a los *telediarios* y a todo tipo de programas informativos, que quedaron plagados de imágenes de mujeres amoratadas por palizas, apuñaladas, o heridas por armas de fuego. Si el caso terminaba en muerte se añadía la escalofriante cifra de los casos mortíferos “en lo que va de año”, a la que se iba sumando uno más en un desesperante goteo. Todo ello, por supuesto, acompañado de las detenciones de los culpables y la manifestaciones exigiendo castigo delante de los juzgados.

- *Así las cosas, **Quien Sabe Donde** anuncia el caso de una mujer desaparecida en 1952, a causa de los malos tratos a los que la sometía su marido. Poco antes de huir, había tomado una foto de sus tres hijos de la que los demandantes (el único hijo superviviente y una hermana de la desaparecida) poseen una copia. Éste es el instrumento que utilizan para el reconocimiento.*
- *En el reportaje se mezclan imágenes de prensa (fotos y titulares) con las televisivas de casos recientes y que están en la conciencia de todo el mundo. En la entrevista, Lobatón insiste en que este problema ha existido “desde siempre” pero que en la época no había cauce alguno para denunciarlo y las víctimas se veían obligadas a sufrir en silencio o*

⁷⁵⁹ Vid. en Apéndice II

⁷⁶⁰ Sólo ofrezco fecha de emisión para los casos en los que no hay una asociación reseñada en la página Web.

⁷⁶¹ *Id est*, contó por la tele. Para el *Paradigma Informativo Contemporáneo*, ambas expresiones son prácticamente sinónimas. Dada la cantidad de cosas que se “cuentan por la tele” el resultado es que vivimos obviamente un clima de impotencia indignante pues zozobramos en un mar de denuncias que no implican su castigo y el restablecimiento de la faz apacible de la realidad de forma inmediata ni, para la posición espectacular, suficiente. Una de las frases más típicas de nuestro universo informativo, emitida muy frecuentemente por particulares es: “Que esto (la desgracia singular y concreta) sirva para que algo así no *vuelva a repetirse*”. El propio pleonasma es el mejor síntoma de la impotencia que la habita. Vid. el Cap. 19 de este trabajo.

huir.

- *Posteriormente, se emite un reportaje propio del caso, en el que, ante la ausencia de imágenes de la desaparecida se ofrecen dramatizaciones en las que una mujer, cuyo rostro queda siempre fuera de campo, aparece en medio de los malos tratos recibidos o realizando las más duras faenas manuales.*
- *El 19 – 1 – 98, es decir, en el programa siguiente, Isabel Martínez Jordán ha aparecido en Barcelona con sus 83 años. Lobatón vuelve a tratar el tema de candente actualidad. Luego se emite un reportaje cita del de la semana anterior al que se añade un marco: una dramatización de la propia octogenaria observando la emisión (supuestamente) original con un cara de pasmo y sorpresa evidentes. Queda claro que, para **Quien Sabe Donde**, el desaparecido es un espectador potencial y la oportunidad de la **emisión** no hace más que reforzar al **dispositivo**. Se ofrece una entrevista a la anciana en la que narra con pormenores los malos tratos recibidos. Con su voz superpuesta, se insertan algunas dramatizaciones de éstos e imágenes de archivo antiguas. Lobatón dice que es “la primera vez que ella ha hablado de su historia en 44 años”. Sólo un hijo de los 3 de la foto ha sobrevivido “para romper el maleficio”. Al final se nos ofrece el reencuentro en Barcelona con el abrazo sollozante habitual⁷⁶². **Quien Sabe Donde** ha cumplido con su papel al transformar el pretérito imperfecto, que es el tiempo del caso, en el futuro perfecto de la postemisión.*

Casos estrella.

Ya hemos señalado la diferencia esencial entre los casos que englobamos en este epígrafe y los tratados en el anterior. Los *casos estrella* son, en cierta manera, patrimonio de **Quien Sabe Donde**. Aunque puedan haber tenido su origen en otro lugar, es el programa de Lobatón el que los ha constituido como casos, como logros propios. Son seguidos durante semanas, meses y, de forma discontinua, incluso durante años. Aquí se gesta, entonces, la hegemonía de la *emisión* sobre el *dispositivo* pues, si éstos casos son los mayores éxitos de **Quien Sabe Donde**, aquéllos por los que el programa es más recordado, lo son exclusivamente en los índices de audiencia. En efecto, la mayoría de los casos estrella de **Quien Sabe Donde** pertenecen, curiosamente, al primer tema de moda al que el programa se adhirió y al que debe prácticamente su nacimiento: la **desaparición de chicas adolescentes**. Y de todos los casos que podemos recordar – **Las chicas de Alcàsser, Gloria Martínez, Susana Ruiz, Anabel Segura, Llum Valls, Cristina**

Bergua –, la segunda y la última siguen desaparecidas; de todas las demás, se han hallado los cadáveres. Supongo que, de aquí, fue también formándose la idea de que los casos que generaban más audiencia eran los de más dilatada resolución pues, a su vez, engendraban una mayor actividad de búsqueda y una persistencia y memorabilidad mayor. En lo que indican un éxito innegable de **Quien Sabe Donde**, es en su capacidad de **negociación con la muerte y el horror**, pues *su más estrepitoso fracaso en sus fines declarados no supuso merma alguna –significativa o irreversible – de su capacidad de captación de la audiencia*. De tal manera, que los reveses más sangrantes, las mayores evidencias de impostura, con el caso de Alcàsser a la cabeza⁷⁶³, en vez de herir de muerte al programa, al menos en sus primeras temporadas, lo fortalecieron. La opción de **Quien Sabe Donde**, ha sido, prácticamente por norma, ceder estos casos, tras su macabra resolución⁷⁶⁴, al proceso judicial y al *discurso informativo estándar*, rechazando todo morbo demasiado obvio y apuntándose el tanto de haber acompañado a los demandantes – literalmente – *hasta la muerte*, lo cual sí está, indiscutiblemente, entre sus aciertos mediáticos⁷⁶⁵.

Dado que todos los demás casos apuntados en el párrafo anterior van a ser objeto de un análisis más detallado en páginas sucesivas, sólo me detendré ahora en los de Gloria Martínez y Anabel Segura (1993). En el primer caso, se trata de un suceso contemporáneo a los de Alcàsser o Susana Ruiz. Gloria era una chica que desapareció de una clínica psiquiátrica en la provincia de Alicante. En el momento de esta redacción sigue sin aparecer. Era un caso recurrente de **Quien Sabe Donde** que lo retomaba cada cierto tiempo: la última vez de que tengo constancia fue el 19 – 1 –98, en que se sometió su fotografía a un procedimiento de *envejecimiento informático*⁷⁶⁶ ofreciéndose varias alternativas sobre su posible aspecto cinco años después de su desaparición. Se han barajado todas las hipótesis: desde la fuga de la muchacha, hasta diverso grados de responsabilidad de los directivos de la clínica.

⁷⁶² Vid, el análisis del caso de Jesús Monter, Cap. 24.

⁷⁶³ Vid. cap. 19.

⁷⁶⁴ Pero resolución al fin y al cabo, pues el antagonista declarado de **Quien Sabe Donde**, como veremos en los cap. 17 y ss., no es el horror y la muerte, sino la **incertidumbre** y su corolario, la **angustia**.

⁷⁶⁵ No hay más que pensar en lo duro que han pagado su error – léase instinto carroñero– algunos de los “herederos” de un tema patrimonio de **Quien Sabe Donde** como el *Caso Alcàsser*, con Nieves Herrero y Pepe Navarro a la cabeza.

⁷⁶⁶ Vid. Cap. 21

Un caso mucho más conocido es el de **Anabel Segura**⁷⁶⁷. Se trata de la joven hija de una familia adinerada de Madrid, que fue secuestrada en 1994 mientras hacía *footing* por la urbanización donde residía. Los raptos mantuvieron la incertidumbre y la petición de rescate durante más de dos años pese a que habían asesinado a la muchacha prácticamente en el momento de su rapto. Fue un caso de gran repercusión mediática y movilización ciudadana donde los mensajes de los raptos, incluida la imitación de la voz de Anabel por la esposa de uno de ellos, mantuvieron la atención de la opinión pública.

Los secuestros no son casos para **Quien Sabe Donde**, son casos para la policía. Por tanto, estamos ante un “especial” ante una nueva apuesta por la integración entre **dispositivo** y **emisión**. A petición de la policía, lo que hizo **Quien Sabe Donde**, en un programa de tres horas de duración recordando los dos años de desaparición (“**Quien Sabe Donde** por Anabel”), fue emitir, en diversas ocasiones, las cintas con las voces de los raptos para que pudieran ser reconocidas por la audiencia, con las luces apagadas y una escenografía de calculado éxito psicológico y espectacular cuyo elemento central era una silla vacía destinada a Anabel en medio de las que ocupaba su familia. En efecto, este paso fue determinante para la identificación y detención de los secuestradores, pues permitió la reconstrucción de el secuestro por la policía y la construcción de un “perfil milimétricamente ajustado del criminal” por un experto en voces de la policía alemana. Según Lobatón, se trata de un auténtico hito en la historia, no sólo de la televisión, sino del crimen en España. Todo esto, es recogido por **Quien Sabe Donde** el 19 – 1 – 98 con motivo del comienzo del juicio a los raptos, en un momento en que el programa comienza a acusar un claro sentimiento de nostalgia de su pasada repercusión social.

Pifias.

Recordemos, con este comentario de Apel a Pierce, que la **visibilidad** y la **estabilidad**, en cuanto *ob-jectio*, son dos atributos ontológicos esenciales de la concepción ilustrada de cosmos. De hecho, los que lo convierten en **disponible** para el *sub-jectum*, si conectamos con la elaboración heideggeriana.:

“Sólo podemos definir lo *real*, a diferencia de lo irreal, como lo *cognoscible in the long run* sobre la base de la convergencia de los razonamientos. Peirce ilustra la posibilidad de

⁷⁶⁷ Para la mayoría de los detalles, vid. Lobatón pp. 167 y ss.

esta convergencia con el ejemplo de la reconstrucción de un caso de asesinato partiendo de los razonamientos de un sordo y un ciego que pueden llegar, finalmente, al mismo resultado desde evidencias sensibles muy diferentes(...)

Para Peirce, la probable convergencia de los razonamientos sintéticos de diferentes personas y desde distintas evidencias perceptivas no sólo representa la *posibilidad* del conocimiento progresivo de lo real; más bien, un conocimiento teórico completo o suficientemente profundo de lo real presupone, en principio, *la convergencia de los razonamientos sintéticos de todos los miembros de una comunidad ilimitada de investigadores.* (...)

Así, por ejemplo, toda percepción de *algo como algo*, tiene la estructura del un razonamiento abductivo inconsciente(...).

En un razonamiento de este tipo la *primera premisa* representa la *autodonación (Selbstgegebenheit) no interpretada del fenómeno*: eso que se puede, por ejemplo, fotografiar pero que aún no se puede pensar ni, por tanto, conocer, "como algo"⁷⁶⁸

Hay algo de la fotografía, pues, no subsumible en lo simbólico. Todo enunciado sobre el mundo, en cuanto sometido al consenso, necesita de un previo paso por la huella, por lo heterogéneo al lenguaje.

Aunque en el capítulo dedicado al caso de Alcàsser, que es su paradigma, vamos a tratar por extenso la cuestión del engaño perceptivo, creo que es conveniente introducir aquí un epígrafe dedicado a las *pifias* de **Quien Sabe Donde**. Las falsas percepciones son su ejemplo más claro. Recuerdo aún otros dos casos:

- (2 –11- 93). *Se trata de un anciano sacerdote desaparecido en Monzón , Mosén Samuel. Un aluvión de llamadas coincidían en haberlo visto en las cercanías de Madrid. Todas resultaron erróneas. Le habían confundido con otra persona.*
- (22 - 1 – 96) *Se comenta el caso de un desaparecido que perdió 20 kg. y no lo vieron.*

Ahora, el otro tipo reiterado de fiasco en **Quien Sabe Donde** es la falta de correspondencia afectiva del desaparecido hacia el demandante. Ya hemos comentado algún caso de desaparecidos que dan señales de vida pero se niegan a reintegrarse al seno familiar. Pero la mayor sensación de ridículo proviene de los casos en los que en pleno directo, el demandante es descalificado desde el entorno

⁷⁶⁸Apel *Op. cit.* pp. 41-42.

actual del desaparecido o por éste mismo, con lo que Lobatón queda bastante mal parado⁷⁶⁹. Un ejemplo:

- (3 - 10 – 94) *Caso de una mujer de 93 años que busca a sus hijos emigrados a Holanda. Se anuncia el teléfono internacional del programa. Han conseguido el teléfono de Holanda y los hijos, abandonados en el pasado, no quieren saber nada y desprecian olímpicamente el actual interés de la madre.*

La inversión de la demanda.

Este tipo de casos, acaba siendo el auténtico filón de **Quien Sabe Donde**. Analizaremos sus pormenores *epistemológicos* en el cap. 17, pero es imprescindible abordarlos en este punto por su relevancia casuística. Son casos en los que se produce una **identificación entre el demandante y el desaparecido**. Suelen ser, claro, huérfanos, hijos abandonados que buscan a sus madres, sujetos sin linaje, cuyo nombre no está sustentado por la materialidad biológica, que se demandan a sí mismos como *efecto del significante*, del *deseo del Otro*, y busca allí cobijo. La posición del demandante de **Quien Sabe Donde** es, “normalmente”, la del seno familiar y la del desaparecido, de extraterritorialidad respecto a éste. Aquí el “seno familiar” es *hecho existir* por la demanda del sujeto que busca *hacerse falta en el Otro*. Este es el patrón al que obedece toda demanda subjetiva en cuanto velo del deseo. En estos casos típicos de apertura en el tiempo, de salto al pasado, a los que **Quien Sabe Donde** se va aficionando cada vez más, el demandante ofrece su propia foto antigua porque no posee ninguna del desaparecido, con el fin de ser él el reconocido, con lo que se apela a una utilización fetichista del b/n. como un indicio de antigüedad que apunta al último contacto óptico. La consecuencia: promulgación del “derecho a conocer la filiación biológica”⁷⁷⁰. *En buena medida, la legitimación de la paternidad fuera del matrimonio, deriva del **Discurso del Capitalista** en el que el sujeto adopta el semblante de poder determinar la verdad que lo sostiene y concebirla como un derecho.* Veamos, como muestra, el caso de “Antonio el de Málaga” planteado el 2 - 11 - 93:

- *En el reportaje de presentación se muestran imágenes documentales de los niños de la guerra. Las imágenes ilustran la palabra. El reportaje comienza con la visita de Antonio al archivo para comenzar la indagación de sus orígenes. Localiza la línea con sus datos*

⁷⁶⁹ Vid. en el cap. 22 las llamadas de teléfono en relación al caso de Mariona Claret.

⁷⁷⁰ Vid. cap. 17.

y ésta queda iluminada. Se trata de un efecto ordenador a imagen de lo que hemos visto en el genérico. El cuaderno consultado es de los años 30.

Las imágenes de archivo y documentación en el *discurso informativo audiovisual electrónico* invierten la relación que entre el texto y la foto que Barthes estipuló. Es obvio, que la noción *imagen de archivo* no tiene sentido si no es vinculada a la difusión, superponiendo, por tanto, el carácter de huella (así en la foto o en la imagen noticia) al carácter de icono emblemático, de intermediación referencial. “No poseemos la imagen que sustenta el relato verbal, pero ésta forma parte de su serie”. En los noticiarios, la leyenda *imagen de archivo* marca la diferencia con la imagen–huella semiotizada que produce cualquier noticia en su misma formulación narrativa. La palabra sin sustento icónico produce horror en TV. El efecto ha de ser, pues, el de que, en la *plenitud óptica del cosmos visible*, la imagen acude siempre en apoyo de la palabra. Es el semblante del **Discurso Universitario**: relato → visualización → reproductibilidad. El **S₁** en el lugar de la verdad empuja a buscar cada vez más atrás. *La verdad de los Media es el tiempo y su semblante el espacio.*

□ *El 9 – 11 – 93 se retoma el caso de Antonio el de Málaga. Lobatón dice que sólo contaban con un nombre, “pértiga con la que saltar 40 años”. Vemos una prueba más de que el esquema es el del **Discurso Universitario**: **S₂ → a**, pretendiendo, en última instancia, la producción de un sujeto (\$). Ésta reducción al saber de lo real del tiempo y de la falta, queda reforzada por la figura del experto. Se ha invitado al programa a Guillermo Díaz-Plaja que habla del elemento humano frente a la frialdad de la Historia. Se trata de convertir el hecho en paradigmático: **Quien Sabe Donde** es un servicio público y, en la estela del documental, persigue establecer la generalización o, al menos, la socialización de lo que muestra. Al final, se hace un llamamiento a la conciencia española.*

Lo que varía en estos casos – repito– es la estructura de la demanda. De ser la familia la que sufre la pérdida, pasamos al caso contrario. Esta demanda es la que convierte a una mujer en figura materna. Ahora bien, → al contrario, un hijo que busca a su madre busca a Medea⁷⁷¹. *Busca a quien optó por ser mujer antes que madre.* Aquí el **Nombre del Padre** no nombra el *deseo de la madre* y, por tanto, no da su *significado al sujeto*. Un hijo entregado por su madre al Otro está muerto, matado por la mujer que, afirmándose ante el deseo de un hombre, arrolla a la

⁷⁷¹ Vid. Miller 1993^c

madre en la vida de sus hijos. En estos casos, la psicología (necesidad de comunicación, etc.) no es el saber adecuado. La historia, ante la ausencia de una novela familiar, ha de ser corregida por la **Historia**. Se trata de eliminar la *barra* subjetiva (**\$ → S**). Cualquier saber puede ser útil.

En fin, otro ejemplo, propio de este epígrafe, sería el del *Orfanato de Pamplona*, un caso de repercusión mediática –*id est*, de **actualidad**– referido a unos cuantos huérfanos que recibieron cartas anónimas sobre su auténtico origen, que había sido mantenido en secreto. **Quien Sabe Donde**, se hace cargo de él el 26 - 2 – 96, por medio de una mesa redonda con varios implicados que acaba derivando en una polémica sobre el trato recibido en la institución y los medios represivos que se empleaban. A reseñar, también, los hijos adoptados ya con cierta edad, que buscan a sus hermanos naturales de los que fueron separados. En la misma emisión citada, se muestra la culminación de uno de estos casos, incoado la semana anterior.

Casos atípicos.

Hay otros casos que se salen de la tónica habitual de **Quien Sabe Donde**. Por ejemplo, el 10 - 2 – 93, Lobatón: "¿Puede alguien desaparecer para sí mismo?". Caso de una anciana amnésica cuyos cuidadores en una residencia deciden recurrir a **Quien Sabe Donde** para buscar a su familia. El 19 – 1 – 98 se trata el caso de otra amnésica en busca de su identidad. En éste, la diferencia es que la demandante, una extranjera residente en España y que fue víctima de un accidente, es consciente de su situación. Estos casos de los desaparecidos para sí mismos muestran un agujero en la conciencia: *la anulación del flujo interior, que **Quien Sabe Donde** reputa de perfectamente sustituible por el flujo exterior mediático.*

En fin, sobre todo en su última etapa, **Quien Sabe Donde** presta su dispositivo como plataforma de difusión para casos absolutamente *off topic*. El 16 – 2 – 98 se aborda el caso del niño atropellado a la búsqueda de testigos de accidentes cuyo culpable ha huido. En estos casos, se muestran fotos de los lugares para que sean reconocidos por los posibles testigos. Las fotos son **campos vacíos** y congelados. El 11 – 3 – 98, se difunde el llamamiento de un juzgado a la búsqueda de la familia de un inmigrante africano, muerto a manos de la policía, para hacerles entrega de la indemnización de la que son acreedores.

De la ausencia de una ausencia: No se buscan padres.

Después de lo explicado en los capítulos 3, 8 y 10, sobre el *Nombre del Padre* y la concepción postmoderna de la familia no creo que deba sorprender a nadie esta constatación empírica en nuestro campo de análisis: nadie busca a *un padre* por sí mismo pues, para nuestra cultura, amparada bajo la égida del *Discurso de la Ciencia, la madre*, en cuanto *diferente de la mujer, es razón suficiente*: su ser se agota en su demanda (de un hijo) y no precisa que *sea nombrado su deseo*. Claro, que Lobatón, que es aún menos inocente de lo que parece, se ocupa de que el primer caso comentado en su libro (pp. 89–97) tenga toda la apariencia de lo contrario. Pero, en realidad, se trata de un marido insatisfecho del que se realzan sus virtudes. Ello, sin embargo, nos obliga a matizar:

- a.) Por supuesto que se pueden buscar *personas que son padres* pero en calidad de maridos, hijos y cualquier otra categoría del parentesco o del afecto.
- b.) El padre, como tal, puede ser objeto de búsqueda si es inconsciente (caso de un muchacho que busque a su padre natural) o víctima de abandono o desafecto. Lo cual, nos ratifica en una ecuación de corte muy moderno:

Consciencia = goce = culpa → Paternidad ≅ delincuencia.

El padre tipo del *Paradigma Informativo Contemporáneo* es *el padre de la horda freudiano* de cuya búsqueda se encargan los tribunales. Ya hemos visto como **Quien Sabe Donde** saca a la luz casos de antiguas huidas de mujeres provocadas por los malos tratos como vindicación de su espacio para la comunicación y la denuncia, *id est*, para la reintegración al flujo mediático. Ahora, hacia el final de su singladura **Quien Sabe Donde** no duda en suplantar a los tribunales o, más específicamente, en suplir su carencias por medio del dispositivo tecnológico⁷⁷². Es el caso de los niños raptados por sus padres (árabes normalmente) y llevados al extranjero (21- 4-97; 22 – 9 – 97; 16 – 2 – 98)⁷⁷³. En definitiva, la apuesta de **Quien Sabe Donde** es que las madres son el *lugar natural*, lo que se combina con la propia tendencia de Lobatón a religar los casos a juntar personas con casos parecidos.

⁷⁷² Esto coincide precisamente con la incorporación de la WWW y E-Mail a los dispositivos de conexión de **Quien Sabe Donde**.

⁷⁷³ Vid. Apéndice II. Cabe comparar con estos casos con el de Mariona Claret tratado en el cap. 21

15. ORGANIZACIÓN DEL CONTRACAMPO: LA FUNCIÓN FÁTICA.

En los capítulos anteriores hemos recalado tanto en la **organización escenográfica** de **Quien Sabe Donde**, como en una semblanza general de los contenidos que ésta cobija. Debemos, pues, abordar ahora la otra parte esencial del dispositivo: *la que se encuentra frente a la pantalla y establece – y posibilita – un contacto óptico entre ésta y el mundo*. Pero, claro, el **encuadre** en la cultura occidental no establece contacto sino por absorción, por generación de una **fuerza centrípeta** que aglutina lo más pertinente del *mundo–imagen* en la escena capturada. En el dispositivo específico de **Quien Sabe Donde**, el ejecutor de esta operación es – como sabemos– el propio espectador con quien el dispositivo debe conectar. El objetivo de este proceso es –en la estela del **Modo de Representación Institucional** cinematográfico– *la conversión del contracampo en contraplano*, su integración diegética en una operación global de **atribución de reversibilidad al fuera de campo**, que constituya al mundo como imagen.

EL ESPECTADOR

La audiencia activa.

El 20 de enero de 1993 aparece, ante el *Mapamundi* del estudio, la imagen de Lobatón por corte directo en la emisión, antes del genérico. Tras él, una mujer joven, completamente anónima, supuestamente miembro del equipo del programa, sentada frente a una pantalla de ordenador, habla por teléfono. La *Audiencia*, emblematizada en el teléfono, es recibida y su aportación procesada; las entrañas del dispositivo, que este fondo del plano representa, se encargan de que la contribución del espectador no caiga en saco roto. Lobatón se dirige a la cámara con un papel en las manos del que lee datos. Su alocución viene encuadrada en un zoom de acercamiento:

"En la última semana, en el último de los programas emitidos de **Quien Sabe Donde**, según datos de ECOTEL, obtuvimos una audiencia media de 7.902.000 telespectadores. Pueden imaginar que estamos contentos por eso. Pero quiero decirles - y espero que me

crean- que estamos contentos, sobre todo, porque sabemos que, así, estamos en mejores condiciones de ganar el pulso a la angustia y a la incertidumbre que provocan las desapariciones. Y porque sabemos, además, que, en esos casi 8.000.000 de personas, estamos ante gente que no se limita a estar ahí, a mirar sin más, sino ante personas dispuestas - literalmente - a echar una mano. De modo que, por eso, hoy también, vamos a pasar, ya, de las palabras a los hechos".

En estas palabras de Lobatón se encuentran casi todas las claves del *Paradigma Informativo Contemporáneo* y, desde luego, la misma esencia de **Quien Sabe Donde**. El espectador no *reducido a*, sino *inducido por* un dato estadístico. Desde este dato, el espectador es tratado como un grupo de singulares, no como masa. Esto es, como sujeto activo, *agente de operaciones*⁷⁷⁴ que tienen que ver con una función social legitimada y **no con el goce de mirar**. Fijémonos, que este presumible goce espectral, puramente escópico, del *estar-ahí* es reputado, como una, como *la*, limitación. El **espectador**, los 8.000.000, son la *producción* del programa, que ofrece, así, el semblante de establecer su vinculación social, su legitimación, sobre el **Discurso Universitario**. Por ello, este actante producido por el programa tiene como fin revertir el **Discurso Histérico**; con otras palabras, *sofocar la angustia de la falta respondiendo a una Demanda de saber*. De esta manera, además, se aleja el fantasma del **vínculo capitalista** en cuanto pueda tener de obscuro. Esto es, el producto no es el espectáculo que se desarrolla ante las cámaras, sino la sofocación de la angustia patentizada en la reaparición del desaparecido. *La función del espectador es, pues, incorporar en sí el dispositivo audiovisual con el fin sumo de convertir en materia encuadrada el fuera de campo, sustancializado en el desaparecido*. "Echar una mano" implica el imaginario de traspasar los límites del encuadre, por el procedimiento inverso: hacer el *fuera de campo* homogéneo al encuadre, convertir el *contracampo* en posible *contraplano*, con el fin último de fundir también esta dialéctica en la densidad de un solo plano que albergue, fundidos en un abrazo, a demandante y demandado. *Ser solidario es colaborar a la prescindibilidad del montaje*, hacer del mundo un *continuum* con todos los atributos de la animación infográfica. Limitarse a "estar ahí" implica recordar al espectador el obstáculo de su anclaje físico.

⁷⁷⁴ Recordemos la concepción cognitivista del espectador cinematográfico formulada por Bordwell que hemos reseñado en el Cap. 9.

El programa – y Lobatón, como la condensación de su semblante– son el cauce que vincula, orienta y hace operativas a esos 8.000.000 de singularidades en un fin común. De ahí que, con el paso del tiempo, este espectador sin límites deba expandirse. **Quien Sabe Donde** comenzará a ser emitido por el *Canal Internacional* de TVE. El 26 – 2 – 96, Lobatón nos habla de la ampliación de la cobertura de TVE. Nos dice que no hay medidores de audiencia para este nuevo público potencial y se dirige a él para pedir que se pongan en contacto con el programa desde “cualquier rincón del mundo”. Para Lobatón los medidores de audiencia ejercen la *función fática* del lenguaje, son sensores de contacto con los espectadores, indicadores del potencial de **Quien Sabe Donde** y catalizadores de la *reversibilidad del canal*, que es el núcleo del dispositivo.

El perfil femenino del espectador de Quien Sabe Donde.

En el capítulo de su libro titulado “*El dolor privado se hace público*” (pp. 79 y ss.), que constituye un alegato a favor de la libre expresión⁷⁷⁵ y en contra de los excesos del pudor, nos ofrece un dato sobre la audiencia que ya considerábamos como corolario del despliegue del dispositivo: hay una abrumadora mayoría de mujeres, tanto entre la audiencia, como entre los demandantes. Como decíamos, el dato es obvio y no necesita mayor demostración. El comentario de Lobatón, por otra parte, no necesita otra apostilla:

“No echaré mano de las aburridas estadísticas, ni tan siquiera es necesario, de tan apabullantemente mayoritario como resulta el protagonismo de las mujeres: desde la iniciativa de dirigirse al programa hasta el relato de los hechos en primera persona y con todas las consecuencias de la difusión pública de un drama privado. Igualmente ocurre del otro lado de la pantalla: las mujeres son la inmensa mayoría y de ellas procede la mayor parte de las ayudas. Así, que el circuito de la comunicación está animado por un *talante de solidaridad esencialmente femenino*”⁷⁷⁶

En efecto, la demandante es mayoritariamente mujer. Es lo típico, en los *Llamamientos*, que sea una mujer la que aparezca en pantalla. Si aparece un hombre es, muchas veces, vocero de una demanda femenina: “Tu madre te echa mucho de menos”. Hay personajes en *Fuera de Campo* que emblematizan la

⁷⁷⁵ De los sentimientos, claro. La de las ideas es cosa de “pontífices de pacotilla”.

⁷⁷⁶ *Op. cit.*, p. 82. El subrayado es mío

castración que aspira a verse alojada en la demanda. Sólo, acotar algo que ya hemos anticipado: el talante, en todo caso, es *maternal*, no *femenino*.

Superioridad escópica: Frente al demandante y frente al desaparecido.

Es lógico que el espectador, así situado, se vea infatuado por su posición de privilegio. *El dispositivo se dirige al telespectador buscando, siempre, una identificación con el demandante, jamás con el desaparecido.* Se trata de identificarse con el demandante igualándolo a sí, es decir, suturando su falta. El espectador es –sin acento ninguno– **Quien Sabe Donde**. La representación de la angustia la extrae del lugar del espectador, y supone una facilidad para la identificación. La angustia es el afecto propio del telespectador ante la imagen del mal del mundo (hambre, violencia, pobreza, guerra, miseria), no del espectador (que sufre esos males directamente). Cuando el mal representado es la misma angustia (no el hambre o la violencia en carne propia, por ejemplo), se produce el mayor grado posible de identificación espectral, pues éste es su afecto característico. La solidaridad es su bálsamo. Es, por lo demás, un fenómeno generalizado en nuestro panorama mediático: se apela a la identificación, no con el preso, el apaleado, el hambriento o el asesinada, sino con su padre, su madre o sus amigos y familiares⁷⁷⁷.

Pero en **Quien Sabe Donde** se da una paradoja: *el espectador comparte espacio (el contracampo) con el desaparecido y está (de eso se trata, precisamente) más cerca de él.* Fijémonos en un ejemplo (26 – 2 – 96). Dos hermanas buscan a otra, desaparecida 20 años atrás. Tras exponer su caso en el plató y mostrar las fotos la desaparecida, se recibe un llamada en directo de una espectadora. Ha reconocido a la chica como una madre que lleva a sus hijas al mismo colegio que las suyas. Afirma, pues, verla a diario y se ofrece a avisarla, al día siguiente, de que sus hermanas están buscándola. Este ofrecimiento de “dar el recado” al desaparecido, nada infrecuente por otra parte, es muy ilustrativo de la posición en la que se sitúa al espectador de **Quien Sabe Donde**: *superioridad escópica tanto frente al*

⁷⁷⁷ Las **Madres de la Plaza de Mayo** son ejemplo del uso lúcido de este efecto mediático. Sin ellas, los casos de sus hijos hubieran sido pasto del olvido rápidamente. Los desaparecidos son considerados más como falta, que como víctimas directas de la represión, y así son rescatados para el flujo mediático (y, en este caso, también para la justicia histórica).

desaparecido como frente al demandante, a la vez que de manifiesta complicidad, intimidad y familiaridad con el dispositivo. A la comunicante, ni se le pasa por la imaginación que la desaparecida, a la que por otra parte considera como igual a sí y convecina, pueda estar viendo el programa. Esta **superioridad escópica** viene inmediatamente acompañada de la **epistémica**: haber visto el programa significa saber algo de esa convecina, su secreto, su linaje oculto, su clave biográfica. Con este *plus de ver* (sobre la demanda) y *de saber* (sobre el demandado) se puede arrojar el dudoso papel de intermediario.

Los desaparecidos forman, entonces, una subclase de los espectadores de **Quien Sabe Donde**. Pero es una subclase peculiar. Comparte, con el espectador—modelo, un espacio, una propiedad topológica, pero no se confunde con él. El desaparecido, nódulo esencial y centro hacia el que se dirige el dispositivo, es un cuerpo —eso sí, más físico que orgánico. Es, pues, susceptible de ser representado icónicamente, materia encuadrable. Los subrogados de su presencia, fotos o vídeos, así lo atestiguan. En este sentido, comparte una propiedad esencial con el demandante y sus allegados, familiares o amigos. De hecho, es materia de visión para el espectador, cuya función es detectarlo en su entorno. Luego, en realidad, si comparte el espacio del espectador es de forma innatural e ilegítima, es porque ha abandonado el espacio en campo de manera fraudulenta. Ya hemos visto que el espectador tipo, de hecho, deja de serlo si se convierte en testigo, si ha alcanzado el *contacto* ocular con el desaparecido. Lo más normal es que el espectador que ha avistado a uno de los buscados se comunique con el espacio encuadrado, con el plató o redacción de **Quien Sabe Donde**, por vía telefónica, se emita o no la conversación⁷⁷⁸. En los casos de desapariciones muy antiguas, es casi mágico ver como la presentación de una fotografía en la pantalla electrónica convoca a su propio referente que llama por teléfono al instante para *indicializar* definitivamente la huella. Así como, cuando se emiten los *Llamamientos* desde la **Redacción**, se combinan, como **contraplanos recíprocos**, la foto del desaparecido, el vídeo del llamamiento y el plano en directo del demandante en el plató que suele aparecer asintiendo al escuchar la exposición de su caso. El afecto es el operador que

⁷⁷⁸ Este recurso empieza a ganar terreno a las entrevistas en reportaje precisamente a partir de la aciaga experiencia del hallazgo de los cadáveres de las niñas de Alcásser (28 – 1 – 93).

cataliza la resolución de la ecuación por medio del espectador encargado de despejar la incógnita.

Un indicio esencial para comprobar que, pese a compartir el contracampo, *desaparecido y espectador no se pueden confundir jamás*, no pueden ser asimilados, son las relaciones que desde la pantalla se establecen con ellos, *la organización del contracampo* que se propicia desde la misma *puesta en escena*. Lobatón jamás se dirigirá al desaparecido en cuanto tal. Eso, lo hacen, mirando al eje axial de la cámara, en segunda persona, el demandante o las personas de su entorno. Cuando Lobatón mira a la cámara siempre es para dirigirse, de usted, al **espectador-audiencia**. En segunda persona del plural o del singular se dirige, a los allegados del desaparecido o al desaparecido mismo (caso de jóvenes y adolescentes). Pero para que se dirija al desaparecido éste tiene que haber dejado su huella en el encuadre, haberse identificado como tal, desgajado de la audiencia, aunque sea a través de una llamada telefónica. Entonces, su mirada es ligeramente superior a la ubicación del centro del eje de la cámara. Visto desde otra perspectiva, para que Lobatón hable a un desaparecido, le dirija la palabra, éste tiene que haber dado señales de vida indudables. Imaginemos las funestas consecuencias para el programa que hubiera tenido una interpelación personal del presentador y director del programa a las chicas de Alcàsser a Susana Ruiz, o a cualquiera de los objetos de una búsqueda cuya muerte se hubiera descubierto después. La suposición de goce (de la fuga, de la transgresión de la ley paterna) a un muerto habría abierto una brecha insostenible entre el programa y una audiencia que hubiera sentido su espacio habitado por el peor de los horrores, al esfumarse ese imaginario. *El interlocutor de Lobatón es, siempre, el **espectador**, y en ese papel se cifra su radical diferencia con el **desaparecido** que queda relegado, mientras perdure su condición, a puro sujeto del enunciado.*

De esta manera, una de las preocupaciones del programa es estimular el *feedback*. El 12 – 1 – 98 de vuelta tras las vacaciones navideñas, Lobatón se emplea fondo en el aspecto fático del programa. Habla de una propuesta realizada antes de las fiestas: que los espectadores se comuniquen con el programa para saber dónde se recibe. La mesa principal del plató aparece abarrotada de cartas; según Lobatón, se han obtenido respuestas de América, por supuesto, pero también de Albania, Israel, Australia o Finlandia. En total unos 40 lugares. Ligada directamente a la estimulación espectacular está la cuestión de la *expansión de los canales*.

LA DIFUSIÓN Y LA AUDIENCIA: LOS CANALES.

Es evidente, por su dependencia de la audiencia, que uno de los aspectos que más preocuparon a un programa como **Quien Sabe Donde** fue el de su máxima difusión. Por ello, la cuestión de los canales, tanto de emisión como de respuesta, es una de las más tematizadas (esto es, publicitadas) por su conductor. En ese sentido, **Quien Sabe Donde** es un espléndido ejemplo de evolución del discurso mediático en el fin de siglo, pues comienza en un momento, muy cercano a los años 80, que es el de la hegemonía de la televisión difundida "en abierto" y acaba justo cuando la **televisión digital** e **Internet** están alcanzando un evidente apogeo, habiendo pasado por la época de la difusión internacional y la proliferación de las *antenas parabólicas*. En cuanto a sus canales de recepción, su *página Web* muestra cómo **Quien Sabe Donde** procura acumular todos los estadios de los medios de comunicación modernos:

FORMAS DE PONERSE EN CONTACTO CON EL PROGRAMA

- Línea gratuita nacional: 900-100-673
- Fax: 346-4600 (Prefijo internacional: 341 / Prefijo nacional : 91)
- Línea internacional: 341-3463291
- Teléfono para sordos DTS: 900-100-949
- Apartado de correos: 4400 28082 Madrid
- Correo electrónico: qsd@rtve.es
- Lista "R"

Pasemos, pues, a analizar los mecanismos de difusión y retroalimentación que ha ido utilizando **Quien Sabe Donde**, auténtico pionero de la *televisión interactiva*, en el panorama mediático español.

Telepick.

El *Telepick* es un curioso antepasado de las actuales redes telemáticas. Da, por medio de un mecanismo de impresión, información escrita sobre la emisión de televisión que se está ofreciendo. Tiene la función de un pie de foto redundante.

Construye y orienta denotativamente el sentido de las imágenes que se ven en pantalla, pero de tal manera que esa información será o ha sido dada por la propia emisión. Se utiliza para proporcionar por escrito información que también se da en pantalla como la recetas de cocina de Arguiñano o los datos de un caso de **Quien Sabe Donde**, o la programación de TV, o el avance o resumen del argumento de un culebrón. En realidad, es un refuerzo del narcisismo espectral, que puede suponer tener una mejor información que la media. La implantación de **Internet** ha acabado con él rapidísimamente. El logotipo consistía en un muñequito muy estilizado provisto de un mando a distancia. La diferencia con Internet es el control desde la emisora que provoca la convocatoria, el directo. Es un medio de fijación de la audiencia que sigue quedando acotada, temporal y espacialmente, por la **emisión**.

El Canal Internacional de TVE.

Es importante, desde la perspectiva genealógica que hemos adoptado en este trabajo, que reparemos en la importancia de los **satélites** en el ámbito de los medios de comunicación modernos. Recordemos, que el intento de sutura de la fractura perceptiva propiciada por Copérnico, fue la constitución de la *perspectiva artificialis*, que tuvo su correlato epistemológico en la legitimación de la *constitución focal del horizonte* que preconizaron de forma especial, tanto Bruno como Cusa (la *docta ignorantia*). Por tanto, la fundamentación del *cogito* cartesiano era completamente solidaria de la *ventana* albertiana, en el objetivo de hacer disponible el ente para el *subjectum* en el ámbito de la representación. Desde aquí, el *consenso* necesario para la cimentación del discurso científico se apoyaba obligatoriamente en la posibilidad de trasladar al otro, al semejante, la singularidad de un *acto perceptivo* en su relevancia constitutiva por medio de su fijación (encuadre) o reproducción (experimento). Pero, en la *constitución focal del horizonte*, éste seguía siendo un límite, un obstáculo para la *universalidad perceptiva*. Pues bien, en la singladura moderna, que consiste en eliminar los límites corporales para la extensión perceptiva, los **satélites de comunicaciones** nacieron para *rebasar el horizonte* y con él reducir al mínimo el componente *real* del tiempo y sedimentar la inmovilidad (la prescindibilidad del movimiento) corporal del *subjectum* más identificado con el **cogito** y la *contemplación* inerte que nunca. Si seguimos formulándolo a *la cartesiana*, podemos decir –literal y etimológicamente– el **video** o, si se prefiere,

incluso el **specto**. El mito –creo que ya podemos denominarlo así– de la *Aldea Global* nace, precisamente, de esta vocación; más que de una “extensión de nuestros sentidos” como quisiera McLuhan, se trata de una *emulación de las sensaciones ajenas*. Desde este punto de vista, no puede sorprender tanto que la realidad sea entendida como espectáculo (*reality show*) ni que, junto al concepto de *globalidad*, haya nacido el de *virtualidad*.⁷⁷⁹

Aclaradas –espero– estas cuestiones previas, veamos el uso que hace **Quien Sabe Donde** de estos medios tecnológicos para sus fines específicos en dos casos muy concretos.

- 22- 1 – 96. *Se trata de una anciana que busca a su hija. Ésta ha sido localizada en Caracas. La anciana no ha podido desplazarse a Madrid por su precario estado de salud y hay otros familiares en representación. Sin embargo, se establece conexión en directo con la casa de otra hija suya en La Coruña y después con Caracas. He aquí el despliegue de medios y la omnipotencia del dispositivo al servicio del particular. La anciana saluda quejumbrosa por su estado: “Buenas noches, Paquiño”. Lobatón lamenta, aunque comprende, no tenerla en el plató. Zoom a primer plano. La anciana se disculpa por su enfermedad. Lobatón contesta: “**Para eso sirve la técnica y la tecnología. Los satélites y todas esas cosas, para una ocasión así, están muy bien**”. Se lo dice a una octogenaria de origen rural que no acaba de comprender lo que le está explicando.*

Podríamos volver a traer a colación la cuestión del **Discurso Universitario** en la forma del despliegue de las redes del saber sobre el mundo y de aquello que Lacan denominó la **aletosfera**.⁷⁸⁰ Pero lo que me interesa resaltar ahora, la vertiente **capitalista** de la cuestión: **el poder de la tecnología como suplencia de la impotencia subjetiva y superación del lastre corporal**.

El otro caso que aporto para el ilustrar el uso de los satélites en **Quien Sabe Donde** es el de una tipología extraña para el programa. Me refiero al caso de los desaparecidos en las dictaduras latinoamericanas y más concretamente en La Argentina. Hemos apuntado que las Madres de la Plaza de Mayo se limitaban a hacer jugar a su favor un hecho mediático elemental: que la **angustia** es el afecto que mayor grado de identificación genera en nuestra cultura. Ahora bien, los desaparecidos por la represión y el terrorismo de Estado son un caso muy distinto al

⁷⁷⁹ Vid. el apunte que intentaré hacer de esta cuestión en el final de este trabajo.

⁷⁸⁰ Vid. *Seminario XVII*.

patrimonio de **Quien Sabe Donde** que sólo acepta búsquedas promovidas por el afecto, esto es, aquellas ausencias que, en principio, son voluntarias o accidentales (en el caso de menores o personas con las facultades mentales alteradas o disminuidas). La cuestión es que, con el tiempo y la ayuda de la tecnología biológica (las pruebas de ADN), las Madres de la Plaza de Mayo se han ido convirtiendo en **abuelas**, que ahora enfocan sus búsquedas hacia los hijos de sus hijas que, se supone, se apropiaron ilegítimamente los propios militares en la mayoría de los casos. A esto y a la supuesta llamada que *Cecilia Viñas*, la desaparecida cuyo caso se va a tratar, realizó a su madre en 1984 y que hace posible imaginar un suplemento de voluntariedad en la prolongación de su ausencia, es a lo que **Quien Sabe Donde** se aferra para acoger el caso en su seno.

- 16-09-96. *Bien avanzado en programa, se aborda el caso, anunciado repetidas veces desde el principio de la emisión. Si la tendencia habitual de **Quien Sabe Donde** es generalizar e insertar en la Historia los casos que aborda, en éste, cuyo proceso es inverso – lo político precede en el planteamiento a lo particular– la cuestión viene en bandeja y, además, reforzada por la actualidad: se hace referencia al juez Garzón y a los sumarios abiertos por las desapariciones de españoles.⁷⁸¹*
- *Cecilia Viñas desapareció embarazada de 7 meses el 13/07/77. En el Reportaje se utilizan imágenes del golpe militar que dan paso a fotos de la desaparecida. El hijo es raptado por el militar Jorge Vildoza, que está en paradero desconocido. Las fotos funden al genérico de **Quien Sabe Donde** y se pasa a la Publicidad.*
- *A la vuelta: Lobatón dice que faltan 4' para la medianoche. A esa hora se hará una conexión simultánea con el Canal Internacional para toda América con el fin de difundir el caso. Ésta es la auténtica relevancia del caso para **Quien Sabe Donde**: la posibilidad de ostentar la potencia tecnológica y la amplitud de su difusión .*
- *Tras la atención a una llamada relativa a otro caso (que, dicho sea de paso, significa su solución), se establece la conexión.*
- *Suenan tres pitidos: paso a la **Redacción**. En el panel del fondo se lee “**BUENAS TARDES AMÉRICA**”. Mientras Lobatón va explicando la conexión en directo, vemos otra toma de la **Redacción** en la que pueden verse, además del panel anterior, una pantalla de televisión en alto y el logotipo de **Quien Sabe Donde**. La escenografía de la redacción es la habitual: abarrotada de colaboradores con ordenadores y teléfonos.*
- *Es la oportunidad de Lobatón de ostentar la potencia tecnológica y globalizante del*

⁷⁸¹ Recordemos que este proceso es el que permitió la detención en Londres del general Pinochet.

dispositivo.

- Lobatón explica el caso e informa que las **líneas de comunicación** están abiertas: **Teléfono y Fax internacional** se superimprimen y se ven en el panel de la **Redacción**. Vuelve a intercalar otro caso. Al cabo de unos minutos retoma al caso de Cecilia. Foto con música superpuesta. Se nos informa de que supuestamente llamó en enero de 1984. La voz está grabada. Es una conversación con la madre en la que la voz sollozante de Cecilia (al menos en su emisión televisiva) no se entiende. No llamó nunca más. Funde, de la foto de la hija, sobre la que se ha emitido la grabación, a plano de la madre subrayando, cómo no, la afinidad entre la huella lumínica y la genética.
- Entrevista a la madre y al hermano. También está Vicente Romero (periodista de Informe Semanal.) Se muestra una foto de las **Abuelas de la Plaza de Mayo**. Imágenes de la llegada a la Audiencia Nacional de los invitados pues están en España para prestar declaración ante Garzón.
- Sigue la entrevista con foto de Cecilia en pantalla al fondo. Vicente Romero: ha entrevistado a un arrepentido, Franciso Scilingo. Éste ha contado con detalles el caso del hijo de Cecilia. Entrevista grabada con Scilingo: habla de Vildoza y aporta “Documentos” del niño. Se trata de una foto(copia). Y se muestran imágenes de Vildoza en Londres. Se repasan testimonios de casos parecidos y se lanzan hipótesis sobre la “2ª desaparición de Cecilia”. Se muestra el álbum de fotos y, sobre ellas, la madre habla del duelo imposible. Lobatón se despide de la audiencia argentina, emplazándola para hora y media después, y sigue solicitando la colaboración de los españoles.

Creo que no hace falta más comentario para demostrar que el único fin de este caso para **Quien Sabe Donde** es la ostentación de la audiencia y su emisión vía satélite. La idea de una 2ª desaparición parece una muy endeble justificación para la solicitud de la audiencia más allá de su autocontemplación especular.

Internet.

Y, por fin, las **Comunicaciones Mediadas por Computadora**, según la terminología que usa Rheingold (1996). Recordemos que la aparición de las tecnologías digitales, y la posibilidad de utilizarlas como medio de comunicación, conlleva la sustitución del espectador–tiempo –de la *audiencia* cuya cuantificación viene denominada (también en sentido algebraico) por el factor temporal– por un espectador–usuario que tiene todas las cualidades del *consumidor* capitalista, esto es, que no puede ser aglutinado en el tiempo, al menos de una forma determinante y explícitamente fáctica. Sin embargo, lo que ve Lobatón en *Internet* es un medio de

difusión aún más potente que aquéllos de los que disponía: el 19 –1– 98 Lobatón llama a *Internet*, “*ventana sin fronteras*”. Esto es, para nuestra prospección genealógica, **desencuadre**. *De nuevo, el error del Panóptico*. ¿De verdad, resultará ahora que Lobatón no era consciente de las propiedades de su *medium*, de que su *producto* era la audiencia (espectador/tiempo), perfectamente ligada a la difusión centralizada y en directo, esto es, consecuente con una propuesta espectacular? El caso es que decide apostar con fuerza por las nuevas tecnologías telemáticas y, a partir de la última temporada sobre todo, junto a los números de teléfono y fax en el gran panel que hay en el fondo de la **Redacción** aparecen predominantemente la **URL** y la dirección de correo electrónico. Y ello, sobre todo, porque la *mensajería*, que ha ido perdiendo peso en el programa, está siendo sustituida por la Página WEB⁷⁸². En efecto, no sólo los casos de atención especial o urgentes aparecen ahora en Internet, sino que la propia estructura⁷⁸³ de los *Llamamientos* consiste, en esta última época, en mostrar esta pantalla del *navegador*, a la que se remite para ampliar información sobre los casos, a través de la del televisor. **Quien Sabe Donde** sigue apostando por mostrarse *a la última* en el aspecto tecnológico pero, de esta manera, relega las claves del **dispositivo** a los exteriores de la **emisión** con lo que comienza a ir firmando su acta de defunción. Porque, además, la audiencia y el interés quedan fraccionados: en la página de *Mensajería* del programa hay 4 *links* que inician 4 rutas distintas de navegación:

CANAL INTERNACIONAL:

Emisión para Europa

Emisión para América

MENORES

ATENCIÓN ESPECIAL

⁷⁸² Vid. Apéndice II.

⁷⁸³ Vid. los Apéndices correspondientes.

Trasvases e interdependencias: el encuadre electrónico como crisol y *medium*.

En este momento, 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*. Cuando, hasta hace pocos años, se repetía la cantinela de que *algo no existe sino sale en televisión*, se estaba apuntando, pienso, en esta dirección. En efecto, lo publicado en prensa, o lo difundido por cualquier otro medio editorial, radiofónico, o como fuese, tomaba cariz de noticia oficial sólo si la televisión le prestaba su atención. La televisión poseía los medios más potentes y homogéneos de difusión frente a la fragmentación de las frecuencias radiofónicas y del alcance de los medios escritos. Ahí, comienza también, en buena lógica, la victoria final del **derecho a la información** sobre la **libertad de expresión**. Cualquiera puede escribir e imprimir, “cualquiera” puede montar una pequeña emisora de radio legal o no: lo que difundan será materia de opinión. Con la televisión sucedía, en principio, lo contrario: dado su control por el Estado o por grandes compañías, el marco de televisivo es informativo, aunque la opinión quepa en él como subgénero. Con la prensa y la radio el mecanismo es el inverso: su marco es la opinión, aunque puedan recoger también información. Por eso, los políticos se quejan de la *tele* y en todo caso desmienten, descalifican o discuten a los otros medios. La llegada de la *Web*, en cuanto es el sector de *Internet*⁷⁸⁴ más difundido, sufre un proceso muy similar aunque pueda estar disimulado por su novedad. Una página Web es noticia por su contenido u originalidad cuando sale en el *telediario*, sea por apología de la violencia, pornografía infantil o por motivos más saludables como su curiosidad o utilidad en cualquier ámbito. **Quien Sabe Donde** apuesta, pues, por este modelo omniinclusivo de televisión.

Hay un caso, que el programa intentó convertir en “estrella” en su última época, que está muy relacionado con su conexión con Internet. Es otra adolescente

⁷⁸⁴ Se confunde en muchas ocasiones la red *Internet* con la *World Wide Web* cuando sólo es su parte más popular por ser la de más libre acceso. Pero tan integrantes de *Internet* como ella son los *grupos de noticias (news)*, los *canales de conversación en “tiempo real” (chat)*, las *listas de correo especializadas*, los *servidores de ficheros (ftp)* y todos los componentes y servicios que usen las redes telemáticas como su medio natural

desaparecida, esta vez, en agosto de 1997⁷⁸⁵ en Sabadell: Llum Valls⁷⁸⁶. El asunto comienza de la siguiente manera:

- *El 19 – 1 – 98 se aborda el caso de Llum Valls de cuya desaparición hace “5 meses y 5 días”. Se retoma el caso, como **Quien Sabe Donde** acostumbra, citando su propio reportaje de cuando surgió el caso. El motivo de este reapertura es una novedad en las estrategias de búsqueda: los padres de Llum han abierto una página Web sobre el caso. Es aquí cuando Lobatón dice aquello de que Internet es una “ventana sin fronteras”. En la entrevista, el padre de Llum dice que también se está utilizando el chat en la búsqueda. Además, se ha ofrecido una recompensa de 2.500.000 pts, para quien pueda aportar alguna pista sobre el paradero de Llum. Lobatón nombra el correo electrónico y sugiere que se imprima la foto y se difunda, esto es, que **desde el espacio virtual se reintegre la búsqueda al mundo real, por la vía del particular.***

Lobatón comienza a preocuparse por los *no conectados*, por los excluidos del ciberespacio. Se inicia así un curioso periplo que comienza en la huella fotográfica, pasa a la digitalización vía real escáner, después a la red telemática y vuelve a acabar en el “mundo” –esto es, no *cibervirtual*– gracias a las impresoras de los particulares. Ahora bien, he aquí un peligro tremendo: Internet puede propiciar la prescindibilidad del programa y del *medium* televisivo de quedar así las cosas. Con otras palabras: el **dispositivo** puede funcionar al margen de la **emisión**. Por ello, Lobatón no tarda más que un mes en intentar revertir la jugada utilizando una triple estrategia absolutamente televisiva:

- a. Volviendo al intento de sumar las potencias del **dispositivo** y de la **emisión**.
 - b. **Religando el caso de Llum Valls con otro de características similares**. Al margen de otras consideraciones que hemos visto sobre la *tendencia algorítmica* de Lobatón, la unión de dos o más casos los hace más patrimonio de **Quien Sabe Donde** que se ofrece como agente vinculante a la par que *medium* natural.
 - c. Ofreciendo **la pantalla televisiva como crisol** de todos los *media* implicados en el caso: prensa, Internet y movilización ciudadana.
- *23 – 2 – 98. Emisión especial en la que se ponen en marcha un dispositivo conjunto con El Periódico de Cataluña para encontrar a dos adolescentes desaparecidas que son el leitmotiv del programa en los últimos tiempos:*

⁷⁸⁵ Desgraciadamente, Lobatón tuvo que dar también la noticia del hallazgo de su cadáver y trasladar a la audiencia el agradecimiento de sus padres, el 18-05-98.

⁷⁸⁶ Vid. Apéndice II.

(1) **Cristina Bergua**, de 17 años, desaparecida 11 meses atrás en Cornellà de Llobregat y

(2) **Llum Valls**, de 16 años, vista por última vez hace 6 meses en Sabadell.

- *Vemos, pues, la cantidad de Canales que se activan al mismo tiempo connotando una idea multimediática de globalidad. El dispositivo consiste en que parte de la emisión de **Quien Sabe Donde** va a realizarse desde la redacción de El Periódico que va a dedicar una atención especial a los casos en su edición del día siguiente en la que se va a poder encontrar un desplegable con la foto de las dos chicas para que los lectores puedan difundirlo en su entorno. Lo peculiar es que la idea de esta edición conjunta procede de la iniciativa propuesta en el programa anterior: que los cibernautas imprimieran la páginas Web con las fotos de las desaparecidas para distribuir las en su entorno cotidiano. La acción de El Periódico va destinada, pues, a aquellas personas que carecen de conexión a la red pero que han hecho saber su intención de colaborar.*
- *Se pone en juego, así, la conjunción de lo **local** y lo **global**. María Rubio recalca la gran respuesta internáutica. E-Mail de pequeños ayuntamientos ofreciéndose a colaborar— Los Arcos (Navarra) o Los Burguillos (Toledo). También, la conjunción de los **medios electrónicos** y los **escritos** pues se hace alusión a las cartas de particulares solicitando la impresión de página Web: se pretende un tránsito del **Ciberespacio** al **espacio real**. También se pone en juego la conjunción de la **difusión masiva** (TVE y Canal Internacional) y la **difusión regional** (El Periódico de Cataluña). Y, por fin, todos los canales de difusión y retroalimentación: papel, Televisión, **Comunicaciones Mediadas por Computadora**, Teléfono, etc.*
- *El programa comienza con un plano de la redacción (de El Periódico) vacía. Tras él el genérico. Lobatón nos informa del proyecto y de cómo el programa se va a dividir en tres espacios. Los dos habituales, en los que están él y María Rubio y la redacción de El Periódico en la que está Paco Luis Murillo Desde la **Redacción** (de **Quien Sabe Donde**), María Rubio habla de la gran cantidad de llamadas solicitando carteles y da todos los datos que hemos citado en el párrafo anterior. Como es habitual, el caso marco—estrella de la noche va siendo fragmentado por la intercalación de otros casos y de la Mensajería.*
- *Las familias de Llum y Cristina están con Paco Luis Murillo en El Periódico. En esta primera conexión se trata de hacer Publicidad de El Periódico, pura función fática. Se está esperando su salida a la calle. Carolina Cubillo (la 4ª cara del programa) habla desde los quioscos de la Rambla de Catalunya en compañía de los amigos de las desaparecidas: las entrevistas son también banales y no aportan nada nuevo. Tras esta conexión se funde a la Página Web.*
- *Posteriormente, se conecta de nuevo con la redacción de El Periódico. Paco Luis Murillo*

entrevista al subdirector dando datos de tirada y difusión. Un redactor que ha seguido el caso habla del posible homicidio de Cristina. Y del posible suicidio de Llum. Paco Luis Murillo sale al paso relativizando estas hipótesis.

- En la siguiente conexión con la redacción de El Periódico se realizan preguntas a las madres de las dos chicas, que muestran su esperanza de que todo este despliegue obtenga frutos Conexión con Las Ramblas a la llegada de la furgoneta con el diario. Carolina Cubillo muestra el reportaje interior y el cartel desplegable para ser expuesto en público.
- **Lobatón recuerda que la iniciativa partió desde Internet y habla de que hay un “corazón dentro de los chips”** Se nos muestra un ordenador de la Redacción cuya pantalla “late” (infográficamente) conteniendo la página Web⁷⁸⁷ con las dos fotos. Tras ello, un montaje imágenes del caso: de las desaparecidas, de mapas, de pegadas de carteles en los espacios más diversos. Suena una canción muy kitsch sobre desapariciones, ausencias e insomnio. Sobre este collage aparecen los créditos. Se muestran tomas de gente diciendo a cámara: ayúdanos a encontrarlas. Los créditos acaban con la sintonía de Quien Sabe Donde sobre imágenes de la redacción de El periódico, de Las Ramblas y del plató.

La televisión ha sido mostrada, con este procedimiento de edición, como el marco y catalizador idóneo de todos los media.

⁷⁸⁷ Vid. Apéndice II.

16. LA *ELOCUTIO*: LOS ARTIFICIOS DE EDICIÓN, ENTRE LA CONNOTACIÓN Y EL ORNATO.

Hemos visto, hasta ahora, cómo se organizaba la dialéctica **campo–contracampo**, precisamente, en una dicotomía de difícil conciliación entre el **dispositivo** –fin confesado de **Quien Sabe Donde**, y en el que radica su “utilidad pública”– y la **emisión**, que es donde se despliega, en pantalla, la vertiente espectacular del programa. Desde la escenografía, hasta el contenido de los mensajes verbales enunciados en el programa, se ha estado siempre privilegiando la esencia ontológica del dispositivo por encima de cualquier componente ideológico. Por ello, hemos de dedicar a los artificios de montaje, de *postproducción*, un espacio aparte –aunque su análisis ya haya ido apareciendo y sobre todo sea abordado en los casos concretos a partir del **Capítulo 19**– pues en estos mecanismos reside buena parte del mensaje subliminal e ideológico de **Quien Sabe Donde**, que, así, pasa desapercibido ostentando un vertiente puramente estética. La parte vergonzante del *Paradigma Informativo Contemporáneo* son los efectos de sentido y, en la estela del **Cine Clásico**, su adscripción a la esfera del discurso los extrae del ámbito de los hechos (*información*), y ante la aplastante potencia ontológica y traslaticia del dispositivo estos quedan confinados a una pura función ornamental. En la Aldea Global, pues, donde lo obvio reina a la espera de su captura escópica, el *sentido* pasa por no ser más que puro aderezo. Así, a la **sintaxis de las atracciones**, que modifica semánticamente las unidades encuadradas por medio de su articulación, de su yuxtaposición, se la suele reputar de estrategia subliminal que, al escapar a la conciencia, ocupa, en las estructuras discursivas que estamos utilizando en este trabajo, el lugar de la **verdad**. Pero recordemos que en las dos estructuras entre las que cabalga el *Discurso Informativo* – el **Discurso del Capitalista** y el **Discurso Universitario** – este lugar es ocupado por el **S₁ (Significante Amo)**. Es evidente, entonces, que toda estrategia simbólica, *id est* subliminal, es reputada al interés de un Amo (político o mediático) que pretende controlar las conciencias escapando, a

su vez, a su control. Como vemos, de la **ontología** a la **ideología**, no hay discurso “que no sea del semblante”⁷⁸⁸.

En este punto, se trata simplemente de ofrecer algunos enclaves proclives a la producción *retórica* en **Quien Sabe Donde**, suministrando algunos ejemplos.

Los accesos: Logotipo y Genérico

- a.) Es muy frecuente, que **el Copyright** aparezca, en la 1ª Época, **impreso sobre la imagen de Torrespaña** con lo cual se connota que, tras **Quien Sabe Donde**, está todo el aparato tecnológico de TVE, sin entrar ahora en la connotación fálica de la imagen en sí misma. El 3 - 2 –93, el fin del programa consiste en un fundido de la imagen de Lobatón a la del **Pirulí**.
- b.) Son muy habituales, **los juegos de edición con el Logotipo** para dar paso o volver de la publicidad. Por ejemplo, el 26 - 1 – 93: dos rótulos de **Quien Sabe Donde** aparecen cada uno por un flanco del encuadre. Llegan borrosos desde el *Fuera de Campo*, desde el exterior del encuadre, y se "aclaran" al fundirse quedando un solo rótulo de contornos perfectamente definidos. Es claro una **metáfora del abrazo**, de las propiedades veritativas de la fusión en un solo plano.
- c.) Un juego muy repetido, es implicar el dispositivo con el caso concreto a través de **la integración por edición de una imagen de la emisión con el genérico**. Por ejemplo, el rostro de la demandante, encajado en la silueta en negro del genérico, **identificando la demanda con el objetivo del programa**. También se puede hacer a Lobatón aparecer antes del 3^{er} Genérico justo delante de la línea de sutura de los rostros fundidos que la componen o bien, a la vuelta tras publicidad la silueta del genérico, por fundido, se convierte en el rostro de Lobatón.

El campo fotográfico.

Se trata de juegos realizados con las fotografías de los demandados

- a.) Un caso especialmente elaborado es el inicio del reportaje sobre Antonio Lozano (3 - 10 – 94). Se trata de un desaparecido que ha abandonado a su

⁷⁸⁸ Recordemos que este es el título del *Seminario XVIII* de Lacan (inédito). Cabe, sin embargo, remitirse a los textos de Miller que hemos citado sobre el tema.

familia por su adicción a la cocaína. Los demandantes son su esposa y sus padres. La pantalla comienza en negro con unos ojos en un recuadro. Estos ojos son los de la foto que hemos visto antes, al anunciar el tratamiento del caso. Se van levantando recuadros negros (*efecto puzzle*) y queda la foto dividida en estos recuadros. Oímos la voz de la esposa exponiendo la situación. Un *travelling* (o *zoom*) hacia atrás desde la foto nos revela a la pareja: es la foto de su boda. El artificio de edición ha sido un muy pregnante juego entre el exterior del encuadre y el *Fuera de Campo*. Lo primero que vemos son los ojos mirando a contracampo. Desde este eslabón se reconstruye el semblante completo del desaparecido. Tras el artificio electrónico, que indica la reconstructibilidad del saber perdido, aparece el artificio mecánico (que tiene que ver con el campo en cuanto registro). Con este recurso más “naturalista” de la ampliación del campo enfocado accede al encuadre otro deseo: el de la demandante a la que precede la invocación de su voz. En otro caso, en el que se habla de la esposa muerta del demandante, se muestra su foto flotando sobre el nicho sin lápida. (3 - 10 – 94).

El campo electrónico.

Cabría englobar aquí, todos los casos en los que la pantalla de televisión es utilizada para ensamblar elementos con un carácter connotativo. Me refiero, ahora, a componentes concretos referidos a casos específicos; son tantos, pues, que me limitaré a citar algunos como ejemplo.

- 16-09-96 *Se trata el caso de una niña fugada en compañía de un adulto amigo de la familia. Tras Lobatón hay pantalla de vídeo con las dos fotografías soldadas. Sólo en plano cercano se aprecia la diferencia de grano que denuncia el montaje electrónico: la pantalla reúne lo que se supone está reunido en el mundo.*

Un procedimiento de primer orden y muy utilizado en el discurso informativo es la **integración del contraplano en pantalla**, en un pequeño recuadro. En **Quien Sabe Donde**, por ejemplo, en las llamadas de teléfono, cuando se enfoca al demandante, se coloca a su lado, por edición, la foto del desaparecido. La impresión es de proximidad: el referente de la foto está del lado, invisible pero ubicable, del comunicante, y así se refuerza *la impresión de la inminencia de la reintegración del contracampo al encuadre*. En general, cada vez que hay una llamada y en ella se nombra a un desaparecido, la realización ofrece la fotografía, normalmente con el comentario sobrepuesto de Lobatón explicando de quien se trata, esto es,

reintegrando la llamada y la foto al discurso articulado en la demanda. El mecanismo connotado es

Refuerzo del carácter indéxico \supset **reintegración a la demanda** \supset
integración en el flujo de la globalidad.

Otro ejemplo: el 11 – 5 – 98 una de las personas buscadas llama. Al final de la emisión se ofrecen planos de una cámara en cuyo visor aparece el demandante en primer plano, muy emocionado –llorando–, viéndosele a él al fondo del plano general. El procedimiento es reiterado 2 veces.

En fin, el ejemplo más evidente de uso de la pantalla electrónica con fines de construcción artificial, son los programas de **envejecimiento informático**. Aunque se utilizan en diversas ocasiones, dedicamos el Capítulo 22 al primer caso –y más emblemático–, en que se utilizó en procedimiento.

17. ONTOLOGÍA CONTRA IDEOLOGÍA.

ONTOLOGÍA Y GENEALOGÍA: LAS TRANSFORMACIONES Y LAS CORRESPONDENCIAS.

Ya hemos avanzado en los **Capítulos 10 y 15** algunas de las propiedades singulares de la **Pantalla Electrónica**, que se revelan si la sometemos a una prospectiva genealógica. Sus características esenciales, para lo que nos compete, 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** generado garantiza la estabilidad óptica del mundo, preservado del sujeto y viceversa.

Por ello, 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, y del que **Quien Sabe Donde** es un magnífico ejemplo. El **análisis textual** se basa en una premisa divergente del McLuhanismo que, implícita o explícitamente, suele impregnar la mayoría de las indagaciones y reflexiones sobre nuestro entorno mediático: **el mensaje no es sólo el medio**. Dadas las características estructurales de un *medium* comunicativo, éstas no agotan ni son capaces de predecir la articulación íntegra de los mensajes que es capaz de generar y vehicular⁷⁸⁹.

⁷⁸⁹ Aparte de su uso habílísimo de la radio o la televisión, lo que efectivamente dijera Hitler o Kennedy también ha de ser tenido en cuenta Vid. McLuhan (1996)

La integración del grano 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 transgredible⁷⁹⁰. La mezcolanza, el pastiche de granos, es, sin embargo, efecto de su tratamiento hacia la disponibilidad como veíamos en el Capítulo 10 de este trabajo. Más adelante (Cap. 22 y 24) vamos a ocuparnos de dos casos de procesamiento, de triple inclusión del grano fotográfico, el electrónico y el infográfico. Disponer de la huella fotográfica, del punto lumínico, es poder traducirlo a *pixeles*, a unidades manejables de información.⁷⁹¹ 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".⁷⁹²

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 inmanencia tecnológica implica una mitificación⁷⁹³. Por ello, más allá de la observación de este proceso desde sus resultados, aquí pretendemos inquirir cuál es el ánimo que lo vertebra, lo que nos lleva a esa *particularización de lo subjetivo* 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, que desemboca en la *interactividad* como "transferencia al consumidor de la función de

⁷⁹⁰ Dubois, pp. 98

⁷⁹¹ Vid. Dubois, P. 100 para la diferencia entre la trama fotográfica y la electrónica, y Gubern (1997) para la apropiación digital.

⁷⁹² *Op. cit.* p. 14.

edición y de producción”⁷⁹⁴. 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, forcluido 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.

Huella, reconstrucción y certeza: el imaginario biológico.

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 *índex 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 (imaginariamente⁷⁹⁵) ser objeto de las prácticas de poder. Virilio, 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*. Y por ello, la *tyche* convertida en síntoma, es *Kairós*.⁷⁹⁶ 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 forclusión 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”⁷⁹⁷. **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:

⁷⁹³ *Ibidem*, p. 20.

⁷⁹⁴ *Ibidem*, p. 34.

⁷⁹⁵ 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.

⁷⁹⁶ Virilio, *Op. cit.*, pp. 58 y ss.

"La introducción de la dactiloscopia como prueba en las investigaciones criminales marca el declive de esos relatos, testimonios y modelos descriptivos que constituían la base de toda investigación y que tanto habían servido a los novelistas y escritores de los siglos precedentes".⁷⁹⁸

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."⁷⁹⁹

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 ineludible 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."⁸⁰⁰

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

⁷⁹⁷ Citado por Virilio, P. 58

⁷⁹⁸ Pero, pensemos, que eso evacua también la tortura "clásica". La tortura inquisitorial parte de la premisa de la insolubilidad 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.

⁷⁹⁹ *Ibidem*, p. 59

⁸⁰⁰ Virilio, p. 58.

humano una certeza de estirpe científica: no sólo indudable, sino reproducible, 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."⁸⁰¹

Desde esta idea, Virilio 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)⁸⁰².

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 índice 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

⁸⁰¹ Virilio, p. 58

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, poiética. 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.

La imagen transformada.

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; 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

⁸⁰² p. 60.

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 he dejado de tener en cuenta los planteamientos de McLuhan desde un desacuerdo de principio. Mi 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 falla subjetiva dejó escapar el anterior. De esta manera, intento evitar tanto la consideración del desarrollo tecnológico, como fuerza autónoma y trascendente que abocaría a una teleología 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”⁸⁰³.

Ya hemos visto en el **Capítulo 10** de este trabajo 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 la 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 Henning⁸⁰⁴:

“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.”

⁸⁰³ Vid. Robins, Kevin. *Op. cit.*, en Lister, pp. 49-77.

⁸⁰⁴ *Op. cit.* P. 286

Pero mi hipótesis difiere un poco. Desde el enfoque de este trabajo equiparo – que no identifico, ni igualo - las distintas versiones de la pantalla electrónica en la fórmula **Mediatización** \cong **Digitalización**, pues ambas implican un procesamiento de la fotografía. El procesamiento digital de la imagen registrada es un intento de “perfeccionamiento” de la misma. Supone liberarla de sus imperfecciones técnicas pero no sólo hacia una mayor fidelidad mimética (icono), 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 Zapruder 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 hiancia, 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 pérdida⁸⁰⁵. Construir la presencia y abolir la ausencia, que es fundamento del carácter indexical de la imagen fotográfica⁸⁰⁶ ¿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 trucaje es el

⁸⁰⁵ Que en **Quien Sabe Donde** implica incoar la serie, **Foto de Familia** ---> **encuentro** --- > **abrazo**, como reparación imaginaria de la falta.

anatema por excelencia, la interdicción de un goce prohibido. Pero frente a las tendencias formativas tradicionales (tratamiento de la placa, fotomontaje, etc.) el tratamiento 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 semblante⁸⁰⁷, 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 fotografía en Quien Sabe Donde: Reconocimiento, espectador y desaparecido.

Por lo visto hasta ahora, es evidente que el dispositivo **Quien Sabe Donde** es un dispositivo policíaco sin relato, con fe absoluta en la conexión indexical entre la huella y su causante: dado el *índice*, he aquí el *referente*. Claro, que el elemento básico, fálico, que posibilita la operación es el espectador. El espectador cumple un fin primordial: propiciar el reencuentro, el final feliz, evacuador del relato.

⁸⁰⁶ Dubois, pp. 85 y ss. Habla de la distancia y ausencia de la fotografía

⁸⁰⁷ 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. cit.* 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.

Podemos decir, pues, que el *archivo*, como forma de hallazgo y verificación de las fotografías⁸⁰⁸, es sustituido en **Quien Sabe Donde** por la competencia espectral. Lo que está en la base es el **Discurso del Capitalista** que *pretende eludir la necesidad de que el saber sea sostenido por un sujeto*, como en el **Discurso Universitario**. Al ser incrustado en flujo de la información, el dato encuentra rápidamente su destino. La audiencia es el archivo de un saber que no pesa, sino que fluye en una infinita disponibilidad. La **audiencia** es, pues, el puente entre ese **sujeto trascendental del conocimiento** y el **sujeto particular de la demanda**. Y así, se suscita la cuestión de la relación, en la cultura contemporánea, entre lo concreto de la instantánea y el sujeto particular, en la forma de sus mediaciones. Don Slater, estudia de forma pormenorizada esta relación entre el hogar, como hábitat del particular, y la cultura digital y establece que lo importante no es la digitalización de las imágenes familiares, sino la entrada en el entorno familiar de las imágenes digitales por múltiples canales (CD-ROM, Internet, TV, etc). Lo cual le lleva acuñar la noción de *hogar pirata* en la cultura digital como el espacio en el que tiene lugar el disfrute y manipulación de las imágenes sustraídas al flujo exterior. Esto tiene un especial valor para nosotros desde el momento en que hemos visto la contigüidad y ambivalencia que tienen en **Quien Sabe Donde** los lugares del *espectador* (en su hogar, pero invisible) y el *desaparecido* (dolosamente fuera de él, pero con una huella de sí en el encuadre⁸⁰⁹), ambos en contracampo. Ello suscita la idea del estatuto de la instantánea "personal" o familiar en la iconosfera contemporánea. Slater establece una diferencia entre la *autorrepresentación* por la imagen instantánea y la *autopresentación* del sujeto por su identificación con imágenes en el presente (posters, camisetas, insignias). La cuestión es de "punctum", de rasgo al que el sujeto pueda enganchar su identidad, la invocación de su falta en ser, como un *sentido que no es común* sino particular, que le da una cifra de sí, no un marchamo grupal, ideológico o estético. La *imagen-mercancía* carece, en principio, de *punctum*, no habla de la particularidad irreductible del sujeto, está anclada en el **Discurso del Capitalista** y no permite interrogación

⁸⁰⁸ Sekula, pp. 162 y ss. El pionero en la idea del archivo fotográfico policial es Bertillon. Vid, Cap. , 10 de este trabajo.

⁸⁰⁹ Es cierto, que se puede buscar a un desaparecido del que no haya foto alguna. Por ejemplo, la familia (madre, hermanos, etc.) biológica de un demandante. Pero ello no hace más que reforzar nuestra idea de que el ADN hace serie con el resto de las huellas modernas. Si el hallado "era" el desaparecido, siempre hubo huella de él en el propio organismo del demandante.

por el ser en falta. La *instantánea* da pie a la memoria, al sentido particular, al sí-mismo que puede reconocer su génesis en el deseo del Otro. Luego, hay que ver cómo se introduce en el flujo mediático.

Es importante, pues, recalcar la idea de lo “sentimental particular” accediendo a la TV. Y la foto familiar o personal, como clave identificativa, no es ajena a este proceso que, de manera imaginaria, liga *ciencia, certeza y determinación subjetiva*. Como el propio Slater sanciona, en ese “almacenamiento de recuerdos futuros” que constituye la elaboración del álbum familiar, tenemos un duplicado de nuestros actos perceptivos que nos ofrece un grado de certeza muy superior al de la imagen informativa puramente mediática: podemos dudar de si la Guerra del Golfo ha tenido lugar o no⁸¹⁰, pero no del acontecimiento familiar al que asistimos y del que guardamos una huella. *Lo que queda por salvar es el lapso temporal, el auténtico autorreconocerse a través de la foto que es darse un lugar en el deseo del Otro intentado desechar la contingencia de la propia biografía*. Dudo que aquí la ciencia pueda ser de mucha ayuda porque la ciencia, por estructura, jamás puede incluir al singular. Los *Media*, sin embargo, no dejan de aseverarlo.

LA HOMOGENEIZACIÓN IDEOLÓGICA Y LA CORRECCIÓN POLÍTICA DEL SER.

La conclusión lógica de este proceso de *particularización* no se hace, pues, esperar y toma la forma de unos de los rasgos más característicos de la llamada *postmodernidad*: a cuenta de los nuevos valores *solidarios* y de la articulación de las iniciativas colectivas por las ONGs, el otrora “progre” Lobatón no deja de congratularse de despolitización de las sociedad y civil y de loar en su libro (pp. 155 y ss.) la supuesta “*superación de la división ideológica entre derechas e izquierdas*.” Veamos la forma en la que esta superación se plasma en el *proyecto ontológico y existencial* de **Quien Sabe Donde**.

Los personajes relevantes en Quien Sabe Donde.

Uno de los rasgos más novedosos de la etapa final de **Quien Sabe Donde** es la incorporación al censo de los demandantes de personalidades notables que, precisamente, refuerzan la idea de que el **dispositivo** es para *cualquiera*, en un

rasgo igualatorio que acentúa el ideal de homogeneización ideológica por su integración en el horizonte ontológico de nuestra *humanidad*. Más allá de la posición que se ocupe en la sociedad o de la relevancia colectiva de cada biografía particular, los *sentimientos* nos hacen a todos humanos e iguales. Ya hemos aludido al caso de **Don Pepe**, el emblemático presidente y fundador de la Costa Rica moderna, José Figueres. El 22 – 9 – 97, su viuda y madre del actual presidente, acude a **Quien Sabe Donde** buscando a la familia de su difunto esposo. En el principio del programa se escucha un mensaje del propio presidente que no ha podido acudir en persona, agradeciendo la ayuda del programa, en el que va a ser el caso estrella de la emisión. Se buscan rastros de su familia en Cataluña haciendo un uso muy interesante de imágenes de archivo en blanco y negro. La búsqueda se plantea como un enigma o ecuación que se representa por medio de una foto rasgada (el padre separado de los hermanos) que está formada por figuras sin rostro.

Pero para ilustrar la cuestión hay un caso que nos resulta mucho más explícito del carácter integrador que se arroga **Quien Sabe Donde** frente a cualquier diferencia ideológica: se trata del caso de **Fernando Arrabal**. Es máxima la importancia que **Quien Sabe Donde** concede al hecho de que intelectuales “vanguardistas” y transgresivos como Arrabal lo legitimen, no ya como expertos, sino como meros usuarios de sus servicios

- *El 11 – 3 – 98⁸¹⁰, inmediatamente tras el genérico –in medias res–, Arrabal comienza a exponer su demanda a contracampo. Se dirige a los presos de las cárceles de Burgos o en el Peñón de Gancho. para buscar noticias de su padre, pintor y teniente republicano. Arrabal asegura que debió pintar a “centenares” de sus compañeros. Para el reconocimiento, ofrece la firma de pintor de su padre en un lienzo: el **Teniente Arrabal Ruiz**.*
- *Lobatón explica todos los intentos Arrabal por recuperar a su padre. Arrabal acaba de publicar un libro: “Ceremonia por un teniente abandonado.” Ni que decir tiene que, con que se aplique una mínima perspicacia, todo indica claramente una avenencia entre **Quien Sabe Donde** y Arrabal, que aprovecha para publicitar su libro. Se establece la geografía carcelaria cuyo periplo realizó el teniente Arrabal: María Rubio, desde la **Redacción**, enuncia todas las prisiones en las que estuvo recluso. Aprovecha, de paso,*

⁸¹⁰ Vid. Baudrillard (1991).

⁸¹¹ Arrabal acudió en directo en un programa posterior, pero a los efectos de ilustrar la funcionalidad de su caso y la perfecta simbiosis establecida con el programa de Lobatón el análisis de esta emisión es, como se verá, más que suficiente.

para dar los teléfonos del programa. Cuando, poco después, se da paso a la Redacción para ocuparse de la Mensajería, María Rubio indica que ya ha habido llamadas sobre el caso Arrabal.

- Avanzado el programa, se vuelve al caso de Arrabal. Según Lobatón, **Quien Sabe Donde** es su último recurso en una búsqueda de años. Aprovecha para volver a traer el libro a colación, diciendo que, según el propio Arrabal, es el más importante de su vida. Como a cualquier otro caso privilegiado por **Quien Sabe Donde**, se le dedica un reportaje. A este reportaje pertenece el plano que hemos visto al principio.
- Es muy importante resaltar que **Quien Sabe Donde** insiste en el vanguardismo y la internacionalidad de arrabal. Lobatón enuncia antes del reportaje:

“Hace unos instantes al comenzar el programa, hemos visto y hemos escuchado a Fernando Arrabal. **Quien Sabe Donde** se ha convertido para él – y lo digo con sus palabras- en “la última esperanza después de toda una vida dedicada a la búsqueda de su padre, el teniente Arrabal Ruiz”. Al libro que acaba de publicar, *Ceremonia por un teniente abandonado*, él lo califica como “el libro de su vida” precisamente porque en él vibra el sentimiento por un padre ausente y, a la vez, y sin embargo, poderosamente presente todo el tiempo. Y Fernando Arrabal, autor de más de cuatrocientos libros, director de cine y de teatro, intelectual respetado internacionalmente, toma la palabra **para reivindicar como un ciudadano de a pie, la figura del padre**, que le arrebató la guerra”⁸¹²

- Comienza el Reportaje. La voz del narrador insiste en la “búsqueda de las huellas” de su padre. El reportaje se ha grabado en París donde se está representando la obra de Arrabal “La virgen roja”. Se muestra una escena de la obra en la que hay una mujer desnuda crucificada.

Se resalta, así, el carácter transgresivo de la estética de Arrabal para demostrar la universalidad de **Quien Sabe Donde**, al que puede acudir *cualquiera* porque los valores que defiende y restaura están más allá (o más acá) de toda ideología o postura vital particular. Para el planteamiento ontológico de **Quien Sabe Donde**, lo más íntimo, personal y estimado es lo más universal. Es una ética de la comunicación y el amor que expelle al lugar de lo periférico cualquier singularidad subjetiva. Después de toda su trayectoria como escritor, Arrabal acaba en **Quien Sabe Donde** para difundir “la obra más importante de su vida”. Según esto, el resto

⁸¹² El subrayado es, obviamente, mío.

de su obra no sólo no es obstáculo, sino que, para el lugar de su intimidad afectiva, sería casi prescindible. *Arrabal es un escritor profesional: su escritura está al margen de su afectividad, de su humanidad.* Si la postura conservadora es condenar o ignorar los planteamiento inconformistas o contestatarios, la moral liberal postmoderna de **Quien Sabe Donde**, con el trasfondo de la “corrección política” los subsume, trascendiéndolos, amparada en una **libertad de expresión** que tolera cualquier incongruencia vital y discursiva⁸¹³ por mor de un respeto al particularismo que se anega, en su horizonte ontológico, en el concepto de *humanidad solidaria*.

- *La entrevista se ha rodado en el teatro, en el patio de butacas y entre bambalinas. Repite las claves de su búsqueda: Padre pintor y militar republicano condenado a muerte en Melilla. Se escapa de la cárcel de Burgos el 28 de diciembre de 1941 “en pijama y con un metro de nieve”. Busca a quien pudiera haber sido pintado por su padre produciendo una inversión de la relación habitual icono-índice. Sí se muestra un retrato de su padre. Mensaje de Arrabal [Al fondo como atrezzo propio del teatro, se ven bustos y maniqués, uno de los cuales, blanco, resaltando sobre otros que son negros, parece un niño sostenido en brazos]:*

“Necesito encontrar las huellas de mi padre. Me dirijo a los compañeros de las cárceles por las que pasó mi padre y que mi padre dibujó, retrató, pintó. Por favor, dirigiros (sic) al programa. *Es la última oportunidad que tengo de dar con él.*”

- *[Se muestra la firma]. Tras el reportaje, Lobatón ratifica la firma como indicio. Confirma que ha habido llamadas. Se “pasa” la llamada de la hija de un compañero de prisión del padre de Arrabal. No quiere dar su nombre. Reconoce (ante la impasibilidad de Lobatón) que ha visto la firma de los cuadros “haciendo zapping”. Posee varios dibujos. Lobatón dice que Arrabal no está en directo “de casualidad”. Están preparando un reportaje más detallado. Pero a Lobatón le consta que está en España, claro, presentando el libro. “Si está viendo el programa, estará muy emocionado”, añade. Arrabal no sólo aparece como demandante sino como espectador-tipo. Hacia el final, se dice que ha habido muchos testimonios sobre el caso de Fernando Arrabal.*

Registro y Particularidad.

Tenía que suceder y sucedió. Si llevamos razón en las claves de nuestra indagación, **Quien Sabe Donde** debía acabar buscando directa y declaradamente

⁸¹³ Excepto si el que la comete es “político” profesional, esto es, semblante del Amo, guardián de la verdad en el **Discurso del Capitalista**.

imágenes, pues, como velo y anuncio de *lo real de goce de la saturación*, éstas acaban imponiendo su exclusiva sustancialidad. En efecto, entre el 17 de abril y el 7 de mayo de 1998, Paco Lobatón y su colaborador Joan Mallarach mandan sendos faxes a las filmotecas del Estado Español invitándolas a participar en una **campaña de recuperación** de material fílmico antiguo.⁸¹⁴ Es obvio, que uno de los rasgos más destacables del *Paradigma Informativo Contemporáneo* es la concepción homogénea del espacio que hereda del imaginario científico. Ello, unido al imperativo de visibilidad que conlleva su engarce tanto en el **Discurso del Capitalista** como en el **Discurso Universitario** (el *Significante Amo*, **S₁**, se ubica, en ambos, en el lugar de la *verdad*), implica la imposibilidad de distinguir, ontológicamente, un espacio **público** y otro **privado**⁸¹⁵. La cosa resulta absolutamente obvia en el caso de que ese lugar de la verdad sea ocupado por un semblante del Amo: recordemos que para la Modernidad Ilustrada (para el *metarrelato de la emancipación*) el **Amo** es **el que goza de más**. Un político corrupto es su *quintaesencia*: un político democrático moderno –*id est* profesional– no puede extraer goce alguno (económico, sexual, etc.) que no se derive de su práctica. *Sólo le es legítimo gozar de su poder*⁸¹⁶. Ahora bien, hay una versión más *universitaria* de este imperativo de reversibilidad del *fuera de campo*. Una faceta en la que, si bien el **S₁** sigue ocupando el lugar de la verdad, ésta no es determinada por el sujeto (\$), como en el **Discurso del Capitalista**, sino que determina al saber empujándole a anegar el objeto y suministrando un sujeto como producto de la operación: con otras palabras, en esta versión del **imperativo escópico**, al igual que con su hermano **categorístico**, lo que sucede es que el **particular** adquiere su valor como **especimen** de lo **universal**. Precisamente, a mayor **privacidad**, mayor **verdad** – como señala el propio Lobatón, menos disimulo –, más **autenticidad** y, por ende, mayor **valor gnoseológico**. En esta mecánica se ampara la campaña de recuperación de películas que auspicia **Quien Sabe Donde**⁸¹⁷.

□ *Tal como se anunciaba en los faxes, el 11 – 5 – 98 se emite programa en el que se inicia*

⁸¹⁴ Puedo dar fe de las enviadas a la **Filmoteca de la Generalitat Valenciana**. Vid. Apéndices.

⁸¹⁵ De hecho, el propio Lobatón (pp.79– 89 de su libro) recusa el pudor al lugar de una especie de prejuicio educacional machista.

⁸¹⁶ Clinton bombardeando Irak, cada vez que el *Caso Lewinsky* salía a la palestra mediático–judicial, para mejorar sus índices de popularidad es el mejor ejemplo de lo que *puede* o *no* gozar un político en las sociedades contemporáneas.

⁸¹⁷ Recuérdese Esquinazi, *Op. cit.*

la supuesta campaña de recuperación de imágenes antiguas. El programa comienza con un bloque especial dedicado al Síndrome de Tourette⁸¹⁸. Es una enfermedad del sistema nervioso caracterizada por movimientos compulsivos incontrolables que dan un aspecto inquietante a quienes lo padecen, sujetos que, por lo demás, suelen tener sus facultades mentales intactas. Lobatón dice que, tal vez, el cine ayude a acabar con la situación de incompreensión de la gente que lo padece y hace mención del último premio de interpretación femenina del Festival de Venecia otorgado por un personaje afectado de esta enfermedad⁸¹⁹. La alusión al cine como “ayuda”, no deja de ser significativa en este programa precisamente

□ Aproximadamente a los 40 minutos de emisión, justo tras la publicidad, se realiza el primer abordaje del tema de las películas. Es una especie de avance tipo publrreportaje. Sobre imágenes de una película deslizándose por una bobina y, posteriormente, de labores de restauración de un film, se superpone un encuadre ligeramente oblicuo en el que se ven imágenes antiguas. La voz narradora insiste en el deterioro inevitable de “películas irrepetibles”.

□ Al decir esto, la imagen de un nitrato irrecuperable da paso a unas imágenes amateur de una vuelta ciclista, de la segunda serie (la superpuesta oblicuamente). La selección de estas imágenes no es casual ni inocente:

(1) Porque el **deporte** es el prototipo de la **reproductibilidad informativa**.

(2) Porque el **ciclismo** es el deporte televisivo por excelencia: su modo de fruición contemporáneo es tributario absoluto de su retransmisión televisiva con el más complejo dispositivo de realización.

De nuevo, pues, el encuadre electrónico se propone subrepticia pero indubitablemente como el crisol restaurador de todos sus precedentes genealógicos.

□ El narrador habla de **escenas cotidianas que “son patrimonio de todos”**. Queda, así, definida la posición del espectador de **Quien Sabe Donde** como “depositario” de imágenes cuyo lugar legítimo es el **flujo informativo global**. Se pasa ahora a mostrar imágenes familiares grabadas por viejos cineaficionados.

En definitiva: **lo más íntimo es lo más universal**. Precisamente, en cuanto “memoria colectiva”, lo familiar es muestra de época, de genericidad que a todos atañe. Pero estas imágenes deben haber perdido, necesariamente, su carácter afectivo, para que se pueda demandar su donación. Ergo, no son fotografías, pues es necesaria la mediación técnica para su visionado: son imágenes imposibles de exponer, carentes de encuadre. **Quien Sabe Donde** se ofrece como tal. Consecuentemente, el **telecinado** (la copia en formato vídeo)

⁸¹⁸ Vid. el final de este capítulo.

⁸¹⁹ La película es *Niagara, Niagara* (Bob Gosse, 1996) el premio fue para la actriz Robin

para el depositante se declara como práctica habitual de las filmotecas. La imagen electrónica es el crisol último del universo icónico. Lobatón insiste en el papel de las filmotecas en este proceso⁸²⁰.

- Tras un gran bloque dedicado al síndrome de Tourette, se retoma el asunto de la recuperación de películas pasadas las 2 horas de emisión. Lobatón presenta el reportaje con un pequeño tomavistas que le acompaña. El reportaje que ahora se emite es un compendio de los vídeos promocionales de estas campañas, en tono conativo, que han producido las filmotecas advirtiendo de los riesgos del nitrato y de su fragilidad e instando a su depósito. Lobatón entrevista a Encarnació Soler, Técnica del Consell Comarcal del Maresme, especialista en recuperación de películas. Pero fijémonos de qué forma, tan curiosa y reveladora de las piruetas de **Quien Sabe Donde** en su última época, aventurándose por vericuetos que en absoluto son adecuados a sus fines confesados pero que se avienen, perfectamente, a su ontología implícita:

“... Les quiero presentar a Encarnación Soler – muy buenas noches, Encarnación – porque, en este programa, todas las búsquedas – y aunque esta sea muy especial, no deja de ser una búsqueda - deben tener un promotor, alguien que hable en nombre de la familia, y digamos que en nombre de la familia de los aficionados al cine puede hablar hoy Encarnación. Porque de hecho hace ya muchos años, cuando se inició esta campaña, la asumí como algo propio, ¿no?, como si fuera algo personal.”

- Luego, la entrevista mientras van repasando muestras de latas con diversos soportes para informar a los posibles poseedores. Encarnación Soler cuenta su experiencia y logros. Hacen gran hincapié en el valor histórico, documental, etnológico y colectivo. La insistencia es sobre todo en los referentes perdidos: paisajes, arquitectura, etc. Lobatón hace oficial la presentación de la campaña “Operación Rescate”: El bloque acaba con una muestra de imágenes restauradas en la gran pantalla ubicada tras el presentador, que hace las veces de encuadre cinematográfico.
- EL 18 – 05 – 98 se retoma el asunto. La primera alusión es para anunciar logros y respuestas: se informa de la recuperación de **7 documentales** y de **la boda de un fotógrafo delegado de los Lumière en Barcelona**. Hacia el final del programa se ofrece un reportaje sobre 7 rollos de 35 mm. de 1926 encontrados en el Centro de Capacitación y Experimentación Agrícola de Albacete. Son películas didácticas sobre agricultura producidas por el Ministerio de Fomento. Ramón Rubio de Filmoteca

Tunney.

⁸²⁰ Recordemos que, según el fax enviado a las Filmotecas, la intención de Lobatón, en absoluto explicitada en la emisión, es producir un programa con las imágenes halladas

*Española se hace cargo del material. Petición del profesor que las conservaba de que se les faciliten en vídeo. Con la entrevista a Ramón Rubio y visionado de algunos fragmentos acaban mis noticias sobre esta iniciativa postrimera de **Quien Sabe Donde**.*

El **fetichismo** no es sino metonimia fálica: *la imagen sin remisión a la singularidad de su referente no se aviene a la economía libidinal del programa de Lobatón.*

La epistemología de Quien Sabe Donde.

Va resultando evidente, que a medida que avanzamos en el análisis de los diversos aspectos del dispositivo general de **Quien Sabe Donde**, estamos trazando la historia de su decadencia. Por ello, determinados temas no dejan de reaparecer en la medida en que las excursiones al exterior del dispositivo, cada vez más frecuentes en la última temporada, los van explicitando. La cuestión de la *epistemología*, de lo que es posible saber en el discurso de la Modernidad, *cabe* la ciencia, ha estado presente en todo el desarrollo de este trabajo, tanto en su primera fase como en esta más ceñida a nuestro campo de análisis, y tiene una fácil formulación: *para el sujeto moderno el posible saber lo que se puede demostrar*. De otra manera, **puedo saber lo que puede saber el otro**. Por ello, la re-presentación (Heidegger, 1995), es esencial para la epistemología moderna, que identifica más que ninguna otra lo epistémico y lo óptico (Descartes, 1991) porque conocer es poder “iconizar” poder construir el saber como una imagen (encuadrada) re-conocible para el *otro*. Siendo, además, que este “otro” (con minúscula) es el único resto que queda –respecto de paradigmas epistemológicos anteriores– de un Otro, que *no existe*⁸²¹, *se convierte, en la propensión de “hacerlo existir”*, en una figura paradójica, pues el *otro*, a su vez, sólo existe para el *otro*, su reflejo especular, y así sucesivamente. Esto es, que algo se le pueda demostrar a un semejante en el ámbito de la *argumentación racional* sólo puede ser validado por otro semejante hasta la idealización infinita. Si no ando desencaminado, esta aporía está en la base de todas las dificultades con las que se encuentran los intentos de trasvase de la epistemología científica al ámbito de las ciencias sociales y de la *ética del discurso*, de raigambre ilustrada, que tienen en su base la noción de **consenso**⁸²². No otro sentido, tiene la idea de una *comunidad ilimitada de investigadores* que procede de Ch. S. Peirce, que se convierte en garantía única, en ausencia de la posibilidad del

⁸²¹ Vid. cap. 3 de este trabajo.

experimento, y que no es más que una ilimitada galería de espejos, a poco que reflexionemos sobre ello.

Por tanto, los semblantes de ese *otro* son relevantes, porque detenernos en ellos conlleva frenar la proliferación especular del imaginario de la argumentación. Y una de esas figuras, de esos *objetos indirectos* de la demostración en nuestra cultura es *el padre* que, por esta nueva vía, vuelve a aproximarse al delincuente, al culpable en sentido judicial⁸²³. Pero aquí estriba una diferencia que podemos aclarar *more sintáctico*. En este caso, el *sujeto de la enunciación* coincide con el *objeto directo* (muy apropiadamente *acusativo*) de la demanda: **Te demando que me reconozcas**. Luego, la única forma de actualizar la demanda, de suprimir el trayecto narrativo –en suma, de *entrar en campo*–, es la *voz pasiva* que da acceso al *sujeto de la enunciación* al ámbito del enunciado también como *sujeto*: **Yo soy reconocido por ti**. *El culpable padre, como el de cualquier demanda judicial, convierte al demandante en víctima*. Por ello, para la *postmodernidad* hacer justicia es *encuadrar*, una víctima sin justicia es un sujeto *desencuadrado*⁸²⁴.

Aunque no analice ningún caso específicamente⁸²⁵, es importante hacer referencia a los casos de huérfanos o abandonados que buscan a sus madres de muy mayores desde esta perspectiva epistemológica, como posibilidad gnoseológica, pues, en una madre, lo que se busca es el **Nombre del Padre**⁸²⁶, es decir, la *cifra de un deseo en el que alojarse*. De esta manera, amparado en el **Discurso del Capitalista, Quien Sabe Donde** promulga uno de sus pilares básicos: el **Derecho a saber**.

- *Por medio del caso de una mujer criada en una inclusa que busca a su madre, el 22 – 5 – 97 se da a conocer al asociación **ANDAS (Asociación Nacional Derecho a Saber)**. El logotipo es una mano adulta que ofrece su dedo corazón a una mano de niño. El*

⁸²² Vid. Apel *Op. cit.*, y Habermas (1989).

⁸²³ Para la relación entre **culpa, goce y fuera de campo** vid. cap. 19 de este trabajo. La culpa es una –tentativa de– *falicización* del goce.

⁸²⁴ O *desenfocado*. Qué genialmente da cuenta de ello Woody Allen en un film, entre cuyos aciertos, el título no es el menor: *Deconstructing Harry*. Respecto a la tradición cultural occidental, *deconstruir es desencuadrar*, extraer del cuadro imaginario que lo sostiene a un enunciado. Ahora bien, en cuanto *estrategia sin finalidad*, esto es, sin punto de detención, la *deconstrucción* corre el riesgo de entrar en otra galería de espejos pero como los malvados protagonistas de *La dama de Shangai*, apuntando a objetos y destruyendo sus imágenes. Detengo yo aquí, a mi vez, la alegoría.

⁸²⁵ El caso de Jesús Monter (Cap. 24) es una *positivación de la inversión*, una nueva vuelta de tuerca sobre la primera que estos casos suponen. Recuerdo un aforismo de Perich, con todo el regusto de los primeros años setenta españoles, que decía algo así: “era un hombre tan degenerado que era lesbiano”. Pues el caso de Jesús Monter es tan extraño que acaba siendo “normal”.

doble sentido del acrónimo vela, con su sentido activo, todo el proceso hacia la pasividad para el encuadramiento que hemos analizado. Se ofrece reportaje sobre su asamblea nacional que se ha reunido en esa misma semana. Lola Valverde (historiadora) expresa la oportunidad del nacimiento de la asociación: “Sabemos por las leyes que ya no existen los niños ilegítimos.”

*Esto es, la ilegitimidad ha sido superada porque la ciencia ha posibilitado el hallazgo (la prueba del ADN) de un agente para la culpa, esto es, de un cercenamiento del goce. Por ello, hay que recalcar el **respeto a la voluntad de las personas que son buscadas**. Son palabras de Lola Valverde:*

*“En la mayoría de los casos, la gente no busca más que **saber**. No pide nada más: saber quién soy, saber de donde vengo”.*

*He aquí pues la fórmula que conjuga el **Discurso de la Histórica, la Metáfora Paterna** y el **Discurso del Capitalista** :*

S_2 (saber) = Nombre del Padre → Nombre del Padre = a ((causa del) deseo de la madre) → deseo de la madre = Yo (significado al sujeto) → Yo = S_2 .

*Nada más. Esto es, **la pulsión escópica queda velada por el impulso epistémico**. Es obvio que el sujeto del deseo (\$), subrogado por el YO, está completamente excluido de esta operación de satisfacción de una demanda de saber⁸²⁷.*

Vemos después la imagen de Lobatón participando en la asamblea y a la presidenta de la Asociación (M^a Cruz Martínez) haciendo un llamamiento a las personas que están en esa situación: “No podemos ser una minoría”. Creo que es innecesario otro comentario sobre el asunto. Ya en directo, Lobatón da el teléfono de la Asociación y se ofrece como mediador.

Dicho todo lo anterior, no sorprenderá que el capítulo dedicado a este asunto por Lobatón en su libro se titule “El derecho a Saber”⁸²⁸, en el que aborda varias disquisiciones teóricas sobre los diversos modelos de familia, todas al uso de la más acrítica corrección política. En la p. 68. Introduce una definición técnica que permita incluir a todos los modelos... y algo más:

*“Porque ¿qué es la familia si no comienza por ser un **sistema de comunicación**?. El gran descubrimiento del programa **Quien Sabe Donde**, para mí, tiene que ver precisamente con*

⁸²⁶ No al padre, en sí. Vid. Cap. 3.

⁸²⁷ Vid. el caso de Jesús Monter, Cap. 24.

⁸²⁸ Pp. 67 y ss.

el trasfondo de todas las escapadas e incluso de las desapariciones aparentemente anecdóticas: proceso de incomunicación que ha tocado fondo. ⁸²⁹

De ahí, pasa a la *reversibilidad de los vínculos familiares entre adultos*. Y a la cuestión de los niños de las inclusas ⁸³⁰ y el *derecho a saber*. La falacia de Lobatón, en su definición técnica, es que los *Medios de Masas* pueden suplir, caso por caso, las deficiencias de los *medios de comunicación* privados. No lo dice explícitamente, pero apunta en esa dirección, como todos los *talk* y *reality*, por otra parte. En última instancia, a la medida del **Discurso Universitario**, el saber aparece como bálsamo, como antídoto de la angustia. En definitiva, Lobatón acaba topando con la muerte:

*"La muerte como certeza duele menos que la pura incertidumbre. Porque no saber qué pasa es no tener ningún arma para luchar, ningún mapa con el que orientarse, ningún horizonte al que encaminar los pasos, ningún cielo al que elevar la plegaria. La muerte, en cambio, cierra el ciclo del sufrimiento. La ausencia de los que mueren es un vacío que pueblan los recuerdos; la los desaparecidos en la bruma de las incertidumbres es un pozo sin fondo, un agujero negro para la razón y para el sentimiento de los que esperan."*⁸³¹

Como para el *cine clásico* ⁸³², para Lobatón *la muerte es fálica, reintegra el goce a la ley*.

Los monográficos

Queda sólo una última prueba de decadencia en la última temporada de **Quien Sabe Donde**: la saturación de programas o monográficos que sobredimensionan la **emisión** respecto al **dispositivo**. Los *especiales* han estado presentes en el programa desde el principio ⁸³³ y ya nos hemos referido a ellos como el *material de que está hecho el personaje de Lobatón*. Ahora bien, su proliferación es un intento de reforzar el personaje como catalizador del tirón de audiencia en un momento en el que ésta, manifiestamente, está decayendo. Estos monográficos se llevan un tanto por cien altísimo de la emisión y la impresión es que cada vez hay menos casos auténticos de demandas o eso se sugiere cuando se diluyen de semejante

⁸²⁹ El subrayado es mío.

⁸³⁰ P.73 y ss.

⁸³¹ p.109. El subrayado es mío.

⁸³² Vid. Sánchez-Biosca, 1993 y Cap. 9 de este trabajo.

⁸³³ De hecho, en los Cap. 22 y 23 nos referimos a dos de ellos emitidos en la primera temporada.

manera. La fórmula de la temporalidad en la representación clásica ($v = e/t \rightarrow e : t/e$), que es la de la *fuerza centrípeta del encuadre*, no funciona, esto es, **Quien Sabe Donde** no se ve solicitado para resolver casos de urgencia o bien al revés su baja audiencia lo imposibilita para ello. Veamos algunos ejemplos ilustrativos de la última temporada⁸³⁴.

3 SÍNDROME DE TOURETTE. 11 – 5 – 98.

Ya hemos hablado de el especial de dedicado a esta enfermedad caracterizado por movimientos compulsivos incontrolables que coincidió con el programa dedicado a las Fílmotecas.

3 PROGRAMA DEDICADO A LA VIOLENCIA DOMÉSTICA. 18 – 5 – 98

Contó presencia de la Directora General de Asuntos Sociales. Se abordaron diversos casos relacionados con el tema y se celebró una mesa redonda con la presencia de dos clases de expertas: una profesional y una víctima que había superado el problema. Fijémonos que es el programa inmediatamente siguiente al anterior.

3 ESPECIAL CUBA 8– 6– 98

La **nota de prensa** difundida por **Quien Sabe Donde**, con motivo de este especial, es suficientemente ilustrativa y valiosa para determinar muchísimas de las claves de este periodo de decadencia⁸³⁵ y, tras todo nuestro análisis, no necesita, creo, comentario ulterior: mantiene el tono de un testamento o carta de dimisión en toda regla. Sólo cabe subrayar diversos elementos significativos pertenecientes a la propia emisión como el oportunismo y ostentación fática que supone la coincidencia con la Inauguración del centro de TVE en Cuba. Se realiza en directo desde el hotel Habana Libre. La sintonía suena a ritmo de salsa y Lobatón comienza citando a Lorca: “si me pierdo que me busquen en Granada o en la Habana”. Su duración es muy superior a la media (más de tres horas). Se recogen historias de relaciones entre españoles y cubanos (familia, descendencia, etc.) y se manda un recuerdo de la audiencia americana y cubana en concreto. Todos los encuentros preparados. La Redacción sigue en Madrid (P.L. Murillo, María Rubio) pero los casos actuales

⁸³⁴ Téngase en cuenta que la mayoría han sido ya abordados en los puntos anteriores.

⁸³⁵ Vid. Apéndice II.

quedan completamente desplazados. La familia Machín se lleva buena parte de del protagonismo en una estrategia de despolitización evidente.

3 ESPECIAL GUERRA CIVIL. 15 – 6 – 98.

Es, de nuevo, la semana siguiente. Lobatón insiste en que en esta recta final de la temporada se va a dedicar a “recuperar algunos de los mejores momentos de **Quien Sabe Donde**”. Se trata de gratificar a la audiencia en un momento de claro declive para el programa. Es el lugar imaginario del espectador: **Quien Sabe Donde** le ha colocado como gozne y pivote del dispositivo invocando un narcisismo que no recubre la función de sutura y se busca, por consiguiente, el goce saturante. El mecanismo es parecido al que supone el desgaste del cine clásico: el espectador activo reniega de su posición por cansancio. Se introduce un nuevo horario producto de las retransmisiones del Mundial de Fútbol y el Programa será más corto.

Para “hoy”, el hilo conductor es **Amor y Guerra**. Toda el programa está plagado de juegos con fotos y B/n. en los reportajes y mucho uso de imágenes de archivo. Esto es, todos los latiguillos (¿estilemas?) de **Quien Sabe Donde** concentrados. Se trata de recuperar casos antiguos ya tratados algunos por el programa. Y he aquí lo más importante: **en este programa, no se aborda ni un solo caso nuevo, ni hay recurso a la Redacción ni a la mensajería**. Creo que es prueba suficiente de la progresiva –e irreparable– falta de interés de **Quien Sabe Donde**.

Cuando abordé este programa por primera vez en 1993, esto es, en su primera temporada, despedí el artículo con la siguiente nota final:

“En el momento de terminar la escritura de este artículo, la singladura de QSD continúa y le suponemos, por su éxito de audiencia, cuerda para rato (aunque el rigor de nuestro análisis no exige la capacidad profética y, la verdad, en este aspecto, tampoco lamentaríamos desconsoladamente equivocarnos). Por ello, algunos de los datos concretos tendrán una vigencia coyuntural (...), pero creemos poder sostener la hipótesis de que la matriz discursiva del modelo permanecerá contra viento y marea (una receta de éxito no se

cambia porque sí), al margen de modificaciones puntuales, mientras siga emitiéndose el programa.”⁸³⁶

Tuve “razón” durante 5 años y, *mutatis mutandis*, sigo pensando igual. He analizado las claves del fracaso actual de Lobatón pero no descarto – ni dejo de descartar – la posibilidad de que encuentre una nueva fórmula para actualizar el dispositivo. Por lo que a mí toca, sólo añadir, que, por mi salud mental, le agradecería mucho que se abstuviera de ello.

⁸³⁶ Vid. Palao, 1993. Ruego se me disculpe esta autocita, pero la creo la forma más rápida y directa de validar y, a la vez, expresar mi fe en mi propio modelo de análisis.

II. LOS CASOS

18. LOS CASOS DE QUIEN SABE DONDE: LA GESTIÓN DEL FUERA DE CAMPO .

La palabra *caso* sigue portando en su significado la noción de un germen narrativo proveniente de su etimología. Clásicamente, un *casus* es un hecho concreto, normalmente referido a un sujeto particular, del que se puede extraer una lección moral, esto es, desde el que se puede inferir una generalización con fines propedéuticos, moralizantes, o simplemente técnicos. En nuestra época, un *caso* es el lugar donde la investigación teórica desciende a lo particular con el fin de aplicar y verificar sus hallazgos: así un caso clínico, judicial, psicoanalítico, etc. Es donde el *theoros* hipotético–deductivo se pone en contacto con la *praxis*. Un equivalente, por tanto, de la experimentación científica en las ciencias que no pueden ser estrictamente exactas y a cuya práctica, el *methodos* no puede ofrecerle un cobijo mecánicamente íntegro. Cuando la ciencia sale del laboratorio y se enfrenta al ser humano, al ser *de lenguaje*, a lo simbólico y, por ende, a la *falta en ser*, lo narrativo emerge, siquiera sea embrionariamente. Una condición, sin embargo, resulta imprescindible para seguir preservando la integridad del dispositivo científico cuando ha de conjugarse con la práctica profesional: el anonimato. El sujeto del enunciado en el que el profesional comunica a sus colegas su experiencia, el protagonista del caso, el *paciente*, no debe ser jamás identificado con un sujeto de derechos civiles, con un *ciudadano*. Es cortesía del conocimiento teórico para con la *razón práctica*. Recordemos, por ejemplo, los casos de Freud: *Dora*, *Juanito*, *El hombre de las ratas*, *El hombre de los lobos*. Excepto al Presidente Schreber, –que no es un caso suyo, sino producto de su trabajo sobre unas memorias editadas– jamás conocemos por Freud el nombre “verdadero” de sus pacientes que son nombrados por un seudónimo o identificados por (con) su síntoma. Son sujetos de la experiencia psicoanalítica, no ciudadanos; una dimensión no se con–funde con la otra. El propio Bentham, recordemos⁸³⁷, tan proclive a hacer de lo humano campo para la exactitud, a tratar las conductas como escenas ópticamente plenas, proponía que se dotara de una máscara a los presos del *Panóptico* los días en el que el público

⁸³⁷ Cf. Cap. 7 de este trabajo.

podiera visitar sus instalaciones para que el objeto de las prácticas penitenciarias no perdiera definitivamente su condición de sujeto jurídico.

Ahora bien, ¿qué es lo que pretende el *Reality Show* en general y **Quien Sabe Donde** en particular? Muy simple: unir al relato de una experiencia, no sólo un nombre propio, sino incluso el rostro del *paciente*, del objeto de una práctica socio-mediática. En suma, quitarle al máscara al preso del *Panóptico* e identificar definitivamente al público con el *vigilante*, en la asistencia a la *plenitud óptica de lo narrado* –flagrante contradicción en los propios términos–, más allá de fruslerías deontológicas⁸³⁸. Ciertamente que **Quien Sabe Donde** cuenta con una **Lista R**, pero transferir la responsabilidad moral del ámbito del profesional al objeto de su práctica no es más que otra trapacería a la que se suele creer autorizado el discurso periodístico contemporáneo con la excusa del derecho a la información y en el que los programas de sucesos se disputan el terreno con la últimamente tan en voga crónica rosa.

Por lo que a este trabajo respecta, ya hemos dicho que la unidad básica de análisis era la emisión. El caso pasaría por ser una especie de *supraunidad* que ligaría varias emisiones pero es para mí el auténtico ámbito en el que ensayar ajustadamente todos los presupuestos teóricos que he ido deduciendo. En realidad, creo que ya quedó claro en el Cap. 11 que la verdadera unidad de análisis es la *emisión-caso*. Esto es, vamos a rastrear algunos casos ejemplares a través de una o varias emisiones sin ninguna pretensión exhaustiva en cuanto al material, pero sí en cuanto a la profundidad del análisis. A partir de ahora, una vez propuesta una determinada segmentación, intentaré un abordaje intensivo de todos los aspectos que puedan iluminar **la naturaleza del dispositivo y la ontología subyacente al Paradigma Informativo Contemporáneo**.

En cuanto al primer aspecto, el caso ilustra el dispositivo sobre todo porque la *recurrencia* es un mecanismo básico de **Quien Sabe Donde**, tanto en el sentido del andamiaje estructural (de la *dispositio*), como en cuanto a la captación de audiencia. Un *caso estrella* prolongado en el tiempo es uno de los incentivos de que se vale el programa para asir a la audiencia.

Respecto al segundo, recordemos que el gozne básico, sobre el que todo el dispositivo se sustenta es, precisamente, la **reversibilidad del fuera de campo**.

⁸³⁸ El programa de Tele 5 *Gran Hermano* no hace más que abundar en esa tendencia.

Sólo la ontología mecanicista moderna, que cuenta con la *imagen del mundo* como trasfondo ausente pero efectivo, como *urdimbre sobre la que trazar la trama del instante esencial* puede hacer operativos al **Discurso Universitario** y al **Discurso del Capitalista** aunando tecnología y *profesionalidad* en la satisfacción de la demanda. Por ello, podemos decir que el criterio de selección de los casos analizados ha sido precisamente éste: la ilustración de los **distintos tratamientos del fuera de campo por el dispositivo** ya que, como hemos visto, para **Quien Sabe Donde** no queda enigma alguno en campo.

- a.) En el caso de **Las niñas de Alcàsser**, la noción de *fuera de campo* que abordo es la más específicamente cinematográfica. Veremos cómo la estructuración de los espacios que el **MRI** determina tiene toda una serie de consecuencias ontológicas y epistemológicas en el panorama cultural contemporáneo.
- b.) Con **Susana Ruiz**, caso muy similar –desgraciadamente– al anterior, veremos otro aspecto del imaginario postmoderno: el índice, el registro, como origen del fetichismo de la captura del objeto ausente por una “emulsión sensible”.
- c.) Con **Mariona Claret** el caso es distinto. *El Fuera de Campo* que aquí trataremos será el televisivo, la relación entre pantalla y canal y el peculiar uso que **Quien Sabe Donde** hace de ella para sus fines
- d.) Con el **Niño pintor de Málaga** realizaremos dos operaciones para esclarecer el espacio *fuera de emisión*. Por un lado, tomaremos la emisión como unidad y consideraremos la selección de *spots* publicitarios emitidos en sus intermedios. Por otro, analizaremos la función de la tecnología, en la satisfacción de la demanda escópica y la captura icónica del objeto, maleable en la pantalla.
- e.) En el caso de **Juan Pedro Martínez** lo que aparece sobre el tapete es la cuestión del *fuera del mundo*, valga la expresión. Su cuerpo, misteriosamente desaparecido, pone en tela de juicio que el *Universo infinito y homogéneo* de la Época Moderna sea proporcionado a la demanda particular. Veremos manifestarse así el carácter *falicista* de la muerte, que encauza la ausencia del mundo, frente a la emergencia de la angustia: **Quien Sabe Donde** a la busca de un cadáver que supondría fin del caso, desatascar la *emisión*, atrapada en el bucle de la ausencia.
- f.) Con **Jesús Monter** abordaremos, por fin, el *fuera del deseo*, en su dimensión de fantasma fundamental del niño huérfano. Todos los aspectos del imaginario

biogenético e icónico contemporáneo se subsumirán en la idea del afecto que encauza el goce.

Sólo queda recordar una vez más que, pese a la trascendencia mediática de varios de los casos, el objeto de este trabajo es, **exclusivamente**, su tratamiento por **Quien Sabe Donde**.

19. FUERA DE CAMPO, EL GOCE: LAS NIÑAS DE ALCÀSSER.

"Por la labor represora de la civilización se pierden posibilidades primarias de placer que son rechazadas por la censura psíquica. Mas para la psiquis del hombre es muy violenta cualquier renuncia y halla un expediente en el chiste tendencioso, que nos proporciona un medio de hacer ineficaz dicha renuncia y ganar nuevamente lo perdido."

Sigmund Freud, *El chiste y su relación con lo inconsciente*.

"Las afirmaciones a las que más particularmente se contrae la crítica a que nos estamos refiriendo son las relativas a los resultados del desplazamiento, que, como ya sabéis, constituye el factor más poderoso de la censura onírica, la cual lo utiliza para crear aquellas formaciones sustitutivas que hemos descubierto como alusiones. Pero se trata de alusiones difíciles de reconocer como tales, siendo muy difícil llegar hasta su substrato, al cual se enlazan por medio de asociaciones externas en extremo singulares y a veces por completo desusadas. En todos estos casos nos hallamos ante algo que debe permanecer oculto, fin al cual tiende la censura. Ahora bien: cuando sabemos que una cosa ha sido escondida, no debemos esperar encontrarla en el lugar en que normalmente debía hallarse."

Sigmund Freud *Lecciones introductorias al psicoanálisis. (Lección XV)*.

En el **Capítulo 9** de este trabajo, abordamos el proceso por el cual el nacimiento del cinematógrafo supuso la emergencia inquietante de una figura que, mientras sólo se pudieron plasmar imágenes fijas, había pasado – literalmente– desapercibida, en su componente siniestro, para los **Modos de Representación** propios de la cultura occidental moderna, que asumían la *fuerza centrípeta* como una cualidad inherente al *encuadre* bajo la especie de la *perspectiva artificialis*: esa "figura" era el **fuera de campo**. Vimos entonces que esa inminencia de la *nada* era el germen de un estado de ánimo muy propio del sujeto moderno, que se había afanado en combatir el *vacío* desde el mismo origen de su cosmología: hablamos, claro, de la *angustia*. Y allí vimos, también, cómo la construcción semio–retórica del espacio y del relato por un **Modo de Representación** dominante, llamado **Institucional**⁸³⁹, posibilitaba la absorción de ese (no)espacio por medio de su vinculación diegética.

Ahora bien, este proceso contra el horror debía ser un proceso contra el *goce* si habíamos acertado en la elección de las premisas psicoanalíticas que

⁸³⁹ Insisto en no complicar la cuestión introduciendo disquisiciones teóricas sobre el paradigma teórico más adecuado para designar este proceso.

guían este trabajo. En efecto, el puro trabajo semiótico e intradiscursivo no resultó suficiente para la auténtica *institucionalización* de un *Modelo de Representación Clásico* estabilizado. Por ello, la industria se dotó de un código de censura que es conocido por el nombre de su principal mentor y redactor: el llamado popularmente, *Código Hays*. Pero la simple lectura de este breve, conciso e inapelable texto nos revela la clave del asunto⁸⁴⁰: *regulando lo mostrable, se regula, de paso, lo que no lo es, pues se integra en el discurso por la vía de la prohibición*. De hecho, como todo código explícito de censura, el *Código Hays* no es sino la definición efectiva en un texto de lo que no está permitido que se enuncie en un discurso. Con lo cual, lo *impronunciable* deviene *decible*, ontológicamente *mostrable* o *representable*. **El goce transgresor está prohibido porque es posible**⁸⁴¹. En definitiva, que, tras la el análisis semiótico de los mecanismos de regulación del *fuera de campo*, hemos de enfrentar su sexualización. Con otras palabras, en primera instancia, el *fuera de campo*, como lugar perfectamente integrado en el discurso, semiotizado por el dispositivo cinematográfico, *faliciza* el goce, lo adhiere a la ley por la vía de la transgresión, lo convierte en el lugar de satisfacción prohibida del deseo. La **nada**, subsumida por el **Falo**, es “**falta**”⁸⁴², y es *motivo de culpa*, más que *causa de angustia*. La búsqueda inconsciente de castigo, tan propiamente neurótica, no tiene otro origen que este reducir la angustia a culpa. *Fuera de campo* se peca, se goza de lo prohibido, se obtiene un placer ilícito que puede ser castigado *proporcionalmente a la falta*. Casi diría que la preeminencia de la metonimia en el *Cine Clásico* designó al *fuera de campo*, perfectamente regulado por el modelo, como el espacio privilegiado de la *escritura* en el sentido barthesiano del término.⁸⁴³

Ahora bien, la *desfalicización* de ese goce acarrea, de nuevo, el horror y la imposibilidad del castigo justo, proporcionado, *poético*. La reversibilidad en acto del *fuera de campo*, esto es, su desaparición, su supresión del discurso por su aparición en el enunciado escénico, es el germen de esta inminencia

⁸⁴⁰ Vid, Leff, Leonard J y Simmons, Jerold L.

⁸⁴¹ Es sencillamente, el fundamento de cualquier **tabú**: la prohibición de lo posible.

⁸⁴² Como muestra el propio *Génesis*, con una simbología harto evidente. Recuérdese desde ahora mismo, también, que en el Cap. 10 definí al **Discurso del Capitalista** como *discurso del pecador*.

⁸⁴³ Vid. Barthes, 1981.

del horror pues apunta a la insuficiencia de lo *simbólico*, por inoperancia de lo *imaginario*, **de lo que no se puede ver**.

ALCÀSSER: EL FUERA DE CAMPO, LUGAR DEL GOCE CULPABLE.

El caso es sobradamente conocido en nuestro ámbito mediático y necesita de pocas presentaciones. Tres adolescentes desaparecidas durante casi dos meses movilizaron a la opinión pública, catalizada por sus padres y los *Media*, en su búsqueda. **Quien Sabe Donde** tuvo un papel muy relevante en este proceso. Las niñas aparecieron enterradas tras haber sido brutalmente violadas, torturadas y asesinadas el mismo día de su desaparición. Ello conllevó la prolongación judicial y mediática del caso durante prácticamente 5 años. **Quien Sabe Donde**, sin embargo, supo desmarcarse de uno de los procesos informativos más tortuosos que se han dado nunca en España, con programas diarios (*Canal 9*), jueces y policía bajo sospecha y evasión del presunto culpable principal, Antonio Anglés. Sólo fue condenado su cómplice y acompañante y Fernando García, padre de Míriam, se hizo famoso por prodigarse en la televisión **denunciando** una oscura trama tras la muerte de su hija de la que el condenado, Miguel Ricart, sería un mero chivo expiatorio.

- *Alcansamos el caso el 20 - 1 – 93, Lobatón se ubica: 9'57, estudio A4 de Torrespaña. Las niñas de Alcàsser se han convertido en auténtico símbolo de **Quien Sabe Donde**. Las últimas pistas del caso indican que se podría encontrar en Navarra. Se trata de "personas totalmente identificadas y seguras de sus testimonios". Son el modelo del espectador activo de **Quien Sabe Donde**. El equipo del programa ha realizado allí un reportaje.*
- *Éste comienza en relación directa con la Policía de Pamplona. **Quien Sabe Donde** se da, así, una pátina de seriedad mostrando su colaboración con la justicia. La cámara viaja en un coche patrulla en cuyo salpicadero se puede ver el conocido cartel con las fotos de las tres jóvenes. Tras este paseo docudramático, se produce el primer testimonio. Se trata de una joven madre que aparece con su niño en el cochecito. Es una mujer de aspecto claramente acomodado aunque algo provinciano. Dice haber visto a tres chicas con aspecto estrafalario que iban divirtiéndose. "Aquí en Pamplona, te fijas" – acota, refiriéndose a su desacostumbrada indumentaria. Al verlas y captar su atención, se dirigió a ellas preguntándoles: "¿Sois las de la tele?"*

- O sea, que se supone, no sólo que las desaparecidas ven la tele, sino que están perfectamente identificadas con su imagen mediática de ausentes, soportando con su cuerpo su identidad televisiva. Son "las de la Tele"; más allá de sus nombres, origen y lugar de nacimiento, son los cuerpos que, reflejados en pasquines, toda España anda buscando. Son, pues, la entificación de una falta; su ser es, sin resto, el de objetos faltantes que gozan, en su ausencia, de ser buscadas, que rapiñan sus goces en el padecimiento de sus padres y amigos.
- Las chicas -lógicamente- hicieron caso omiso a sus requerimientos. "He visto que se alejaban y, entonces, me ha creado una impotencia terrible no poder ir donde ellas". Es una magnífica metáfora del **Discurso del Capitalista** donde el sujeto cree tener el goce al alcance de su mano fundido con su saber. Y esa impotencia de cercar el objeto remite al lugar de la verdad, que es el del Amo. Por supuesto, ante su impotencia, la perfecta ciudadana que ofrece su testimonio se dirige a la policía.
- En la centralita de la Jefatura de Policía de Pamplona prosigue, pues, el reportaje, centrado, ahora, en el proceso de recogida y verificación de llamadas que **aseguran haber visto a las desaparecidas**. Allí, se nos informa de que todas las llamadas son verificadas, aunque algunas son manifiestamente contradictorias, pues informan de avistamientos simultáneos en lugares distintos y distantes. En su capacidad de gozar de su ausencia, aún no se ha llegado a suponer a las muchachas el don de la ubicuidad⁸⁴⁴.
- Dos testimonios parecen, sin embargo, dignos de crédito. La dueña de una pensión en la calle Estafeta de Pamplona dice que acudieron a su establecimiento acompañadas de un "señor mayor". De nuevo, el goce sospechado. De nuevo, la "solidaridad" mediática con los padres damnificados por unas hijas desnaturalizadas e irresponsables. La hostelera se atreve a decir a los padres que no sufran que las chicas "están bien y divirtiéndose. No están secuestradas ni muertas: viven y se están moviendo de un "lao" para otro". Gozan sin descanso de su falta.
- En este deambular desenfrenado, no resulta inverosímil que pasaran por Tudela. Allí, se va a buscar otro testimonio digno de crédito. Sobre los planos de referencia de la ciudad, se aprovecha para sobreimpresionar el apartado de correos del programa. Un joven camarero, ataviado con su uniforme, declara haberlas visto en el local en que trabaja. Que se estaban divirtiéndose. "Me insinuaron que eran de Valencia. Les pregunté si se habían escapado y ellas "quisieron resaltar" y me dijeron que eran de Zaragoza". Él era más listo y no consiguieron engañarle. El saber que da la "tele" es manifiestamente superior a las maniobras de dispersión y escapatoria del objeto. El reportaje acaba con la imagen del cartel. Se ofrecen las fotos y la descripción de las jóvenes para acabar

diciendo que los "dos meses de angustiosa espera" pueden terminar con la colaboración de los ciudadanos más la ayuda de la suerte.

Si se piensa que, en el momento de la emisión de este reportaje, las muchachas llevaban "78 días" asesinadas y enterradas, se entenderá que, en la labor de su análisis, este tufillo de mezquindad retrógrada y provinciana no deje de provocar al que lo lleva a cabo, más allá de cualquier prurito de objetividad, una más que justa indignación ante la suficiencia y el prejuicio que todo él emana.

- *Tras el reportaje, Lobatón aparece en escena, en el plató, apelando a los ciudadanos de Navarra y animándoles a "contemplar el caso en primera persona". Se emite ahora, un vídeo de llamamiento grabado a la familia y amigos de las desaparecidas.*

Vídeo de Alcàsser:

- *El llamamiento lo lee la madre de Míriam⁸⁴⁵, colocada sobre una escalera para poder aparecer acompañada de familiares y amigos en elevado número que forman algo así como una gran foto de familia. Durante la lectura, se muestran planos generales del grupo y primeros planos de sus miembros, insertando entre ellos planos del famoso cartel con las fotos de las tres desaparecidas y planos de sus habitaciones intactas que responden perfectamente a la figura que la preceptiva cinematográfica denomina campo vacío: espacio mundano sin ninguna figura humana que lo habite. La serie es, pues, la siguiente: Los presentes forman una escena estructuralmente similar a una foto de familia. Sin embargo, como grupo, están en falta y la forma de representar esa ausencia es el cartel que, junto con las imágenes de las ausentes, incluye la petición a los ciudadanos –igualada esta categoría a la de espectadores de **Quien Sabe Donde**– de que esta falta sea reparada por intermedio **de su atenta y activa mirada**. La falta acaba de representarse al mostrar esas habitaciones vacías, espacio homogéneo del entorno familiar pero expoliado, ilegítimamente deshabitado. Deshabitar se convierte así en verbo transitivo, una acción de abuso de un sujeto sobre un objeto amado: quien "haya deshabitado" estas estancias, quien haya propiciado esta desolada escenografía, es partícipe de un goce nefando e ilícito. De ahí, que mientras se piense en una fuga, el sentir general sea que las chicas están pasándose en grande con su aventura a costa del sufrimiento de sus padres.*

⁸⁴⁴ Que, recordemos, sí posee el espectador.

⁸⁴⁵ Que sea una de las afectadas la lectora del mensaje la hace ocupar el lugar del sujeto de la enunciación audiovisual, de responsable última de un enunciado, producido, en su forma definitiva, en la mesa de edición.

Llamamiento de los padres de Alcàsser.

"Hoy, cuando han transcurrido 78 días desde la desaparición de nuestras hijas, me dirijo a ustedes, con el corazón roto, para pedirles que nos ayuden a encontrar a Desireé, Miriam y Toñi. Quiero que comprendan nuestra desazón y desánimo cuando vemos pasar las horas y sus libros permanecen cerrados y sus camas vacías.

Para aquellos que tengan hermanas o hijas de la edad de las nuestras, será muy fácil, imaginar y pensar qué sería de sus vidas y de la de su familia si, de repente, nada supieran de ellas. Así es nuestra vida, todas las horas estamos pendientes de una llamada, de un indicio, o de una noticia que alimente la esperanza de verlas de nuevo junto a nosotros.

Por todo esto, y para arrancar para siempre la angustia de nuestras vidas es por lo que sus familias y amigos os pedimos desde aquí que si las veis no dudéis en hablar con ellas. Y, para aquellos que supieran algo y, por temor, no se atrevan a decirlo, que piensen que cualquier palabra o cualquier pista, cualquier indicio que nos aclare su paradero, habrá terminado con la soledad e impotencia que se ha adueñado de nuestras vidas."

- *Como vemos, el demandante busca la identificación del espectador en cuanto comparte el espacio con el desaparecido.*
- *Aún hay un testimonio más: una llamada telefónica también desde Pamplona. Una dependienta de una tienda de ropa que tiene, claro, expuesto el cartel de búsqueda dice que entraron en la tienda "con una señora mayor".*

EL GOCE NEFANDO.

- *El 27- 1 – 93, Lobatón despide el programa diciendo que, aunque hoy no ha habido tiempo para encargarse detenidamente del caso de Alcàsser, pronto se retomará el asunto con atención a nuevas pistas. Lejos estaba Lobatón de saber cuán cercano estaba ese pronto.*
- *28 - 1 - 93. Éste día está prevista la emisión normal de otro de los programas estrella de TVE1 en esa época, presentado por Rafaella Carrá. Ésta aparece en pantalla con un semblante insólitamente severo. Nos anuncia que hoy ha sido un triste día por un accidente ocurrido y por **el hallazgo de los cadáveres de las tres niñas en Tous**. Da paso, pues, en el espacio habitual de su programa, a un especial de **Quien Sabe Donde** conducido por Paco Lobatón desde Alcácer. Toda la toma se produce en un zoom de acercamiento. Rafaella Carrá acaba diciendo de forma emocionadamente entrecortada*

que después "nosotros intentaremos divertirnos".

Especial Alcàsser.

- *Por fundido, se da paso al genérico de **Quien Sabe Donde** con su musiquilla de tonos más alarmantes y tétricos que nunca. Un primer plano de Lobatón toma el lugar del de Rafaella Carrá. El presentador anuncia que "Más allá de un planteamiento informativo queríamos acompañar a esta familia."*

*Más allá de un planteamiento informativo, hay un tenue semblante de solidaridad emotiva que difícilmente oculta el planteamiento espectacular y económico de captación de la audiencia. Lobatón estaba en competencia directa con Nieves Herrero (Antena 3) y Canal 9, también emitiendo desde Alcàsser, *más allá de un planteamiento informativo*⁸⁴⁶.*

- *Las calles de Alcàsser se convierten pues en el **fuera de campo diegético** de este plató improvisado. En el exterior, el pueblo se apiña buscando noticias sobre los autores del crimen. Circulan informaciones que después se reputan como falsas. Lobatón propone "escuchar las voces ausentes" y da paso a un reportaje grabado ese mismo día.*
- *Con los hermanos de Toñi en un dormitorio (tal vez, el de la propia víctima, desierto ya para siempre) se aprestan a oír la voz de la hermana muerta. Se trata de una llamada que realizó a una emisora de radio local para solicitar la emisión de una canción y que ella misma grabó en el aparato. La cuestión es agarrarse al "punctum", a la huella efectiva de una presencia en un momento que se desea el más cercano posible al **goce sumo** de la muerte. La última grabación, la última imagen... El reportaje se compone de una panorámica que va desde la imagen de la cadena musical a encuadrar los rostros de los hermanos llorando con la fotografía de Toñi superpuesta en el encuadre como una presencia fantasmal, como una emanación del punctum fónico. La escena es aún más patética cuando oímos a la difunta hacer planes de diversión para momentos posteriores a su muerte. Entonces, un zoom nos acerca el rostro de la hermana llorando, mientras la foto superpuesta se desvanece. Al escuchar esos propósitos, el mensaje ya tiene todas las trazas de haber sido pronunciado en el último momento posible antes del acto de morir y la presencia artificial, la asistencia icónica, signica, a la huella se hace innecesaria. Más aún, cuando la oímos dedicar la canción solicitada a sus compañeras de infortunio. Al oír la dedicatoria, la hermana señala compulsivamente al aparato mirando a contracampo. Al pronunciar la voz de Toñi sus nombres, milagrosamente, las fotos de Desirée y Miriam aparecen ahora flotando sobre el encuadre. Un travelling atrás*

⁸⁴⁶De hecho, fue la presentadora, a la sazón, de Antena 3 la que se llevó la gloria de esa noche en forma de un escándalo que hizo peligrar seriamente la continuidad de su programa y que la

y un giro en panorámica nos muestran al hermano apagando definitivamente el aparato.

- Lobatón vuelve a aparecer en directo comentando el vídeo. Luisa (?) no da crédito. Comienza el rosario de visitas que el programa ha realizado a las casas de las tres familias a lo largo del día. El padre de Toñi cuenta cómo recibió la noticia mientras la cámara realiza un barrido sobre el resto de la familia con zoom sobre cada rostro. Si Bazin hablaba de los documentales "exóticos" que pretendían fotografiar el peligro, aquí se intenta fotografiar el dolor. Asistimos a la descomposición de las junturas en las que **Quien Sabe Donde** como pro-grama demuestra sus fisuras. La madre recuerda el día anterior de forma trivial. La hermana, presa de los nervios, dice que "quería pensar que no eran ellas". Todos ellos van apareciendo en primeros planos que muestran sus rostros desencajados por el dolor. La abuela espeta, inaugurando el inminente discurso de la venganza y el linchamiento: "No los perdono. Que los maten, que los quemem con gasolina o con lo que sea".
- Los padres de Desirée, por su parte, no aceptan cámaras ni micrófonos. En la precipitación del directo, la imagen del padre de Miriam se cuele décimas de segundo en la emisión. Este fallo tiene su relevancia, pues hasta que sea reparado posteriormente introduce la confusión sobre las distintas paternidades. Y ello es más importante, precisamente, teniendo en cuenta que la imagen es la del padre de Miriam que es el que mayor relieve y presencia mediáticos ha tenido a lo largo de todo el proceso de búsqueda. Acto seguido, Lobatón presenta a dos familiares asistentes al plató. Uno de ellos reside en la misma calle que Desirée. Le pregunta por sus recuerdos del día de la desaparición. El hombre narra que cuando se lo dijeron, al día siguiente, contestó: "¿Qué palabra es ésta: desaparecer?". Al otro, le pregunta si imaginó este final. Contesta que su hipótesis era que se trataba de un caso de trata de blancas. Comienza a tomar cuerpo la hipótesis de una conspiración, el Amo se coloca en el lugar de la verdad y el sujeto contempla el saber desde la impotencia. El fracaso del **Discurso Universitario**, va dando la alternativa al **Discurso del Capitalista**.
- Al fin se emite el vídeo de las declaraciones del padre de Miriam. Zoom de acercamiento que nos ofrece un primerísimo plano. Su piel rugosa, con huellas de un acné mal cicatrizado, va convirtiéndose en una textura familiar para el televidente. Explica cómo recibió la noticia. Estaba en Londres a donde le habían llevado sus gestiones en la búsqueda de las desaparecidas. Se lo comunicaron en **Radio Nacional de España**. Tuvo que contener la información, pues le acompañaba la hermana de otra de las desaparecidas. En cuanto a llorar: "tiempo tendré de hacerlo". La morosidad y persistencia de la cámara en un plano cercanísimo derivan, de obscenas, a

marcó profesionalmente para siempre.

insoportables cuando el buen hombre, presa del dolor, cae en un hondo silencio que denota un vacío óptico, una profunda inadecuación entre mundo y cámara. Plano, entonces, del hermano: "Perder a una hermana... eso es un adiós enorme." Tras el tiempo para el llanto que este plano le ha dado resolviendo el vacío con la elipsis, el padre vuelve a hablar dirigiéndose al contracampo:

"Yo me siento orgulloso de ser español. Dar un beso a todos y un fuerte abrazo. Que sirva esto..., esta muerte de estas tres niñas sirva, pues para que la gente se conciencie y diga: vamos a hacer algo para que no vuelva a ocurrir esto... O, por lo menos, en la menor medida, o que ocurra cada vez menos, cada vez..." (se ahoga en llanto).

La irracionalidad y la violencia terrorista (cuyo modelo de respuesta sigue esta declaración) implica, al servir supuestamente a intereses (normalmente políticos), la ilusión de una operatividad posible frente a estrategias que, por violentas o irracionales que sean en sus medios, parecen obedecer a estrategias simbólicamente calculables en sus fines y a la larga, por lo tanto, cabe oponerles otras estrategias: **Todo interés político tiene en su horizonte el consenso racional.**

En cuanto a la violencia callejera (racista, xenófoba, paramilitar, o la de los propios marginados sociales), suponerle un carácter grupal, es decir, de fenómeno de masas induce, también, a pensar que su origen imaginario es reductible por vía pedagógica, sociológica o administrativa. En ambos casos, se pueden extraer u oponer lecciones o razones éticas (por la vía de la moral, el derecho, o el interés personal), es decir, cabe, pese al mal, una cierta rentabilidad simbólica o imaginaria: *La sociedad tiene qué decir.* Donde lo *real* (del goce) aparece es en el *automaton*, en la repetición: los mismos argumentos en su machacona reiteración, revelan su impotencia, pero pueden resurgir de nuevo si el interés contrario hace acto de presencia.

Sin embargo, **Quien Sabe Donde** juega a bordear *lo real de la angustia*, y por ello se acaba encontrando con algo del orden de lo *real*, del goce particular e inexplicable y estas apelaciones carecen, literalmente, de sentido. Qué oponer al goce de un asesino y violador cuyo acto no responde a interés político o económico ni a delirio grupal alguno: lo *real* aquí es del orden de la *tyche*, **no cabe demandar su no repetición, sino soñar con el imposible de su no acaecimiento.** Nos encontramos en el orden de la tragedia (como las víctimas particulares de los actos

terroristas, por otra parte que sólo advienen a los media cuando son considerados relevantes, es decir, de nuevo, asociados o socializados) no del mal social. Es de la tragedia del particular, más allá de cualquier identidad y de la posibilidad de cualquier unguento solidario, de la que los *media* nada quieren saber. La **Solidaridad mediática** es campo de cultivo idóneo de la pasión de la ignorancia.

Ante la evidencia captada en la imagen. (niños asesinos⁸⁴⁷, maridos maltratadores, psicópatas homicidas) la estrategia es esta aplicación de la lógica del terrorismo. En esta lógica, la víctima es azarosamente elegida lo que le convierte en *prototipo de la totalidad*: todos estamos amenazados y el problema es colectivo. La cuestión es que cuando se apresura al "terrorista" la expectativa de goce que había generado la posibilidad de su captura mientras se hallaba *fuera de campo*, jamás es satisfecha, con lo que, en la estructura del *Discurso del Capitalista*, se genera, de forma paranoica, una trama que la acompañe para poder subsumir al *otro* en la figura imponente del Amo, del *Otro que existe*, sin falla. Pero la figura que aparece no es proporcional a la culpa y adquiere así la función de velo de una verdad vedada. La imagen del culpable se asimila a lo *real*, a lo *imposible* y todo lo que aparece *en campo* se reputa como *límite imaginario*.

□ *Lobatón, tras la declaración anterior de Fernando García:*

"En este punto vamos a hacer un alto publicitario. Continuaremos, enseguida, con algunos testimonios que, espero, les ayuden a todos ustedes – nos ayuden a todos– a comprender algo más lo que *ha ocurrido*, esto tan difícil de comprender, tan difícil de aceptar.

Vamos a contar con el testimonio del doctor Frontela, catedrático de Medicina Legal de la Universidad de Sevilla. Vamos a contar, también, con la presencia de uno de los empleados de la funeraria que acudió inmediatamente a retirar los cadáveres de las niñas de Alcácer; con el presidente de la Sociedad de Cazadores de la zona, que conoce muy bien ese lugar intrincado donde tan difícil es acceder; y con representantes del Ayuntamiento de Alcácer, que ya están con nosotros [Los van mostrando]. En unos instantes, de nuevo, en directo desde Alcácer."

⁸⁴⁷ Fue un tema de actualidad dos o tres años después a consecuencia de varios casos, el más famoso de los cuales fue uno registrado por un vídeo de seguridad en un supermercado británico en el que se veía a un niño de unos 5 ó 6 años desaparecer minutos antes de su muerte de la mano de otros dos niños poco mayores.

Debía haber dicho ocurrió. *Lo que ocurrió*: que las niñas fueron asesinadas. **Lo que ha ocurrido**: Que los cadáveres han sido descubiertos, es decir, que **Quien Sabe Donde**, ha sido desenmascarado, que los testigos mentían, y que "hemos" vivido dos meses en un constante engaño.

- *Tras la publicidad comienza el debate de los "expertos". Aparece en escena el Teniente de Alcalde que, por error, antes no había sido presentado. "Buenas noches, Paco", contesta con toda familiaridad. Se presenta el lugar del enterramiento, descubierto a pesar de los asesinos. El Teniente de Alcalde, dice estar "ilusionado con las técnicas forenses". Un primer plano del Forense "ilustra" esta ilusión. Lobatón se dirige ahora al público presente que está en el improvisado plató. Les pregunta qué esperan. Uno contesta: "Que les cojan, pero no para soltarlos". Otro dice que "al individuo que ha realizado esta tragedia, habría que quemarlo en medio del pueblo". El conductor del programa subraya la dureza de estas expresiones y pide el cambio de actitud. El pueblo sigue pidiendo un escarmiento. A continuación, Lobatón aparece en un plano de perfil que deja ver el auricular que lleva incorporado; una cámara se ve al fondo. Pregunta a una chica si "el fin de semana va a cambiar". El intento es deducir, extraer un saber que ampare lo horrendo de este encuentro. Otro de los miembros del público apunta, sin haber sido interpelado: "Que la policía demuestre lo que vale". Lobatón insiste: "¿Va a cambiar la relación con vuestros padres?". El miedo flota en el ambiente. No es un mal antídoto contra la amenaza, más elemental, de la angustia.*
- *Se dirige ahora a los expertos. Primero al forense, al que interroga por la posibilidad de una rápida resolución del caso. El forense da explicaciones técnicas – desperdigamiento de indicios, distancia, etc. Su intervención se ilustra con imágenes del **Instituto Anatómico Forense**, –con un rótulo superpuesto "en directo desde Alcácer"⁸⁴⁸ – en cuya puerta los periodistas esperan. Son imágenes de la tarde. Después se dirige al empleado de la funeraria, al que trata también como a un experto. **Éste sí sabe dónde**. Sus palabras son también ilustradas con imágenes grabadas – éstas, nocturnas – del coche funerario y de las diligencias de la Guardia Civil. El empleado describe la zanja y la disposición de los cuerpos.*
- *Vuelta al forense, pues. Se le pregunta si hay indicios y éste contesta que hay descuido por parte de los asesinos. Se dirige después, en su ronda, al cazador. Éste habla de las dificultades del hallazgo pues el terreno está poblado de colmenas. Unos planos ilustran el terreno precintado donde se halló la fosa con las colmenas al fondo. El presidente de la Asociación de Cazadores insiste en el difícil acceso. Nuevas imágenes de la Guardia*

⁸⁴⁸ Obviamente, el **Instituto Anatómico Forense** está en Valencia.

Civil en el lugar. Referencia a los detenidos según noticias de RNE. Pregunta a los concejales por las opiniones de los vecinos. Una concejala quita fuego a las declaraciones y las atribuye a la emotividad del momento.

- *Lobatón se dirige ahora a los apicultores que encontraron los cadáveres. "¿Cómo lo vio?", pregunta a uno de ellos. "Fue durísimo" contestan. Va ahora al forense para saber si hubo violencia antes de la muerte. Éste contesta: "Esperamos que haya respeto" para las investigaciones.*
- *Lobatón debe despedir el programa: "La vida sigue y la programación también". Con voz entrecortada nos invita a ver el "Primijuego". La emisión acaba con el título del programa sobre un plano general del público.*

La sensación de desorden y caos que produce esta emisión extraordinaria viene dada por el imperativo de **producir información donde no hay saber**. La **información** es la ubicación de un saber en un lugar, lo que produce un falso silogismo inductor de una falaz apuesta metonímica: en todos los lugares hay saber. Lo que obvia este cálculo simbólico es el tiempo, la cuarta dimensión que hace del sujeto sostén de la apuesta, que demuestra su carácter de *respuesta de lo real*.

El **discurso informativo mediático**, pues, trata con el saber *sub especie* topográfica. De ahí, que al testigo de los hechos que *estuvo allí*, donde éstos *tuvieron lugar*, se le suponga enseguida el carácter de portador de un saber. En un Universo dócil a la mirada, homogéneo, *asistir es saber*, pues cualquiera es susceptible de focalizar una mirada intercambiable y universal, albergadora de una percepción comunicable. El *punctum* convertido en fetiche se supone alojado en el acto del que una siempre posible, aunque no siempre efectiva, imagen registrada es trasunto. Pero, precisamente, en esta juntura entre lo escópico y lo epistémico, entre la **información** y el **espectáculo**, es donde puede darse la emergencia de lo *real*, del encuentro traumático.

El goce nefando sigue en el exterior del encuadre, pero se ha trasladado con fanática certidumbre a la persona del asesino. El público funciona como marco, como caja de resonancia que conecta al espectador con el plató. Es el representante de la opinión pública como media proporcional de las posiciones de los seres en el mundo, de los ciudadanos. La idea del consenso racional en una comunidad ilimitada de investigadores que proponen Habermas y Apel se resuelve en la fuerza de la opinión mayoritaria.

LA EXCULPACIÓN.

En este momento de su singladura, **Quien Sabe Donde** es, ante todo, *un dispositivo para reparar una falta*. Podría pensarse, pues, que su modo de actuación debía ser predominantemente narrativo. Pero a **Quien Sabe Donde** no le interesa el relato, que inscribe la falta en el discurso, que tiene, por ello, leyes de representación propias, que necesita de sus tiempos para construir su verosimilitud según una lógica a la que el narratario pueda asentir. El relato es la forma de conseguir la homogeneidad de elementos heterogéneos, es un proceso⁸⁴⁹. Sin la explicitación de ese proceso en el que consiste la fruición narrativa, no hay relato. Pero, **Quien Sabe Donde** no narra, *informa* como lo pueda hacer un *informe* científico. Hallado el objeto, la lógica que sostuvo su búsqueda, su pérdida y su encuentro no le interesan. Tampoco suele interesar a un ciudadano medio cómo se descubrieron los antibióticos, sino que curan las infecciones.

- *El programa del 3 - 2 – 93 comienza con imágenes del entierro de Alcàsser. En un plano muy breve del sepelio multitudinario, en picado desde alto, vemos transportar los tres féretros al interior de la iglesia. Por un artificio de edición, ese plano se desgaja del encuadre. Esto es, simbólicamente, se demuestra, que la brevísima escena que vemos no se identifica con la esencia del encuadre televisivo en cuanto ocupado por **Quien Sabe Donde**. Con otras palabras: **Quien Sabe Donde no es Alcàsser**. Este subencuadre, toma una posición oblicua, inclinada respecto a los márgenes del encuadre que lo engloba. Es un artificio infográfico muy utilizado cuando se quiere representar un cuerpo plano, bilátero, en relieve. Tras él, sobre el fondo se representa una sombra. Este encuadre, en el que sigue desarrollándose la escena del entierro, se contrae y desaparece por el ángulo inferior derecho de la pantalla. La impresión visual es la de un papel que se arroja a la papelera, que se descarta.*
- *Aparece la imagen de Lobatón en medio del estudio/oficina/redacción⁸⁵⁰ perfectamente ubicado entre las imágenes del mapamundi y Torrespaña. Se produce un zoom de acercamiento hacia él. Se dirige al espectador:*

"Muy buenas noches a todos. Como pueden imaginar, nuestro primer pensamiento hoy sigue estando en Alcácer. Allí estuvimos el pasado jueves junto a los padres, junto a las familias, de Miriam, Desirée y Toñi. Y estuvimos para participar, solidariamente, de un duelo, y para compartir con ellos, con el

⁸⁴⁹ Vid Ricoeur, 1987.

⁸⁵⁰ Recordemos que en esta primera temporada aún no se ha producido la división espacial

pueblo de Alcácer, y, desde luego, también, con todos ustedes, el estremecimiento por lo ocurrido.

El sábado, como han visto en las primeras imágenes de nuestro programa de hoy, se dijo el último adiós a las niñas de Alcácer. Y, hoy, este programa debe, tiene que enfrentarse, a nuevas situaciones y tiene que intentar ser útil frente a otras situaciones -insisto- y muchos casos pendientes de resolver.

Pero, nosotros sabemos, sentimos, que también para este programa hay un antes y un después de Alcácer. ¿Qué va a pasar a partir de ahora?. Nos lo hemos preguntado y les puedo asegurar que no tenemos un diagnóstico. Eso sería pretencioso. Pero sí queremos compartir con ustedes una reflexión. Muy brevemente. En dos puntos fundamentales. El primero de ellos: vamos a seguir recabando de todos ustedes la colaboración más activa. Sin esa colaboración, el programa, les aseguro que no tendría sentido. Y, además, sería imposible que obtuviéramos los resultados que, entre todos, hemos venido alcanzando hasta ahora. Pero es obvio, que, a partir de ahora, ustedes y nosotros vamos a ser más exigentes a la hora de, por ejemplo, aportar pistas o contrastar datos.

Y, segunda consideración: Yo quisiera invitarles, muy sinceramente y de una forma muy expresa, a ir un paso más allá todavía en la participación. Sí, es muy importante que intercambiamos datos, pero queremos contar también con sus opiniones acerca de la marcha del programa y acerca de lo que, para nosotros, es la ley básica: el respeto a las personas y a los límites de su intimidad. Queremos contar con ustedes en eso. Y tenemos un buzón permanentemente abierto en nuestro apartado de correos, que conocen, seguramente, (y que les recuerdo: es el 4400 de Madrid). Lo tienen en sus pantallas."

En fin, es tiempo de pasar a la acción, a los hechos, y ya les anticipo los que serán los temas principales en nuestro programa de hoy".

Hay un castizo refrán castellano sobre fosas y variedades de la industria panadera - que el buen gusto me impide reproducir literalmente - que trasluce diáfananamente el alentador mensaje que, en último término, pretende transmitirnos el nunca bien ponderado señor Lobatón. Se trata, evidentemente, de una nueva época. El programa está bajo sospecha de consistir, simplemente, en un cruel espectáculo

consagrada a partir de la 2ª.

mediático. Por ello, se vuelve a buscar la connivencia espectral, pues el mejor y más seguro valor e instrumento de **Quien Sabe Donde** es el propio espectador. Afortunadamente para él viene en su auxilio un primer axioma: **El sujeto estadístico carece de videoteca**, lo que garantiza su *olvido electrónico*. Si nos fijamos, lo que pide **Quien Sabe Donde** al espectador es que participe activamente en la universalización del dispositivo audiovisual. Algo, pues, poco original. Desde Zapruder, sabemos cualquier particular provisto de una cámara puede captar imágenes preciosas para su posterior difusión, unidades imprescindibles para que el ente pueda estar a disposición del sujeto estadístico en la forma de una información difundida y almacenada. La originalidad de **Quien Sabe Donde**, del *reality show* que busca el testimonio ocular del espectador, es precisamente decirle que basta con haber visto, que el propio programa se encargará de registrar. Es el imaginario del *Panóptico* el que se nos aparece de nuevo, creer que el Mundo obedece sin más a las leyes del encuadre, que el registro no añade ópticamente nada a ese mundo. He aquí el error del señor Lobatón. Pensar que la plenitud óptica del mundo, la posibilidad del intercambio universal de las miradas concebidas espacialmente –esto es, como focalizaciones–, no le debe estructuralmente nada al encuadre⁸⁵¹. Pero, claro, sin registro, sin posibilidad de ofrecer un constructo perceptivo a la sanción del otro, dependiendo sólo de su *Palabra*, lo que aparece es *el sujeto como efecto*. En lugar de una nítida visión comunicable, *el deseo de haber visto*. Éste "ser más exigente a la hora de aportar pistas o contrastar datos" no es más que una formulación del imperativo de forclusión sujeto revestido, en su propia expresión, de un barniz de rigor científico. También, en el imperativo frente a las "nuevas" situaciones, vemos que el propio programa va a generar como casos muchas que no lo eran (emigración, guerra). La Realidad como sistema sincrónico se ha quedado pequeña para **Quien Sabe Donde**.

Por otro lado, esto de "compartir el estremecimiento" tiene su miga. La *solidaridad* pretende reparar los defectos universalizantes del dispositivo con el afecto. El sujeto estadístico no tiene desaparecidos entre los miembros de su familia. Para **Quien Sabe Donde** el espectador es íntegro. La *solidaridad*, es en principio, como la caridad cristiana en sentido vulgar, el afecto que se siente por los más

⁸⁵¹Y, si no me equivoco, *mutatis mutandis*, este error es compartido por muchos furibundos entusiastas del *Ciberespacio* y la *Realidad Virtual*.

desafortunados que uno. En definición del *Diccionario de la R.A.E.*: "**Adhesión circunstancial a la causa o a la empresa de otros**". El *solidario* comparte con el *curioso*, con el *figón*, al menos un rasgo sémico: se preocupa por cosas que no le atañen, que no son de su incumbencia. En el espectador de televisión, los dos conceptos se acercan más que nunca.

Hay, pues, una mayor cercanía al concepto cristiano de *caridad*⁸⁵² que a los conceptos laicos de estirpe ilustrada que van de la *filantropía* -el más cercano semánticamente a los anteriores- a la *fraternidad* y a la *conciencia de clase*. Éstos suponen hacer causa común con los iguales. La *solidaridad*, y más en su versión mediática, implica que los problemas que los otros sufren pueden ser reparados por el espectador mediante *acciones que no le supongan subjetivación alguna*.

Solidarizarse con una causa no es hacerla propia, sino apoyarla. *El espectador mediático, solidario por definición, es un sujeto sin causa. Es pues, un sujeto sin falta, que se apresta, en su fortuna, a suturar la de otros, representada, no en un relato que exigiría una identificación, sino en una **escena**, tendencialmente, en una **imago**.*

- *El mismo artificio de edición (desgajamiento del encuadre) vuelve a ser utilizado para introducir los casos siguientes y el genérico. Ello no le resta significado a su utilización anterior, sino que marca, a partir del fin del caso Alcácer, una nueva posición de **QSD** respecto a los casos que va a tratar: menos afectiva, menos dependiente.*

EL JUICIO: LA INSUFICIENCIA ESCÉNICA.

Que **Quien Sabe Donde** arrojara a la papelera el más embarazoso de sus recuerdos no significa que éste desapareciera de la escena mediática y televisiva. Programas de gusto nada dudoso (como el dirigido por Pepe Navarro para *Antena 3*, *La sonrisa del pelícano*), se "hicieron cargo" del penoso deambular de Fernando García "exigiendo" justicia, ante la insignificancia del reo encarcelado, promoviendo la investigación de una gran trama de prostitución en la que se vería implicadas personas muy relevantes y acusando sin tregua a los poderes ejecutivo y judicial, ora de negligencia, ora de explícita complicidad.

⁸⁵²Me refiero, por supuesto, a la versión popular y vulgarizada del concepto cristiano de caridad, no a la *caritas* latina, traducción del *ágape* griego que supone un vínculo ontológico Universal con los semejantes a través del amor divino.

El padre de Miriam, instalado en de **Discurso del Capitalista**, busca un culpable potente, adecuado a la tragedia, e intenta, en esta espiral, recurrir a todos los medios que siguen el caso día a día: *Canal 9*, por ejemplo, dedicó un programa diario al seguimiento del juicio con todos los atributos de un *talk show*, en el que diversos “expertos” analizaban la jornada judicial. El Dr. Frontela, forense sevillano que hemos visto aparecer el día del hallazgo de los cadáveres, tomó una gran relevancia al refutar todas las conclusiones de la policía y la acusación por negligencia en la recolección de pruebas o la extracción de conclusiones espurias.

Quien Sabe Donde, que fue quien más colaboró a la edificación mediática del caso, lo retoma en el momento de iniciarse el juicio con la intención de desmarcarse de esta corriente informativa que, en su implacable insistencia, cobija todos los gérmenes de una rápida fungibilidad.

□ *El 22 – 5- 97 comienza el juicio del Caso Alcàsser . Al inicio de la emisión Lobatón hace un llamamiento para que participen en el programa actual personas que ofrecieron su testimonio entre el 13 – 11- 92 y el 27- 1- 93. Habla de “abrir una reflexión” y continuarla. Llama la atención de personas que se vean reflejadas “incluso en imagen”. Acto seguido, da paso al reportaje sobre un caso felizmente resuelto: éste caso antecede al abordaje del caso de Alcàsser como una disculpa implícita.*

□ *Más de una hora después Lobatón introduce el tema. Se trata por medio de un reportaje. El logotipo de **Quien Sabe Donde** aparece tomado en b/n y en claro escorzo. Sobre él, una tras otra y claramente separadas, las fotos de las tres chicas desfilan por el encuadre, de derecha a izquierda, saturándolo. Las fotos son las famosísimas del pasquín de búsqueda pero tratadas por un zoom infográfico de tal manera que exceden al encuadre y el grano es claramente descompuesto en píxeles. La voz en off dice:*

*“Hace cuatro años y medio **Quien Sabe Donde** emprendió la búsqueda de Miriam, Desireé y Toñi, las tres niñas de Alcàsser. Esta noche el programa evoca el movimiento de solidaridad que el caso suscitó entre los telespectadores y aborda la reflexión de una madre horas antes del juicio.”*

□ *La foto queda englobada en la silueta del (tercer) genérico y da paso a la publicidad. A la vuelta, Lobatón en directo. Tras él, una pantalla de televisión recoge, en una imagen congelada, una pancarta en la que se puede leer: “Justicia per a Tonyi Miriam i Desi”.*

“Como seguramente conocen ustedes, hoy se ha iniciado el juicio por el crimen cometido contra las tres niñas de Alcàsser (Valencia) desaparecidas en noviembre de 1992: Miriam García, Desireé Hernández y Toñi Gómez. El despliegue de medios informativos en torno al Palacio de Justicia de Valencia

es reflejo del impacto social que sigue causando y provocando el caso cuatro años y medio después. Las opiniones, en cambio, en torno al propio juicio están divididas en el entorno más próximo: hay quien desea que el juicio cierre el ciclo de un largo tormento y quienes, en cambio, aboga (sic) porque sea suspendido por lo que consideran falta de pruebas. Sentimientos y razones se entreveran como ocurrió ya en los primeros momentos de la búsqueda, los que siguieron a la desaparición de Miriam, Desireé y Toñi. La diferencia es que entonces prevaleció la unidad.

Quien Sabe Donde fue testigo y partícipe del esfuerzo desplegado para intentar encontrar con vida a las tres niñas desaparecidas en la noche del 13 de noviembre. La reflexión que les ofrecemos esta noche comienza con el primero de los llamamientos que les emitimos desde aquí para promover su búsqueda.”

- *A partir de aquí, se ofrece un montaje de autocitas de los programas de aquella época.*
 - (1) *Se emite el llamamiento que hemos analizado antes. Lobatón aparece solicitando la colaboración. Habla la madre de Desireé: narra el momento en que se fueron.*
 - (2) *Imágenes nocturnas desde un coche. La voz en off enuncia hipótesis: iban a una discoteca de Picassent. Padre de Miriam: informa de que Miriam llamó a las 8 h. de la noche. Para pedir al padre que las lleve a la discoteca. La madre se niega porque el padre estaba en cama resfriado. He aquí el germen de un sentimiento de culpabilidad que explica muchas de las actitudes de Fernando García a partir de la desaparición de su hija.*
 - (3) *Imágenes del pueblo congregado en torno al ayuntamiento de Alcàsser y repartiendo pasquines (más de 3000). Conexión con Alcàsser: Una de las reuniones asamblearias de los vecinos para establecer estrategias de búsqueda. Desde el estudio Lobatón entrevista al alcalde. Éste sugiere que están secuestradas, si no ya habrían llamado.*
 - (4) *Imágenes del programa un mes después. Lobatón en el estudio. Un autobús había ido de Alcàsser a Granada a verificar algunos testimonios. Imágenes del reportaje grabado.*
 - (5) *El hermano de Miriam aparece escribiendo una carta a los Reyes Magos en la que habla de la tristeza de Alcàsser. De nuevo, imágenes del llamamiento del 20 – 1 – 93.*
- *Lobatón, en directo:*

“Ese manifiesto y la unidad trabada a su alrededor marcaron uno de los momentos más significativos de la búsqueda. No había ni día ni noche para la

movilización. Pero todas las esperanzas se hundieron de golpe cuando el 27 de enero de 1993 llegó la noticia trágica del desenlace al encontrarse los cadáveres de las tres niñas en las inmediaciones de Tous (Alicante) (sic). Y esa realidad tan dura como irreversible hizo que se desvanecieran también de golpe todos los testimonios, todas las pistas que habían jalonado la búsqueda hasta trazar itinerarios muy precisos. En el afán por encontrar con vida a Miriam, Desireé y Toñi, muchas personas creyeron verlas e incluso hablar con ellas y así lo testimoniaron aportando su nombre, dando fe de su nombre, es decir, haciendo que ese testimonio tuviera una verosimilitud fuera de toda duda. Un fenómeno de tal amplitud venía a contrapesar la alarma social ante la desaparición de tres niñas en quienes muchos habían llegado a ver a sus propias hijas. Un fenómeno de tal calado que llevó al ministerio del Interior a operar con cambios muy importantes en cuanto a los métodos y medios disponibles para la búsqueda, para la actuación, en los casos de desaparición de menores."

- *Se nos muestra el pasquín y, de nuevo, Lobatón en una emisión de la época en el que el estudio está plagado de paneles "manuales" con el cartel. Cuenta que, a través de los testimonios prestados, se ha construido un itinerario por donde dicen haber visto a las menores. Lo llama "La ruta de la escapada". "Es la versión que han dado ustedes mismos." Hay que reseñar, por un lado, el esfuerzo espectacular por convertirse en pivote de la reversibilidad del fuera de campo; y, por otro, el afán de autocita y autojustificación de **Quien Sabe Donde**.*
- *Comienzan los testimonios, del estilo de los analizados. Empiezan en Andalucía (Granada) y acaban en Navarra, pasando por Extremadura y apuntando a Portugal. Los hay grabados y telefónicos. Todos los "testigos" grabados llevan el pasquín en las manos. Todos apuntan a la aventura y el vagabundeo. En medio de uno de los testimonios, telefónico, se muestra la imagen de la madre de Desireé que niega con la cabeza al oír decir al comunicante que conoció a Miriam en Torremolinos en un viaje de fin de curso.*
- *Vuelta al directo. Lobatón:*

"El deseo de ayudar, la identificación con el sufrimiento de los padres, llevó a todas estas personas a ver a las niñas, a testimoniar sobre momentos concretos en los que no sólo las habían visto en un lugar determinado sino que, como acabamos de escuchar, habían hablado con ellas. Un fenómeno que tal vez podría llamarse de *ficción solidaria* pero, sobre todo, un fenómeno

de solidaridad. Es lo que queríamos evocar hoy y lo hemos hecho al principio del programa como un breve avance de intenciones – puedo decirles que no ha parado el teléfono y que son, siguen siendo, miles las personas que están, siguen estando, del lado de estas familias, como lo estuvieron, en un abrazo también solidario en el momento del duelo y como lo están ahora, incontestablemente, para pedir que se haga justicia, que se esclarezcan los hechos. También hemos comentado antes que, en el entorno familiar más directo, hay divergencias acerca de cómo enfocar las cosas en el terreno de la justicia, pero el planteamiento se hace unánime a la hora de pedir que se esclarezcan de verdad los hechos, que se vaya al fondo de la cuestión. Alcàsser ha sido testigo en las últimas horas de un movimiento que refleja este sentimiento de solidaridad por encima de todo.”

Reportaje

- *Se emite, ahora, un reportaje contemporáneo realizado por María Rubio en Alcàsser. Recordemos que, en la etapa a la que se remonta el caso, los reporteros nunca aparecían. Imágenes de Alcàsser en panorámica vertical. Mientras se habla del nuevo ritmo de vida tras la desaparición, una serie de fundidos sobre el mismo paisaje urbano hace que las figuras vayan desapareciendo. Especialmente, una niña que cruza el campo en bicicleta y se diluye en la nada. Fundido hacia la pancarta que hemos estado viendo en el monitor, tras Lobatón. Imágenes de una manifestación que funden a un enrejado de mimbre. Esta imagen va a ser el leitmotiv de todo el reportaje. Tras ellas aparece la reportera de **Quien Sabe Donde** en las mismas calles de Alcàsser. “Estas calles recogen hoy una manifestación para pedir justicia y recordarlas”, dice.*
- *Los créditos comienza sobre **una serie de imágenes a cámara lenta que muestran a los familiares entre la multitud recibiendo muestras de afecto**. El punto en el que los cuerpos se unen (abrazo, apretón de manos) es resaltado por medio de un cache. La música desgarrada, el grano enrarecido y la oscuridad de las imágenes recuerdan al 1º y 2º genéricos del programa. Por fundido, descubrimos que el entramado que hemos visto es el respaldo del sillón en el que se encuentra Matilde Iborra, la madre de Miriam y esposa de Fernando García, que va a ser entrevistada. Habla del endurecimiento que ha sufrido a causa del sufrimiento. Nueva imagen de la serie anterior. La voz en off de la reportera habla del movimiento que se generó con la desaparición. Matilde Iborra justifica su posición de entonces: “hay que buscar a tus hijos”. Nueva imagen de la serie desde un plano cenital*
- *Hace su aparición la ASOCIACIÓN CLARA CAMPOAMOR, que asume la acusación*

popular. Comienza manifestarse en el reportaje el viraje producido desde el **Discurso Universitario al Discurso del Capitalista**: la sospecha generada de que los asesinatos se inscriben en una trama de prostitución de altos vuelos que se pretende soslayar con el juicio porque, en ella, está implicados personajes muy relevantes. Se entrevista a Blanca Estrella, presidenta de la asociación. Afirma:

“Todo el que lo ha hecho lo va a pagar: sea quien sea. Yo decía alguna vez que Blanca Estrella tiene amigas y amigos en toda España pero que la presidenta de la ASOCIACIÓN CLARA CAMPOAMOR no tiene “amigo” en ningún rincón de España. El que lo ha hecho lo va a pagar”.

- *Vuelta a Matilde Iborra: expresa su deseo de que se pare el juicio porque esto significaría el fin de toda investigación ulterior. Pero, a su vez, le gustaría enfrentarse a “esa persona que tienen allí” Miguel Ricart, “como madre que soy”. Sobre un cielo nocturno poblado de farolas encendidas, la narradora habla del propósito común de todos en el esclarecimiento de los hechos. Definitivamente el **Discurso del Capitalista** ha ganado la partida al **Discurso Universitario**.*
- *Lobatón, en directo, habla de la suspensión temporal del juicio para evaluar las aportaciones del forense Luis Frontela. El programa sigue con la aventura de una pareja de adolescentes que parecen haber sido definitivamente localizados.*

Éste fue el caso que atrajo mi atención sobre **Quien Sabe Donde** y me indujo, desde la noticia de su éxito, a reflexionar sobre el **dispositivo** que ponía en marcha y que me parecía esclarecedor de la emergencia de un **Nuevo Paradigma Informativo**, en el seno del discurso de los *Medios de Comunicación de Masas*. El éxito de **audiencia** sólo me parecía explicable por la exacerbación del **MRI** hacia un efectivismo que permutaba la función *simbólica* de **sutura** espectral, por un desempeño fundamentalmente *imaginario* al negarse a aceptar cualquier límite y pretender *hacer acto óptico* de la reversibilidad del *fuera de campo*, que no era sino una premisa *ontológica* del dispositivo. De la teoría cinematográfica a la cosmología, esta fusión de *potencia* y *acto* me condujo a Giordano Bruno y a todos los desarrollos que he explicitado en la primera parte de este trabajo. Un *universo infinito, poblado de mundos* es la condición necesaria de la competencia alucinatoria del espectador televisivo que no sólo necesita un *campo* encuadrado, sino que, como sus más egregios precedentes, siente repugnancia por un *campo vacío*.

20. EL SIGNO Y LA HUELLA: SUSANA RUIZ.

"Signos, figuras parecen así ser como gérmenes de una razón que se esconde para dar señales de vida, para atraer; razones de vida que, más que dar cuenta, como solemos creer que es el único oficio de las razones y aun de la razón toda, y que más que dar cuenta de lo que pasó y de lo que no, llaman a alzar los ojos hacia una razón creadora que en la vida del hombre modestamente -adecuadamente- ha ce ser la razón fecundante".

María Zambrano, **Claros del Bosque**.

Se trata de un caso contemporáneo del anterior y guarda con él estremecedoras similitudes. Una adolescente de clase media baja desaparece el 10-1-93 tras una fiesta con unos amigos en un descampado. Los padres la reclaman y acuden a **Quien Sabe Donde**. Se reciben pistas falsas y llamadas. El cadáver de la niña aparece al poco tiempo. La sospecha de que fue asesinada por un grupo de jóvenes neonazis –en principio, desestimada por la justicia– hace que el caso haya sido, también, prolongado mediática y judicialmente por la constancia paterna.

LOS SIGNOS.

- *El 20 - 1 – 93 se aborda la desaparición de Susana Ruiz Llorente. El caso se presenta juntamente con otro, el de una muchacha llamada Sheila que se soluciona felizmente a los pocos días, quedando como el producto de una chiquillada sin más consecuencias. **Quien Sabe Donde**, en su tendencia Universitarizante, tiende a agrupar los casos que trata como ejemplos de un paradigma. De ahí, que Lobatón aproveche la comparecencia de Sheila junto a su padre y demandante para insistir, en los casos de adolescentes fugados, en el perdón paterno, en la ausencia de represalias.*
- *El caso de Susana se presenta por medio de un reportaje.*

1^{er} Reportaje:

- *Se acude al Instituto donde estudia la joven y también habita, pues su padre trabaja allí de bedel. Se recurre al establishing shot arquitectónico, que es un indicio espacial muy televisivo. Aprovechándolo, un plano cercano nos muestra el cartel que anuncia la desaparición de Susana. El repaso por el edificio, mientras la voz en off nos pone en antecedentes del caso, nos muestra –¿cómo, no?– el **pupitre vacío** de Susana. Los compañeros de la desaparecida muestran el convencimiento de su vuelta, según el narrador.*
- *Posteriormente, aventuran hipótesis sobre las causas de su desaparición, a la par que nos ofrecen su semblanza. A destacar, el uso del pasado en las descripciones. El pretérito imperfecto se usa para hablar de los muertos. Las hipótesis que barajan están*

ente la **muerte** y el **goce**. Sabemos por el reportaje que Susana había dicho a sus padres que iba a un concierto, pero en realidad fue a una fiesta de cumpleaños que se celebró en un descampado. Alrededor de las 3 de la mañana decide volver a casa andando, dado el mal estado de sus compañeros de fiesta sobre los que las "litronas" han empezado a causar efecto. Otro alumno manifiesta que Susana era apolítica, aunque no le gustaba la policía⁸⁵³.

- Se ofrece una secuencia típica de docudrama, esto es, en un presente performativo: los compañeros rastrean el supuesto camino de vuelta. El reportaje acaba con la voz en off dirigiéndose a los padres, constituyendo su lugar en contracampo. Los créditos quedan impresos sobre la fotografía de Susana.

- Tras el reportaje, el caso de Susana sigue presente en la emisión en directo. Por un lado, la aparición de Sheila, cuyo llamamiento se emitió con el de Susana la semana anterior, se interpreta como un buen augurio. Posteriormente, se producen llamadas en directo relativas al caso, que se entremezclan con las referidas a las niñas de Alcàsser y que, a la postre, sabremos que eran tan producto de alucinaciones como las otras. Una de las comunicantes dice haber visto a Susana Ruiz en el rastrillo de Alcalá de Henares.

- El 3 - 2 – 93 e emite un nuevo reportaje con supuestas pistas.

2º reportaje.

- Se trata de un reportaje en Palacios de la Sierra (Burgos). Allí pasaba los veranos. Se ofrecen planos generales y la ubicación geográfica. Planos de paisajes, la casa de su abuela, declaraciones de un primo suyo que le aconseja que vuelva. Se explica cómo pasaban las veladas nocturnas oyendo música en un cassette. Tras una velada similar en Madrid, se produjo su desaparición. Se muestra una vez más la foto y se recuerda como desapareció. Se muestra el lugar, ya conocido por los telespectadores. Un tío suyo se dirige a ella pidiéndole que vuelva y recordándole el cercano cumpleaños de su madre. La voz en off despide el reportaje sobre la foto de Susana por la que desfilan los créditos.

- Es el relato de lo cotidiano truncado. El reportaje es la representación de una falta, por supuesto, reparable, no trágica. La razón de la emisión de este reportaje es dudosa. Parece ser por cuestión conativa: convencer a la menor, si es que ha huido, de que

⁸⁵³ Como hemos anticipado, tras su muerte, una de las hipótesis de la familia es que fue asesinada por motivos políticos, esto es, por algún neonazi o "cabeza rapada". Los padres continúan empeñados en esta hipótesis pese a que la Justicia ha cerrado el caso declarando que la muerte se produjo por causas naturales.

vuelva voluntariamente. Acaba el reportaje con un efecto de edición que simula el efecto de pasar una página.

- *Tras el reportaje, Lobatón entrevista a los padres de Susana en el plató. El cumpleaños aludido ya ha pasado. Ha habido una pista verosímil pero descartada. Hay un dato que indica que está viva: dos días después de su desaparición un amigo la vio, cosa que es digna totalmente de crédito. Se refieren al caso de Sheila junto con el cual se presentó el de Susana. "Quienes siguen este programa fueron testigos" de que la reaparecida Sheila nunca supo que la estaban buscando. Los padres se dirigen a Susana pidiéndole que vuelva - no habrá represalias, aseguran- si se ha ido por su voluntad, y a sus captores para que la dejen marchar en el caso de que esté siendo retenida.*

LAS HUELLAS.

- *El 10 - 2 – 93 aparece la foto de Susana tras el genérico, lo cual nos informa de la preeminencia que va a tener el caso en esta emisión. La foto se reduce y ocupa el ángulo superior derecho del encuadre. El logotipo del programa, el rótulo **Quien Sabe Donde**, ocupa el ángulo inferior izquierdo. El centro del encuadre lo ocupa un cassette mientras oímos un extraño mensaje grabado, evidentemente, en un contestador automático: una voz de una joven con un timbre muy extraño, monocorde e inexpresivo, que da la impresión de haber tomado drogas. Sólo se trata, como veremos, de un fragmento de uno de los dos mensajes, supuestamente dejados por Susana Ruiz. Tras lo que hemos oído, **la foto y el título vuelven a superponerse, llenando el encuadre y desplazando a la huella.** Del fondo del genérico surge la figura de Lobatón. Nos explica qué es esto que hemos visto y oído. Se trata de dos mensajes dejados en el contestador del programa el jueves anterior por una voz que se identificaba como Susana Ruiz⁸⁵⁴. Los mensajes son contradictorios: mientras en el primero decía encontrarse bien, en el segundo demanda auxilio.*
- *Automáticamente, aparece un reportaje grabado en la casa de Susana con los padres. "En su compañía" escuchamos íntegramente los dos mensajes:*

Supuestos mensajes de Susana Ruiz. (10-02-1993).

1º "Hola, soy Susana. Y que quiero que si os podíais poner en contacto con mis padres. Que estoy muy bien y no me pasa nada. Eh.. Estoy con una amiga, estamos por Alcalá de Henares... y es verdad que estuvimos en el rastrillo. Y eso... que estamos bien. Adiós. Ah, y un beso."

2º "Por favor, soy Susana, ¿no hay nadie ahí?. Necesito hablar con alguien. Por favor, ayúdenme, estoy en peligro. Ayúdenme porque estoy en peligro, por favor. Soy Susana."

- *Los padres se encuentran sentados en un tresillo para escuchar la grabación. La secuencia se compone de planos muy cercanos del cassette sobre el que se ve, por edición, la conocida foto de Susana. La foto aquí coarta la dimensión de huella del mensaje, "semiotiza" el grano de la voz por medio de una intrusión electrónica que finge una homogeneidad entre la huella y el deseo. Precisamente, los planos de la grabadora se alternan con primerísimos planos de los padres, con especial hincapié en mostrar sus ojos. El procedimiento de montaje no deja de tener su interés en estos planos con un raccord hipertrófico. Es como si se pretendiera que la imagen de Susana se revelara en la propia mirada de sus padres, como proyección de su deseo, en la autenticidad de la grabación. Los rostros de éstos, de cualquier forma, no pueden dejar de traslucir una perplejidad inexpresiva⁸⁵⁵.*
- *Hay dos elementos en el texto de los mensajes que son muy relevantes para su análisis. Primero, que no dice el apellido: Susana es suficiente para identificar, si no a una "persona física", sí a un personaje televisivo. Y, segundo, la alusión a una llamada telefónica del programa (20 - 1 - 93) en la que una mujer aseguraba haberla visto en el rastrillo de Alcalá. Concluyendo: **Quien llamara era una espectadora de Quien Sabe Donde tan atenta, tan modélica, como perversa.** En los dos mensajes la voz es la misma. Pero **Quien Sabe Donde** sólo está interesado en su autenticidad, no en la posible instancia subjetiva (estrategia del asesino o secuestrador para ganar tiempo, gamberrada, etc.). Precisamente saber si está viva o no, si actúa libremente o no: **si hay sujeto en la desaparecida**, si coincide con esa voz. Nada que instaure la lógica del relato, esto es, de la verdad.*
- *Tras el reportaje, añade Lobatón:*

"Dos llamadas. De la misma persona, en principio. De una persona que dice llamarse Susana y que podría ser la hija de Ángel y de Justina. Ya les hemos visto -buenas noches- a los dos en su propia casa donde acudimos inmediatamente con esta grabación que ustedes han oído infinidad de veces..."
- *De esta manera, sabemos que los padres están presentes en el plató. Lobatón procede a justificar el hecho de que la llamada fuera recogida por el contestador y no por uno de los miembros del equipo del programa, arguyendo que ésta debió producirse en la*

⁸⁵⁴Es evidente, que en ese momento Susana ya había fallecido.

noche. **En la época de la reproductibilidad técnica, el espíritu reinante del vigilante del Panóptico no parece gozar de una eficacia suficiente.** Interroga a los padres sobre la posible identificación. La Madre responde: "A medida que íbamos escuchando iba comprendiendo que era la voz de mi hija. Un poco diferente a como ella la tiene... pero sí, iba comprendiendo que era ella." El padre añade: "Y... cuando repite "y"... es lo que más nos ha hecho pensar que era ella." De nuevo, ante el deseo, la alucinación. Lobatón subraya la alusión a la "pista" de Alcalá de Henares y aporta la idea de que haya una posible amiga con ella.

- Y aquí surge una pregunta de alcance: "¿Por qué ha llamado al programa y no a casa?". Los padres confirman que, viviendo en un instituto, siempre hay quien coja el teléfono. La pregunta no obedece sólo a la lógica del sentido común sino a las propias reglas discursivas de **Quien Sabe Donde**. El programa, un informativo, sirve de vehículo de comunicación en un vector que va de la pantalla a la audiencia, entre la cual se halla incrustado ilegítimamente el desaparecido. El encuadre electrónico es para la audiencia. Si el desaparecido decide comunicarse con la familia a través del programa, ello es aceptable si sucede en directo (llamada telefónica) o se aboca a ese fin: un encuentro que pueda ser captado por las cámaras y reenviado de nuevo a su difusión pública. Esto es, en la emisión en directo, perfectamente programada, el espesor del discurso no distorsiona la sensación de plenitud óptica, antes al contrario. De ahí, que, incluso en los casos en que el encuentro pueda haber sido filmado, una entrevista en el plató con todos los protagonistas sirva para confirmarlo. Y de ahí, también, que Lobatón jamás establezca una interlocución, una connivencia, con el desaparecido sino con el espectador, en cuyo espacio, aquél se encuentra de forma extrañada y, si el espectador lo consigue, relevante. En última instancia, el programa puede recibir el mensaje del desaparecido para ponerlo en contacto con la familia pero nunca para que éste persista en su actitud y menos, claro, si es menor de edad.

Se nos muestra ahora un plano de conjunto del entrevistador con los entrevistados. En el fondo, aparecen el cartel del programa 4 pantallas de televisión en las que podemos ver:

⁸⁵⁵ Insisto: recordemos que *no puede ser* la voz de su hija.

PLANO GENERAL DE LA REDACCIÓN	PLANO DE LOBATÓN CON OTRA CÁMARA
EL MISMO PLANO QUE OCUPA NUESTRO TELEVISOR	PANTALLA EN NEGRO.

- *Ahora, se nos ofrece una grabación aportada por los padres de Susana: la escuchamos sobre la foto de Susana que llena la pantalla. El parecido entre esta voz y la anterior es, para la percepción normal, prácticamente nulo. Se justifica por ser de hace dos años, cuando la adolescente tenía 13 y, por tanto, antes de sufrir el cambio en la voz.*
- *Se llevan, pues, ambas grabaciones a un estudio de sonido con el fin de determinar si ambas son de la misma persona. Se nos ofrece el reportaje grabado en el estudio de sonido. Aparecen gráficos, espectros, pantallas de ordenador y toda la iconografía de la ciberciencia infalible. Pero la tecnología, diga lo que diga el discurso publicitario, ofrece **exactitud** - según unos parámetros de medida- **no, certeza**. Esto es, para la demanda subjetiva, **nada**. El experto, ingeniero de sonido, dice que no hay conclusiones definitivas y delega la decisión en el pobre padre, impotente ante la situación: "Quien lógicamente y de forma más fiable puede darnos una definición es su propio padre." Se dice, no obstante, que el estudio continuará. Por tanto, como en el caso del film de Zapruder sobre el asesinato de Kennedy, se ha actualizado el vínculo del **Discurso Universitario**.*

S₂ (análisis) → a (registro fónico)

S₁ (padres) // \$ (desaparecida)

- *Ante la impotencia de la acción de los elementos superiores, se remite a los inferiores que están, ya lo sabemos, en relación de imposibilidad. Los padres deben acoger esta autoridad que se les confiere como un regalo envenenado. Then, you decide. El bloque acaba con una llamada de los padres a Susana (inducidos por Lobatón) para que telefonee, esta vez, a su casa.*

LA VERDAD, CONTRA EL SABER: DE NUEVO, LA MUERTE.

- 2-03-1993 . Tras el *Genérico*, aparece un amigo de Susana a contraluz. No se le ve el rostro. Narra la despedida de Susana. Decidió irse a pie porque era tarde y sus amigos no estaban en condiciones de conducir. Aparece el rótulo **Quien Sabe Donde**. Comparece también el testigo que dice haberla visto dos días después, éste a cara descubierta, contando el encuentro. Lobatón ante el mapamundi. Habla de la hipótesis de la muerte por "causas naturales". La nueva aproximación que **Quien Sabe Donde** va a hacer al caso tiene un carácter puramente informativo. Evidentemente, desde el punto de vista de sus propósitos confesados, no tiene objeto seguir con un caso que ya se ha resuelto con lo que **Quien Sabe Donde** considera una resolución: un saber topográfico, la localización de una unidad de masa en un punto del espacio. La causa, son las posibles dudas en la opinión pública.
- **La verdad insiste**, pues. Este caso, como el de las niñas de Alcàsser tiene una larguísima vida mediática, en cuanto se ha convertido en un misterio sin resolver, en cuanto el saber que **Quien Sabe Donde** procura ha sido revelado como insuficiente. Faltan, pues, los sujetos. Primero, el presunto asesino. Pero, segundo, las propias víctimas. La ausencia del sujeto propone un inmenso imaginario visible pero jamás visto. El momento de la muerte, sus porqués, quedan como una gran incógnita sin despejar. Ése momento de sumo goce que es la muerte queda como inasible.
- Lobatón vuelve a aparecer, ahora sentado. Nos anuncia las imágenes del entierro de Susana Ruiz. Según él "huelgan las palabras". En efecto, el reportaje se ofrece sin sonido off. Sin embargo, el sonido directo es perfectamente audible lo cual resalta aún más la ausencia de comentario. El pequeño reportaje tiene la estructura de un collage con todas las marcas del género "entierro". Aparecen las campanas de la Iglesia, el reloj, imágenes del pueblo. Los pasos de los asistentes contra la grava se oyen claramente amplificados. Música en off. E imágenes de la inhumación y llantos de familiares. Lobatón comienza el recordatorio del caso. Susana desapareció en 9 de enero de 1993. "Hemos sido partícipes en esa incesante búsqueda". Se va a proceder en el programa a una reconstrucción del caso.

Reportaje sobre el hallazgo del cadáver de Susana Ruiz.

- La primera imagen es una pala excavadora. Un camionero, desde la cabina de su vehículo, nos explica cómo hallaron el cadáver enterrado en una cantera. Aparece otro testigo más. La voz en off dice:

"El cuerpo se encontraba en avanzado estado de descomposición; los pantalones y las bragas, bajadas. Vestía la misma ropa negra que el día de su

desaparición. El resultado de la autopsia ha revelado que no existen muestras de violencia ni violación. La causa de su muerte fue un paro cardíaco producido por asfixia.

El cadáver fue hallado en un lugar distante sólo 400 m. del caserón abandonado en el que Susana celebró un cumpleaños con sus amigos el día de su desaparición."

- *Aparecen ahora unas imágenes del padre "recibiendo la noticia". Se trata de unas imágenes mudas de su llegada a casa donde se supone que en el mismo umbral le comunican la noticia. Se ve al hombre azorarse y dirigirse corriendo hacia la puerta.*
- *Lobatón anuncia un documento pero antes ¿Cómo era Susana?. Nuevo reportaje. Comienza con un letrado del Instituto comunicando la muerte de Susana. Imagen del edificio, letrado, y cartel de la desaparición. Por fundido, el letrado llena el encuadre. Aparece un aula completamente vacía de 3º de enfermería. Luego, un compañero del Instituto diciendo que Susana era una chica normal. Y, con ésta, comienza toda una batería de autocitas de **Quien Sabe Donde**, pues esta declaración pertenece ya, de hecho, al vídeo emitido en 20- 1- 93. Susana había dicho a su padre que iba a un concierto al Cine Argentina, reconvertido en discoteca: *Imágenes del local*. El padre aparece en el plató contando la desaparición; son imágenes del 13-1-93, cuando denunció la por primera vez. Lo que se sabe es que Susana jamás fue a ese concierto sino que fue a una fiesta organizada en un descampado y que decidió volver sola. *Imágenes del caserón tomadas dos días después de la desaparición emitidas el 13 de enero (y, también, el 20).**
- *Es evidente, que lo que cuenta es la imagen fechada mucho más que la información. **Quien Sabe Donde** estuvo allí y guarda pruebas de ello. El efecto, por otra parte, es el de la decepción de las expectativas entonces generadas. **Quien Sabe Donde** se atreve a poner en juego estos factores, en función del misterio creado alrededor del hecho de la aparición del cadáver. Son huellas, no de un desaparecido, sino de "su falta". De nuevo, parafraseando a Bazin: se trata de fotografiar la falta, ese estado del demandante al que se engancha el telespectador en su función completante.*
- *Ahora, viene lo realmente novedoso del bloque. Son el "testimonio real y valioso" (Lobatón) de dos compañeros de aquella noche. Son varios compañeros (José, Cecilio...) tomados a contraluz, uno por uno, en planos idénticos, pero aislados. Cuentan cómo se plantearon organizar una fiesta de cumpleaños en una casa abandonada comprando, para ello, bebidas. Es la típica imagen de adolescentes con litronas. Susana y unas amigas deciden sumarse a la celebración sobre la marcha. Aproximadamente a las 3 de la mañana, Susana decide irse sola porque sus acompañantes no estaban en*

condiciones de conducir. El relato en sí es trivial: no aporta ningún dato esencialmente desconocido. Lo que llama más la atención es su planteamiento. Los narradores se van intercalando, pero en el montaje, en la edición final emitida, el conjunto responde a una economía narrativa absolutamente clásica. En cada alocución se produce una progresión en la acción narrada de tal manera que cada intervención parece ratificar a la anterior como premisa. Los fragmentos narrativos se engarzan sin solaparse, repetirse, ni contradecirse.

Por una parte, es como si **Quien Sabe Donde** quisiera evacuar de su competencia todo enigma subsiguiente. Como si quisiera haber resuelto el caso con el hallazgo del cadáver. *El asunto es suponerle al objeto una homogeneidad esencial respecto al saber.* Esto es, hallado el cadáver, queda eliminado el misterio. No se trata de hallar un cuerpo físico, porque el lugar no es la causa. *La demanda que **Quien Sabe Donde** puede vehicular es la del paradero de un objeto, no el vertido al saber de la causa de su desaparición.* La estructura del **Discurso Universitario**, implica el **S₁** en el lugar de la verdad porque produce un sujeto dividido que engancha su deseo a la producción de un saber homogeneizador, esto es, un sujeto que cree en el **Principio de Razón Suficiente**, que se hallará una causa para cada fenómeno que lo explicará sin resto. La alternativa del **Discurso del Capitalista** es, precisamente, suponer al objeto sosteniendo ese saber, deteniendo con su presencia la progresión de la demanda. Lo que sucede con **Quien Sabe Donde** y con el **Discurso del Capitalista** es que, siendo esta premisa falsa debe aprestarse a construir ese semblante de suficiencia, de plenitud óptica. Nada mejor, pues, que echar mano de los propios procedimientos del cine clásico. El *universo de la información* y el **Discurso del Capitalista** se nutren, de hecho, de esa falacia que impide colocar, instituir, un límite simbólico para la demanda en un espacio *todo-saber*. Por ello, este caso, como el de Alcàsser, siguen manteniendo su singladura mediática, con la final característica en común de suponerle al Amo la detentación de la verdad.

*Lobatón aparece para seguir con los pormenores del relato. Y se recogen, ahora toda una serie de **elementos exculpatorios** de **Quien Sabe Donde**.*

- (1) *El testimonio del joven Tomás Arribas que aseguró haber visto a Susana dos días después de su desaparición. Se emiten las imágenes del 3 de febrero en las que los padres hablan de este testimonio⁸⁵⁶. Tomás Arribas, en una entrevista grabada fuera*

⁸⁵⁶ Según el auto judicial, este testimonio es falso pues Susana debió morir el mismo día de su desaparición.

del plató, cuenta el encuentro con Susana, describe su aspecto y la breve conversación que mantuvieron. Dice, también, cómo se enteró de la noticia de su desaparición al llegar a su casa y de que sus padres la estaban buscando.

(2) Se reemite, también, la llamada recibida en 3 de febrero diciendo haberla visto en Alcalá de Henares. Imágenes del reportaje emitido aquel mismo día de sus compañeros "peinando" el supuesto trayecto de Susana en su vuelta a casa.

(3) Declaración de la madre el 17-2-93 comentando las ayudas. Se hace una petición de rigor para los que aporten datos.

(4) A cuenta de ello se recuerdan las dos supuestas llamadas de Susana mientras vemos las imágenes grabadas en casa de sus padres escuchándolas.

(5) El director del Instituto habla de que el aluvión de llamadas ha supuesto un auténtico calvario.

(6) La policía insiste en el valor de la colaboración ciudadana.

□ Imágenes del féretro y del coche fúnebre sobre las que aparecen los créditos. La letra, **Quien Sabe Donde**, sobre el objeto; las imágenes del fin, sobre la marca genérica del final. **El programa concluye con la imagen de Lobatón sobre el Pirulí.**

Cuando la **verdad** irrumpe en el seno del **saber**, mostrando que son cantidades heterogéneas, el recurso a la *información* –al **derecho** a la información– que *obliga* a la emisión sin criba, sin apelar a responsabilidad ninguna del medio, es la única disculpa. *Then you, decide.*

21. EL DISCURSO DEL OTRO: MARIONA CLARET.

"El papel de la madre es el deseo de la madre. Esto es capital. El deseo de la madre no es algo que pueda soportarse tal cual, que pueda resultarles indiferente. Siempre produce estragos. Es estar dentro de la boca de un cocodrilo, eso es la madre. No se sabe qué mosca puede llegar a picarle de repente y va y cierra la boca. Eso es el deseo de la madre."

Jacques Lacan, **El Seminario 17: El reverso del psicoanálisis**.

Quien Sabe Donde se enfrenta a este caso tras haberlo hecho *Antena 3*. Se trata de un padre que ha secuestrado a su propia hija y la ha separado de su madre. *Antena 3* había emitido un reportaje haciéndose eco del punto de vista del padre. En una época en que la guerra por la audiencia informativa –no existiendo más que un canal codificado (*Canal +*) y otro dedicado al más chabacano entretenimiento (*Tele 5*)–, era cosa de *Antena 3* y de *TVE*, **Quien Sabe Donde** se apropia del caso tomando, cómo no, partido por la madre.

EL PADRE, EN EL DISCURSO DEL OTRO.

- 23 - 2 – 93. *Justo antes de dar paso a la publicidad se aborda la presentación del caso **Mariona Claret**. Mariona es una niña que lleva 4 años desaparecida, raptada por su padre. Aparece su foto, en edición, sobre la que habla Lobatón. Panorámica sobre el cuarto vacío de la niña. Después, una imagen del padre. Esta imagen, sin que por el momento sepamos por qué, muestra un **grano extraño, borroso y difuso**. Significativo, en suma. Vemos después a la hija en una imagen con el mismo grano.*
- *Tras la publicidad, vemos el rótulo de **Quien Sabe Donde**. Cambia el fondo y el rótulo se sitúa en el ángulo inferior derecho del encuadre, con un efecto de relieve que marca, tras él, una sombra. Aparece la madre, con un embarazo evidente, llorando sobre la cama desierta de su hija. Se dirige a Mariona, diciendo que la quiere mucho y que todo se arreglará. El rótulo **Quien Sabe Donde** vuelve a llenar la pantalla. Aparece Lobatón y los interlocutores cambian. Se dirige al espectador explicándole los detalles básicos del caso. Mariona desapareció hace 4 años raptada por su padre. Se trata de una "pequeña criatura en el centro de un conflicto". Actualmente tiene 9 años. Hay interrogantes que esclarecer.*
- *Continúa el reportaje. La Madre reaparece en la misma posición. Habla de una carta que le escribió a Mariona en el primer aniversario de su separación. Comienza su lectura, deteniéndose por el llanto. Por fundido, pasamos de la imagen de la madre a la de Mariona, muy borrosa, en un vídeo. Una voz femenina toma el relevo de Josefina, incapaz de terminar la lectura de la carta. La imagen de Mariona pasa a ser un primer*

plano a cámara lenta. Sigue la carta y el llanto de la Madre. Plano de ella. La lectura continúa:

"Las velas que Mariona debía apagar al cumplir cinco años no se encendieron, la tarta no se empezó. "Nos han separado a la fuerza – escribió, Josefina, a su hija en aquella carta sin dirección- cada mañana, cada noche pienso en ti. Ya verás cuando podamos volver a abrazarnos... Porque seguiré buscándote y, algún día, tu madre que te quiere - termina esa carta- te encontrará".

- *Un fundido en negro nos lleva a un plano de una hoja de cuaderno de Mariona. Otro fundido nos lleva a otra foto de Mariona. Funde con otra foto antigua de la madre, en blanco y negro. El campo se amplía y vemos que ésta sostiene a Mariona en brazos. La voz en off (masculina, ahora) sigue narrando. Vemos diversas fotos de familia. La madre cuenta el régimen de visitas y tutela anterior al rapto. Por edición, una foto se abre y la madre aparece junto a la foto en B/N. sobre una mesilla.*
- *Cuenta el día de la desaparición. Por fundido, pasamos a (supuestas) imágenes de la puerta de la escuela de la que su padre recogió a Mariona. [Las imágenes son de archivo, "pura ilustración"]. Vuelve fundir a la imagen de la madre y después a una serie de fotos de Mariona. En la tercera, se produce un retroceso desde el primerísimo plano de los ojos. Foto antigua del padre, ahora, mientras la voz en off va diciendo los motivos del rapto. Esto que se cita son declaraciones de José María Claret a la revista Época. Se muestran fotos de padre e hija pertenecientes a ese reportaje. En la 3ª de las que se muestran aparece la Puerta de Alcalá, como un magnífico establishing shot. Y se nos revela, al fin, algo que, hasta ahora, permanecía como un enigma: las imágenes de vídeo pertenecen a un reportaje de Antena 3 emitido tres años antes. **Quien Sabe Donde** recoge, por tanto, un caso de una cadena rival, que había resultado de interés informativo por tratarse de un padre en estado de fuga por haber desobedecido la decisión judicial sobre la custodia de su hija. Es decir, que **Quien Sabe Donde** toma partido por el otro bando en conflicto, el materno.*
- *José María la acusa a ella en sus declaraciones de ser quien había roto el matrimonio. Imagen de un receptor de televisión conteniendo a Mariona. Son las imágenes de Antena 3. Primer Plano de Josefina mientras se nos informa de que "sólo ha sido capaz de ver el vídeo dos veces en tres años". Evidentemente, **la reproductibilidad electrónica deviene pura repetición si alberga una falta.***
- *El ritmo del reportaje es especialmente lánguido y melancólico: fundidos, cámara lenta, morosidad en el hablar. El grano extraño se identifica con el estado de desaparición, pues, obviamente, éste no se aprecia en las fotos que Josefina guarda de su hija y sí en*

la imagen que hemos visto del padre. En las fotos antiguas del matrimonio, él aparece con barba.

- Se nos ofrece un plano del televisor sobre el que se produce un zoom de acercamiento. Ahí escuchamos la versión del padre: "La niña lloraba". Su imagen se presenta, captada directamente de la pantalla del televisor, especialmente borrosa. Las declaraciones de la madre contestando se realizan en directo, con una imagen, pues, perfectamente nítida. El padre, siempre filtrado, se queja de la ley. Se le enfoca, ahora en un plano más cercano que constituye una especie de falso raccord en el eje. La madre acusa al padre de declaraciones contradictorias.
- Ahora, vemos la imagen de Mariona en el vídeo mientras seguimos escuchando la voz del padre. El teléfono de **Quien Sabe Donde** se superpone a esta imagen de Mariona. Se pasa a un primerísimo plano del padre –que produce una textura aún más enrarecida de la imagen– que acaba en una cámara lenta muy breve. La madre hace ahora una referencia a su constante huir que se ilustra con unas imágenes de Mariona corriendo. Mariona corre en el espacio Otro. La voz en off va enumerando los lugares en que Mariona y su padre han estado. Se nos muestra ahora el documento de la denuncia. En su texto, el sintagma "**secuestro de la menor**" aparece resaltado. La imagen se detiene en la palabra **menor** de tal manera que, debajo de ella, se puede leer:

menor

procesal

suplico

- Del lugar del encuadre en que esta línea aparece resaltada, surge, de nuevo, el primer plano de Josefina. **Quien Sabe Donde**, sus imágenes, están en el seno de la ley. Lógicamente, la madre propone ahora un arreglo amistoso. El padre, confinado en el vídeo, aparece dirigiéndose a ella con reproches por su nuevo matrimonio. El contorno del receptor de televisión es perfectamente visible para subrayar la procedencia de las imágenes. Los reproches continúan, mientras volvemos a ver ahora la imagen de Josefina en primer plano, nítida y a cámara lenta. El parlamento acaba con las imágenes, de nuevo, de su enunciador.
- Pasamos otra vez a la imagen de la demandante llorando. Se dirige a él y luego mira a Fuera de Campo. Vemos ahora una foto de cumpleaños de Mariona, la habitación vacía, el cuaderno. A cámara lenta, el texto de la carta de Josefina, una foto de Mariona de bebé y sobre ella las palabras "te encontrará". Un triple fundido nos muestra un monigote de su cuaderno, a Mariona y a su madre. Las connotaciones que van diseñando un lugar natural para la infancia de la niña junto a su madre son transparentes. Un plano es invocado en las palabras de Josefina: "espero abrazarla pronto". De momento, hay que

conformarse con la morosidad de su llanto. "Un día nos [el grano cambia ligeramente] nos encontraremos". Funde a una imagen de Mariona en el vídeo a cámara lenta.

Mariona desaparece de campo. El reportaje acaba con este campo vacío en la entraña electrónica, que apunta hacia el posible advenimiento al espacio materno.

□ El padre sí se dirige a Josefina directamente para plantear su postura.

Si no reproduzco el texto exacto de las declaraciones de uno y otro es porque la polémica entre ellos no deja de ser estándar o, si se quiere, banal en el sentido de que es un debate de sordos. Lo que me interesa es el tratamiento que **Quien Sabe Donde** da al problema. Esto es, quiero resaltar el tratamiento enunciativo, mediático, del problema, que es el que modula cualquier definición del sentido. Precisamente, cuando se entra en un debate de hechos y razones, Lobatón evacua toda posibilidad de discusión porque excede el cometido informativo del programa. *La verdad, el juicio, son excrecencias de la información.*

Cabe recordar de nuevo que, en el trasfondo de la polémica, se vislumbra la circunstancia de que *Antena 3* y *TVE 1* mantienen un peculiar pulso por la audiencia en ese momento. Son las dos cadenas nacionales "serias". *Canal +* y *Tele 5*, no cuentan. No son competencia en el ámbito del discurso informativo (en directo). Ambas apuestan por la televisión espectáculo, entretenimiento. La primera, para un público de *qualité* (en todo caso, competiría con *La 2* de TVE); la segunda, con una programación, en ese momento, manifiestamente reputada de chabacana.

Se acomete, entonces, un juego establecido con las fotografías como espacio profílmico: *puzzle* a reconstruir, fragmentación como si de un espacio tridimensional se tratara. El juego que lleva a cabo **Quien Sabe Donde** es pues el siguiente: el *Fuera de Campo*, el exterior del encuadre que atesora a los seres deseados ha sido captado por *un encuadre que es otro*, el de una cadena rival. Ello demuestra su homogeneidad sustancial con el encuadre que vemos. Pero, ahora, se ponen en serie toda una cantidad de elementos que van a permitir que **Quien Sabe Donde** quede, como dispositivo, en diferencia favorable respecto a su competidora. Primero y principal: **El territorio paterno, por el que se decidió Antena 3, es definido como fuera de la ley.** Esto es, fuera de alcance, en fuga y movimiento perpetuos. Para los valores de **Quien Sabe Donde**, este *estar fuera del encuadre y fuera de la ley* se asimila a **estar fuera del lugar natural. Quien Sabe Donde** identifica el seno de la familia con el seno del encuadre. Por ello, las imágenes de *Antena 3* son un mero sucedáneo, pecan

de fraudulentas⁸⁵⁷ por que no han reintegrado de forma estable a su referente al seno del discurso informativo. No se ha cumplido con la obligación del informador si no se *sabe dónde* se encuentran padre e hija tras la entrevista. Por ello, **Quien Sabe Donde** decide mostrar estas imágenes con un grano extrañado, continuamente filtrado, innatural. Las imperfecciones de la imagen en soporte electrónico (profesional, como producto del mercado) no son una patencia de su autenticidad, sino un error en su reproducción, en su difusión. Este vídeo, captado de una emisión rival, es pues índice de un *Fuera de Campo* que permanece, de forma fraudulenta, aún no revertido.

La estabilidad del mundo es confiada a la verticalidad difusora de los canales y, más concretamente, al engarce programático, que dota a lo mostrado de una cierta coherencia segmentada. Esta coherencia es suspendida en el momento de emisión de la publicidad que invoca la horizontalidad de la difusión. Primero, es el momento propicio para el *zapping* para el escarceo transversal por otras verticalidades simultáneas pero invisibles. Las propias invitaciones de presentadores o conductores a no abandonar su emisión son índice de las demás. Pero, por otra parte, los *spots* publicitarios dotan de homogeneidad escenográfica a la pluralidad de los distintos canales en un determinado espacio mediático. Cada canal tiene su propia "marca de la casa", sus rostros estrella⁸⁵⁸, su estilo escénico, su logotipo. Lo que da **marca de globalidad** es que en todos se emiten los mismos anuncios, incluso en lenguas distintas. La publicidad es, pues, el patrimonio de la pantalla, no del *mundo–imagen* si aceptamos esta dicotomía operativa entre el recinto fantasmático protector, que cae de parte del usuario, y la *Imagen–Mundo* que ésta, a su vez, traslada. El *reality show* es el último intento de fusionar ambos extremos de esta cadena, de dar a la realidad la pátina de una disponibilidad recuperadora del goce. En ese sentido, *el género no es más que el resultado de llevar al extremo una tendencia germinal del discurso informativo electrónico en general*. Por ello, en la publicidad, este predominio del factor pantalla implica una mayor disponibilidad icónica que permite grandes acrobacias en el seno de la representación. Esto es, la *pregnancia metafórica* permite, como en la pintura barroca, grados de irrealidad sintáctica mayores que en el resto de la emisión,

⁸⁵⁷Éste es el juego de **Quien Sabe Donde** en este momento de competencia mediática. Un recurso claro del discurso informativo es, por otra parte la integración de cualquier elemento al seno de la información, que es siempre legal. Cualquier información es legítima. Si se entrevista a un delincuente, por ejemplo, la información resultante se postula siempre como legal. De ahí el sacrosanto derecho a la información y el del informador al secreto profesional.

⁸⁵⁸Cada vez más intercambiables también, por otra parte.

que en la programación ordinaria. Como las *Purísimas* del XVII, los cuerpos publicitarios se elevan desprovistos de lastre orgánico se ubican en lugares y llegan a concurrencias impensables en un "programa" normal. Pero, por otra parte, esta estética publicitaria de spot o videoclip no deja de influir al resto de las emisiones aunque sea sectorialmente.

LA EXOGAMIA MATERNA, FALLA DEL DISCURSO.

- *Este campo vacío que ha dejado Mariona da pie a la pregunta de Lobatón tras el reportaje: ¿Dónde está Mariona?. Es obvio que **Quien Sabe Donde** es un programa maternal. Al padre no lo busca nadie. Lobatón nos informa que el primer (sic) contacto data de Octubre. Se va plantear ahora un coloquio con expertos. Por una parte, Víctor Reina, catedrático de Derecho Matrimonial y abogado de Josefina; por otra, Manel Castellví, sargento de los Mossos d'Esquadra.*

En el ámbito jurídico, es donde el **Discurso Universitario** y el **Discurso del Amo** se encuentran. La ciencia se pone al servicio de la Justicia y ésta queda investida con los atributos imaginarios de la primera: publicidad y reproductibilidad, fundamentalmente.

- *Lobatón apunta que hay más actores en esta trama que padre, madre e hija. Reina le contesta que "el drama supera cualquier comentario de tipo jurídico". Éste no es un caso habitual, pues de ser así "éste sería un país de locos". El padre está lleno de sentimientos, de frustraciones, de inseguridad. "Culpa a la madre obsesivamente". Se trata de un "culpabilismo anacrónico" en un trasfondo familiar con una hermana exmonja y un hermano sacerdote que tienen poderes de José María Claret y lo representan en cada citación judicial. Lobatón recalca la "unidad filosófica" en las sucesivas decisiones de los jueces en lo que respecta a custodias, visitas, etc. Víctor Reina recuerda que el padre no aparece en los juicios y califica el proceso de kafkiano. Manel Castellví narra los pormenores de la denuncia y dice que el padre utiliza "medidas sofisticadas para no ser encontrado." Víctor Reina lo ilustra diciendo que unos poderes los dio en Ciudad Real.*
- *Se produce una llamada desde Orense. Es una señora que dice que su hija, viendo la tele, le ha llamado la atención y ha dicho: "Esa niña va a mi colegio". Ella misma dice que al padre se lo encuentra en el colegio. Es un colegio religioso. Todo esto se va ilustrando con fotos de padre e hija, pero antiguas, anteriores a la escapada, luego legales, que no presentan un grano extraño. Lobatón insiste en que no haya dudas. Exige pruebas. Se dirige después a Víctor Reina preguntándole si sería verosímil. Éste contesta que sí, pues una vez "la internó en un hospicio de Verona". Añade que la*

familia Claret es una familia llena de religiosos. Reina insiste en el aspecto religioso, más bien "pseudoreligioso" de esta familia. Lobatón nos habla de que se acaba de recibir una llamada desde Cataluña. Aparecen unas fotos independientes de padre e hija. Se pasa la llamada en directo:

"Lobatón: Me anuncian, que tenemos una nueva comunicación. En este caso, la procedencia es Cataluña [al espectador, es decir, a contracampo, pero elevando un poco la mirada, sin fijarla en el frente], ¿no es así?. ¡Buenas noches...!

Espectador (Hombre mayor): ¡Oiga...!

L: Sí, dígame.

E: Este, Paco...

L: Dígame. ¿Con quién hablo?, en primer lugar.

E: Mira, permíteme que te hable de amigo porque cada martes entras en mi casa por la televisión...

L: ¡Normalmente, los miércoles!

E: ...y todos los que entran en mi casa ya son mis amigos.

L: Vamos a ver: ¿cuál es su nombre, me lo puede decir?.

E: Mi nombre es José María Font.

L: José María Font.

E: Sí.

L: Y me llama desde Cataluña...

E: Sí, vivo en Tarragona, precisamente.

L: Ajá...

E: Vivo en Tarragona...

L: Y quiere hablar de Mariona, y de su padre...

E: Sí quiero hablar de Mariona. Yo estuve con Mariona y con su padre. En el verano, estuvimos de vacaciones.

L: ¿Este verano?.

E: Este verano. Estuvimos de vacaciones. Hará unos quince días (?), tres semanas quizá...

L: Sí...

E: ...estuvimos en una estación de esquí. Estuvimos...

L: ¿Tres semanas ha dicho?

E: Sí.

L: Ajá... Es decir, que mantiene usted una relación...

E: ...tres semanas –estoy tirando, ahora, cuentas– en una estación de esquí.

L: José María, hemos recibido si usted estaba siguiendo el programa, lo habrá podido escuchar una llamada desde Galicia. Nos dicen que es verosímil que esté allí. A usted, eso ¿le parece, también, posible?.

E: Hombre,[titubea] que lo que esté ahora, esto no se lo puedo garantizar...

L: Ya, se lo pregunto porque si lo vio...

E: ... lo que yo le garantizo, que hace tres semanas que estuvimos en una estación de esquí, no española...

L: Ajá, por eso se lo pregunto, por eso se lo pregunto... Porque, si hace sólo tres semanas, es normal que hubieran hablado.

E: En ***, en Francia. ¿Sabe dónde está la estación ésta?.

L: Sí.

E: Pues en ***, estuvimos.

L: ¿Estuvo, él con su hija?.

E: Sí, sí, sí. Él con su hija, y dos amigos más estuvimos, el matrimonio.

L: Antes... Antes que otra cosa cualquiera: ¿cómo está la niña, Mariona?

E: La niña está perfectamente. Lo que a mí me ha sabido mal, amigo Paco, es que la madre te haya levantado la camisa de esta manera...

L: ¡Hum!

E: ...con todo lo que te ha contado. Porque, si vamos a lo que te ha contado a ti, ha sido para hacer llorar. "Abigaíl" es un culebrón de estos que dan risa⁸⁵⁹...

L: Amigo, José María –le llamo "amigo" porque usted me ha llamado así–, eso de levantar la camisa es su opinión. Le puedo asegurar que nosotros tomamos directamente los testimonios y creemos a las personas. Luego...

E: Sí, sí, sí...

L: ...Ustedes, los telespectadores, tienen que formarse, su propia opinión. Y creo que tienen bastantes elementos en este caso, como en otros en este, puede que, incluso, más para tener una opinión, un criterio propio. ¡Muchísimas gracias, José María! Tenemos que continuar. ¿Me comprende, verdad? ¡Muchas Gracias!

- Véase, pues, el estatuto peculiar del espectador que telefona, connotado en la mirada de Lobatón: híbrido, fronterizo, entre la posición espectral y la espectacular. Cercano y concomitante a la posición del desaparecido del que suele haber estado cerca. El desaparecido es espectador potencial de **Quien Sabe Donde** y también puede –y suele– telefonar. El "telefoneador" es, así, una presencia vicaria con la corporalidad escamoteada, testigo que da fe un contracampo reversible.

Then you decide... Información, ley, justicia hacen serie en el discurso informativo. Pero la buena fe... Lobatón ha se ha puesto manifiestamente del lado de una de las partes: la demandante, la legal, la que parece ostentar la razón. Lobatón se ha puesto de parte del **Discurso Histérico** y ha colocado al infractor en el lado del **Amo**, del opresor, del usurpador. Lobatón ha pretendido esgrimir el semblante de un saber demasiado próximo a la verdad⁸⁶⁰, en cuanto que la verdad implica tomar partido. Era muy hermoso poder aunar en una sola persona al experto en leyes y al abogado de la demandante, implementando además toda una batería retórica autopublicitaria. Lo que no podía sospechar Lobatón era que en el *contracampo*, en el lugar del espectador, surgieran voces a favor de los huidos, que legitimaran ese *Fuera de Campo* en su irreversibilidad. La situación es peligrosa.

- Miquel Castellví dice que la impunidad es factible pese a la coordinación de las fuerzas policiales. Lobatón indica, antes de dar paso a la siguiente, que "nunca había habido tal aluvión de llamadas". Se da paso a una llamada en relación con la anterior. Llamada desde Barcelona:

L: Una nueva llamada... Sí, buenas noches...

E: ¡Hola, buenas noches! [Hombre más joven]

L: ¿Con quién hablo?

E: Me llamo Antonio Morales, soy de Barcelona.

L: Antonio Morales... Quiere hablar, también del caso de Mariona.

E: Sí, es sobre el caso de Mariona.

L: Dígame, Antonio.

E: Bueno, yo estoy muy de acuerdo con el telespectador que ha llamado antes. O sea, a mí me ha sonado mucho a culebrón toda la historia que ha montado esta señora. Porque, bueno, pienso que hay...

L: ¿Es usted...?

⁸⁵⁹ Se refiere a un *culebrón* venezolano emitido en esa época.

⁸⁶⁰ Y la *verdad*, que tiene efectos ineludibles, está siempre del lado del fracaso.

E: ... una serie de datos que, bueno, que convendría que se estudiaran.

L: Dígame una cosa Antonio: ¿Es, usted, amigo de la familia?.

E: En efecto.

L: De José María Claret, en especial.

E: Sí, sí, sí...

L: De la familia Claret.

E: Sí.

L: ¿Tiene usted, que aportar algún dato?

E: No, bueno, yo, lo que sí que tengo muy claro es que, a ver, a mí yo soy padre si, a mí, mi hija... si, a mí, mi hija me hiciera lo que le hizo la hija de José María a él, yendo yo mismo en el coche con él. Si a mí mi hija se me tirara encima del volante, en una carretera con curvas, a la altura de Vic, y el comentario de ella fuera: "Prefiero morirme que antes que volver con esa mujer". [aparece una foto de Mariona sobre este comentario. "Y el compañero de esa mujer, mi mamá que se llama Pepín hace unas cosas muy raras con velas por la noche..." Y toda esta serie de cosas...

L: Mire...

E: ¡Yo me llevo a mi hija!

L: ... Antonio, me va a disculpar, pero estamos entrando en un territorio en el que ya es su palabra contra otras palabras. Y, la verdad, nos interesa que...

E: Lo que pasa, lo que pasa es que...

L: ...nos interesa que se puedan aportar datos, pero no queremos establecer un debate entre partidarios de José María y partidarios de Josefina.

E: [ininteligible]

L: Le agradezco su llamada, de todas formas. Gracias, de verdad, Antonio. Aquí se trata, sobre todo, de Mariona y creo que en eso coincidimos todos y no podemos entrar en un contencioso que pertenece personas adultas, mayores, con capacidad para resolver aunque esté teniendo muchas dificultades para resolver. Me interesa, sobre todo, el caso de Mariona. ¿En eso, el derecho es claro y meridiano, Sr. Reina?"

Reina: El derecho tiene Criterios.

En un **Universo Global**, omnicompreensivo y omnidenotativo, la parcialidad implica siempre que falta información, que uno se ha puesto de parte de un poder cuyo mayor índice de abuso es la ocultación (de datos objetivos). Sólo le es posible

decidirse a la **Opinión Pública**, al pueblo soberano, *cuyos enunciados jamás retroalimentarán el ámbito de la información*. La capacidad judicativa es estadística, de ahí que, para su interpretación, vuelvan a ser necesarios los especialistas: desde los políticos hasta los publicistas. De tal manera, que al sujeto estadístico se le coloca como beneficiario de todo el proceso, en el lugar del **Agente**, y el **profesional** se convierte en el antihistórico, en el "buen esclavo", en el que jamás pide explicaciones sino que satisface demandas. En ese sentido, el periodista televisivo es su más egregio ejemplo.

□ *Continúa el coloquio. Hay una llamada de una mujer que dice haber sido profesora de Mariona. La llamada ha sido grabada. Miquel Castellví dice que, en estos casos, la policía investiga a las dos familias y, a veces, sirve de intermediario. Pero en este caso ha sido imposible. Lo que ha sucedido en el plató es lo que ha pasado durante cuatro años.*

El plató es el lugar de la reproductibilidad como ilustración o demostración. No como condensación de un relato sino, en este caso, como confirmación e ilustración de una ley, en el mismo sentido que un documental zoológico. La ley tiene capacidad metonímica pero, a duras penas, metafórica. Es muy complicado, pues, pergeñar una cosmología desde la ciencia, porque sus enunciados, en cuanto falsables, no convocan la estabilidad de un horizonte de sentido. He aquí pues la contradicción:

Quien Sabe Donde intenta cristalizar un relato que se ha revelado imposible. **Quien Sabe Donde** y su espectador se proponían como catalizadores en el sentido químico del término: *desencadenantes de una reacción técnicamente controlable*.

□ *Enuncia ahora su opinión del abogado Víctor Reina, abundando en la del policía:*

"Víctor Reina: El tema ha "llegao" a un punto, en que, en realidad, ya casi ni con jueces adelantaremos nada. Esto es lo triste del asunto.

Lobatón: ¿Cuál es, entonces, la solución?

V.R: La solución es una especie de catarsis, en virtud de la cual se llegara a una conclusión que habría que restituir a esta niña unas condiciones que no tiene. Mientras la niña sea objeto del mercadeo que, prácticamente...

Mientras, en mi opinión, el padre crea que es propietario de la niña, que todo lo que tiene que organizar es lo que está organizando, pues me temo que esta pobre cría...

Ahora, la *catarsis*, como trance de purificación, de aceptación de la pérdida (de goce), es un procedimiento muy poco televisivo.

EL ACCESO AL DISCURSO: LA MATERNALIZACIÓN DEL PADRE.

Quien Sabe Donde comienza sutilmente un proceso que le es mucho más adecuado que una *catarsis*. Lo hemos repetido varias veces en este trabajo: *nadie busca a un padre*. Ahora bien, si este padre y esta hija –que es la *buscada*– están indisolublemente –ilegal, pero legítimamente– unidos, y el padre no puede ser demonizado y *anatemizado* (en el sentido etimológico: segregado del discurso) la opción es barnizarlo de adecuación a ese discurso al que se le ha de conceder el acceso. Y el de **Quien Sabe Donde**, es un discurso, ante todo, **maternal**.

- *El programa del 2 – 3 – 1993 comienza con una cita del programa anterior. El mensaje lloroso de la madre de Mariona. Por fundido, pasamos al vídeo de Antena 3, para acabar en campo vacío. Mariona y su padre han desertado del discurso del Otro. Se recuerdan las llamadas recibidas durante el programa anterior. Una de ellas provenía de Verín (Orense). QSD se desplaza allí para realizar un reportaje, siguiendo esta pista. Es el primer intento de captura de los huidos en imágenes propias.*

Reportaje en Verín.

- *El reportaje se ambienta con una musiquilla de flauta, melancólica y pastoril: la voz en off enuncia:*

"En Verín, un pueblo de la Provincia de Orense, en sus calles, plazas, jardines y campos siempre verdes ha vivido, Mariona, junto a su padre, los tres últimos años. De su presencia, queda constancia en esta foto del curso anterior. La niña, como cualquier pequeño de su edad (8 años), estaba plenamente integrada en el discurrir cotidiano del pueblo".
- *Este texto está ilustrado con varias imágenes del pueblo recogidas aleatoriamente. Se recogen testimonios de amiguitas y amiguitos. Se muestra el aula con el pupitre vacío. Se trata de una desaparición al cuadrado: Mariona desaparece del lugar en el que estaba desaparecida.*
- *Se produce una cascada de testimonios de niñas y niños reclamando la vuelta de Mariona. Una profesora dice que era muy querida y trabajadora. Que **tenía un gran cariño por su padre y no echaba de menos a su madre**. La directora dice que era "alegre, abierta, cariñosa y juguetona". Aparecen imágenes de la entrada y salida del colegio. Se dice que el padre iba a menudo a interesarse por su hija. Que hacía una **vida monacal** y era muy querido y respetado por su abnegación. Se sobreimprimen aquí dos*

teléfonos 900. Se muestra la casa donde vivían. Una vecina dice que está vacía: han vuelto a huir. Se sospecha que hacia Portugal: se muestran indicaciones de tráfico en esa dirección. Se muestra la orla del curso anterior con la foto de Mariona sobre la que se realiza un zoom. Plano final de una muchedumbre de niños gritando: ¡Vuelve, Mariona!.

En contraposición a la tendencia exogámica de Josefina, que ha rehecho su vida, la actitud escrupulosamente maternal de José María, su vida monacal, prepara su legitimación para **Quien Sabe Donde**.

- *En directo, tenemos a Josefina Cortés en el monitor de **Quien Sabe Donde**. Está en avanzado estado de gestación y, probablemente, por eso no se desplaza hasta el estudio en Madrid. De todas maneras, esta conexión en directo desde Barcelona no deja de connotar su estabilidad, frente a la constante huida de su marido e hija. Declara que "cuando estaba con nosotros también era muy feliz". Añade que está angustiada por el peregrinaje de Mariona. Lobatón dice que la ha estado observando en los monitores mientras seguía el reportaje. El directo hace la homogeneidad entre encuadres. Evidentemente, hasta ahora Lobatón y Josefina Cortés están del mismo lado, mientras que José María Claret está en un espacio Otro y a él ha arrastrado a su hija.*
- *Según Lobatón ella ha estado feliz hasta que alguien ha dicho que no echaba de menos a su madre. La cuestión de fondo es si es posible un acuerdo y compartir la custodia. Para Josefina se trata de terminar la historia y este deambular que es reparable mientras no se produzca un accidente. Para Josefina, sí hay solución. Lobatón la corta alegando la premura de tiempo. Ella se dispone a hacer una propuesta: habla de fines de semana, días laborables, vacaciones... detallando incluso los pormenores. **La vuelve a cortar**. Ella se declara dispuesta a quitar la denuncia. Lobatón reconoce que la causa de huida de Verín se debe a la promoción del caso en **Quien Sabe Donde**. Lo que parecería un efecto contrario, no deja de resaltar la capacidad homogeneizadora de **Quien Sabe Donde**. Ha llegado a donde tenía que llegar, ha cumplido con su función.*

El discurso de Josefina parece interesar cada vez menos a Lobatón.

- *El 19 – 5–1993 –más de dos meses después– se retoma el caso de Mariona Claret. Aparece, por supuesto, el Telepick sobrepreso para recordar al espectador privilegiado de qué se está hablando. Se recuerda (reemite) la última propuesta de la madre (3–3–93). **La novedad es que José María Claret ha recurrido a "Madres en Acción"**. Por ello, están en el programa Joana Claret, hermana, y una experta de esa asociación. La cuestión se **maternaliza** a la vez que se "**universitariza**". En cuanto el caso ha tomado un semblante materno, **Quien Sabe Donde** salva la cara poniéndose en*

posición neutral. Se trata de dos discursos que hacen de la posición materna, del bien, del sujeto (Mariona) colocado en el lugar de la producción, su básico argumento. La experta habla de que se han hecho estudios grafológicos y psicológicos que indican una posible depresión de la niña al irse de Verín.

Es conveniente ver el proceso en sus factores constituyentes. La dimensión, la estructura, ontológica del juicio ético subyacente está perfectamente ajustada al *Principio de Razón Suficiente* a **la ubicación del sujeto en el lugar de la producción (Discurso Universitario)**. Por ello, todas las pruebas se realizan a la hija, jamás a los padres. En la familia moderna el progenitor aparece en el lugar del agente y no se le juzga sino es por su producción. Según este principio de causalidad un hijo "normal" legitima la actuación paterna mientras que un hijo anormal la pone en tela de juicio.

- *Se aborda la situación actual de detenciones, huidas, etc. Lobatón la califica de muy difícil. La experta la califica de habitual. Argumenta que los especialistas deberían asesorar a los jueces en vez de distribuir a los niños con criterios economicistas. Joana Claret dice que Víctor Reina era un sacerdote del Opus Dei. Por las pruebas, se deduce que la niña ha estado muy bien atendida y es muy madura. Se han analizado dibujos de la niña (se muestran). El problema que se deduce es que **la sustitución de su padre fue para ella un hecho traumático.***
- *Habla ahora Joana. Expresa su intención de que este problema, en su dimensión legal, hubiera quedado circunscrito al ámbito privado. Pero, dado que no es así, arremete. Argumenta que cuando quedó embarazada la madre de la niña quería abortar y fue el padre el que le rogó que no lo hiciera. La niña nació, pues, por un pacto. Dado que ambos trabajaban, **fue el padre el que adaptó sus horarios para poder ocuparse de la niña.** Respecto a que la separación se debió a malos tratos por parte de él, dice que se trata de una calumnia.*

José María Claret es un claro **Padremadre**, lo que le legitima y, de paso, a **Quien Sabe Donde**. Hete aquí, el origen de la familia *monoparental*. Este caso ha tenido la virtud de ilustrar cómo el **Discurso Universitario**, en cuyo semblante el programa de Lobatón se ampara, está pergeñado, en nuestra cultura, en consonancia con la figura de la Madre en cuanto sucedáneo de la posición femenina. En efecto, en cuanto Josefina aparece como mujer deseante (otro hombre en su vida, planteamiento de un posible aborto, etc.) **Quien Sabe Donde** no duda en cambiar de bando, para, de paso, absorber la audiencia y la temática de una cadena rival.

22. PÍXELES Y GENES: *EL NIÑO PINTOR DE MÁLAGA.*

"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".

G. W. Leibniz, *Principios de la Naturaleza y de la Gracia fundados en razón.*

Quien Sabe Donde quiere presentar un programa de ordenador diseñado en Estados Unidos para simular el crecimiento de niños desaparecidos. Con ese fin, recupera el caso del *Niño pintor de Málaga* que tuvo gran repercusión unos años atrás. La peculiaridad de este capítulo consistirá en que vamos a tomar la **emisión** como un todo y vamos a incluir en el análisis los *spots* publicitarios ofrecidos en las pausas del programa lo cual nos permitirá establecer algunos paralelismos entre el *discurso publicitario* y el *informativo*, así como aquilatar la representatividad de **Quien Sabe Donde** respecto al segundo.

PRESENTACIÓN.

Si una de las tesis que ha guiado este trabajo, es que el imaginario científico que estructura nuestra cultura tiene una de sus más vigorosas vertientes en el aspecto biológico, respecto a ese deslizamiento hacia lo particular de las prerrogativas del sujeto universal de la ciencia, y que éste imaginario biológico tiene su matriz en el informático, pocos casos pueden resultar más adecuados que éste para demostrarla. El ejemplo más preclaro y candente de ello es el de la posibilidad de clonar seres vivos – y, fundamentalmente, humanos–, al considerarlos como archivos, como unidades articuladas de información – comprimida pero completa – en su **ADN**. El imaginario informático, en el entorno *Windows* especialmente, identifica el punto geométrico de la pantalla con un icono, que no es sino el emblema de una fórmula informacional que, una vez desplegada en la pantalla como una *imago* de pleno derecho, satisfará totalmente nuestras expectativas.

- *Al final del programa del 12-5-93, Lobatón anuncia que la semana siguiente, vendrán desde USA una serie de técnicos que traerán un portentoso programa informático. Con*

*él, se consigue remedar el crecimiento de los niños desaparecidos años atrás. Estos técnicos, profesionales por antonomasia, trabajan para el **Centro Nacional de Niños Desaparecidos y Explotados** radicado en Virginia.*

El solo nombre de la institución merece ya que reflexionemos sobre él. La equiparación y subsunción de la desaparición de niños y su explotación es síntoma de dos tendencias básicas en la ética social contemporánea. Primero, se consigue convertir la explotación infantil en un avatar individual, en una calamidad sucedida a un particular, como, de hecho, lo es la desaparición de un menor del seno familiar. Así, el problema es materia de solidaridad y de maldad personal del explotador, no de conciencia de clase e injusticia social; es un problema *moral* y no *político*. Pero, segundo, revela una idea muy norteamericana de la familia: para que un niño sea explotado, ha de haber desaparecido del seno de su familia. Esto es, si la propia familia explota al niño, no merece tal nombre luego el explotado es, por definición, un “sin familia” lo que posibilita que el Estado u otras instituciones se hagan cargo de él. Es la *familia universitaria*, en el sentido lacaniano de la palabra: el sujeto es su **producción**, no su **efecto**; por ello, una mala familia no merece tal nombre pues su producto no puede ser sino un desecho (social). Como vemos, **Quien Sabe Donde** está en perfecta sintonía en esta concepción de la familia en la que el goce paterno de los hijos está completamente forcluido⁸⁶¹. *El padre contemporáneo ha de ser, en el cumplimiento de sus funciones, un perfecto profesional.*

□ *De inmediato, se da un avance de estas técnicas importadas de Virginia que envejecen el rostro de los niños.*

Comienza⁸⁶², pues, el interés creciente de **Quien Sabe Donde** por los casos lejanos en el espacio y en el tiempo. Comienza, también, su interés por el tratamiento de/con imágenes antiguas, por la traslación de los viejos a los nuevos encuadres. El interés del Ordenador de Virginia es que pone en contacto viejas fotos con la imagen electrónica, que subraya el poder ontológico de la pantalla como espacio sometible al saber, matematizable, respecto a la ausencia referencial. Es un *simulador de huella*, en la estela de la simulación científica: *el grano de lo real no excede la gramática de la realidad.*

□ *La presentación consiste en un collage de encuadres al estilo Windows.*

⁸⁶¹ Que no reprimido. No es que el goce paterno sobre los hijos esté prohibido, es que es literalmente impensable, no puede ser concebido. Si un padre goza de sus hijos/as (sexual o laboralmente), no es tenido legalmente por tal y el Estado se hace cargo del asunto.

Son microencuadres que simulan *raccords* en el eje donde ese eje no existe. La composición, el pastiche de diversos elementos estructurados por el imaginario del ADN, no está exenta de efectos teratológicos. Es un claro ejemplo de cómo lo monstruoso, lo fragmentario y antinatural en la pantalla es tolerable precisamente porque el imaginario científico, la sintaxis del ADN, supone una preservación del referente respecto al goce de su manipulación. La ciencia autoriza el trucaje y la ausencia lo exige. Sería la fusión, en el *efecto de real*, de las tendencias **realista** y **formativa** que formuló Kracauer para el cinematógrafo⁸⁶³: *manipular la imagen para lograr una mayor fidelidad referencial*.

□ Los casos que se anuncian son los de **David Guerrero, el niño pintor de Málaga** y **Juan Antonio Aguilera Pacheco**. Ambos son desapariciones misteriosas de niños. Se suponen, pues, raptados.

La figura de un goce *Fuera de Campo*⁸⁶⁴, pues, hace su aparición en contraste con el saber técnico de los profesionales. Los dos casos – sobre todo el primero – han tenido un reflejo en los medios de comunicación. En ambos, a diferencia de otros, no ha habido un cadáver, un cuerpo físico identificado, que pusiera, supuestamente, fin a la incertidumbre. Es importante reseñar, también, la ausencia de demanda en los dos casos que van a ser tratados. Evidentemente, en estos casos antiguos, los padres no han buscado a **Quien Sabe Donde**, sino al revés: el programa les ha ofrecido una tecnología que ha localizado como reparación de su necesidad, sin previa petición⁸⁶⁵. La tecnología acude allá donde se la necesita, no sólo donde se la requiere: el profesional, el experto, cumple con ello una de sus apaciguadoras funciones. Pero, claro, lo que queda elidido de toda tematización es el carácter espectacular, de presencia mediática, de los casos tratados. Sobre todo el primero, en cuyo análisis vamos a detenernos, es un caso que tuvo gran resonancia en su momento. Y no olvidemos que presencia mediática es sinónimo, en **Quien Sabe Donde**, de competencia espectral y de potencia del dispositivo.

⁸⁶² Recordemos que estamos en la 1ª Temporada del programa.

⁸⁶³ pp. 24-25

⁸⁶⁴ Vid. Cap.19

⁸⁶⁵ Carezco de datos para afirmar esto categóricamente. Puede que alguna de estas familias se hubiera dirigido previamente al programa para activar las búsquedas de sus seres queridos, por poco probable que ello se nos antoje. Aún si fuera así, el aspecto más destacable sigue siendo que, en su agrupación en esta emisión, la tecnología se ha adelantado a su demanda efectiva, preexiste, no a la necesidad general, sino a su requerimiento por el particular.

Se está desplegando sutilmente la ecuación, **Espectacularidad = eficacia informativa** de la que tan devoto es Lobatón.

- *Sobre la imagen monstruosa del proceso metamórfico en pantalla, la voz en Off habla de 4000 niños hallados en dos años con este procedimiento. El genérico de **Quien Sabe Donde** se adhiere a estas imágenes. El programa acaba con un recuento de éxitos propios y una alusión a su emisión por el Canal Internacional de TVE.*

REPRESENTACIÓN.

- *Ya estamos en el 19- 5-1993. Tras el genérico vemos unas imágenes del Aeropuerto. Sobre toda esta serie de imágenes, va a aparecer el logotipo del Telepick, emblema de la paleointeractividad. Vemos cómo se descargan una serie de paquetes, operación que siguen atentamente un hombre joven con rasgos indios, y otro bastante más mayor, más alto y con el pelo completamente cano, de rasgos anglosajones. Gracias a una panorámica vertical, podemos leer el cartel de "llegadas internacionales" del aeropuerto. En los paquetes se ve claramente el cuño de "Carga Frágil". Hay que reseñar que los especialistas norteamericanos han traído no sólo el software necesario sino también el hardware: las máquinas pesadas, las pantallas voluminosas que parecen tener su propio campo gravitatorio.*

Evidentemente, "**Quien Sabe Donde** sabe dónde" y puede traer. Es el principio básico que se aplica a los desaparecidos. El especialista es localizado y contratado. Los expertos son muy importantes en el Universo mediático. Son "quien sabe de". En el Universo informacional contemporáneo, el especialista es la única garantía de localización de un saber que se concibe topográficamente –en sentido etimológico: escritura del espacio – desjerarquizado⁸⁶⁶.

- *La secuencia muda sigue en el plató, doble espacio comprensivo. Vemos el ordenador contenido en las cajas anteriores, los enchufes, las pantallas. Emblemas todos de la conexión. Tras un plano del teclado, se nos ofrece un plano de conjunto: cámara, ordenador, **Quien Sabe Donde**. Lobatón nos habla desde el Estudio A4 de Torrespaña. Es un lugar distinto al habitual, que suele ser la Redacción. Nos presenta a los "artífices de un programa informático con el que es posible actualizar la imagen de personas desaparecidas, sobre todo de menores". Los invitados son: Horace Heafner de Virginia*

⁸⁶⁶ Una página WEB, por ejemplo, no es más que el semblante en el interfaz de un especialista que introduce su saber en el ámbito cartográfico del Olimpo informacional. El navegante sólo ha de tener la pericia, la competencia y la habilidad de saber dar con él. El difusor mediático, el servidor de la red se vende como guía o como poseedor de una brújula, es quien es capaz de localizar al experto en un espacio homogéneo y transitable pero desjerarquizado, sin sombras.

que lleva "40 años de trabajo con el rostro humano". Pertenece al Centro Nacional de Niños Desaparecidos y Explotados. Le acompaña Antonio Lozada, que hará de intérprete. El Centro Nacional de Niños Desaparecidos y Explotados es un centro no gubernamental y no lucrativo.

- Los casos que van a ser abordados con este instrumento son dos. David Guerrero, el **niño pintor de Málaga**. Es un caso conocido del público y que tiene una considerable trayectoria mediática. Y, también, el de Juan Aguilera Pacheco, desaparecido de niño hace 24 años. Otro caso más. Presentación de los casos siguientes y paso a la publicidad.

Los casos se van a ir organizando al rededor de la dialéctica plano contraplano. Horace Heafner va a pergeñar un contraplano para un mirada deseante. El procedimiento de Horace Heafner es *para* el espectador. Es para que desconocidos reconozcan la imagen de la persona buscada. El espectador de **Quien Sabe Donde** es, emblemáticamente, el de los constructos infográficos que vamos a ver.

LA PUBLICIDAD: EN LOS INTERSTICIOS DEL EMISIÓN.

Hacer texto de la emisión televisiva en su flujo es un acto más de perversión espectral entre todos los que estamos cometiendo. Suponerle significación a **Quien Sabe Donde**, valores de sentido, y desentrañarlos y decodificarlos ya es –para lo que se pretende de su espectador–, aberrante. El espectador de un informativo no *textualiza*, no decodifica, porque no se le admite la competencia de establecer en el espectáculo que se le ofrece, niveles de interpretación, ni menos aún una jerarquidad expresiva. *No se admite el componente significante de la expresión, la proyección del eje de la **selección** sobre el eje de la **combinación***. Por ello, a la emisión televisiva en su concatenación sintagmática, estrictamente cronológica, no se le supone entidad textual. Podemos analizar un programa, podemos analizar un *spot*, podemos, desde un punto de vista sociométrico, analizar los spots que se emiten en las pausas de un programa como índice de su éxito cuantitativo o de la selección cualitativa de su público. En cualquier caso, emisión programática y publicidad son segmentos contiguos pero heterogéneos, sin trabazón sintagmática alguna⁸⁶⁷. Establecer, pues,

⁸⁶⁷Esta heterogeneidad puede, en el caso de que la emisión programada sea considerada institucionalmente una unidad textual en sentido fuerte (un film, una obra de arte) ser reputada de crimen, de inexcusable contaminación. Recuérdese aquella publicidad de *Canal +*, incluida en los intersticios publicitarios de otras cadenas, que preguntaba al espectador si "asesinaría una obra de arte" en referencia a los cortes publicitarios en el medio de las películas.

una relación interpretativa, semiótica, entre el contenido de un programa y la publicidad emitida en sus pausas es una operación mediáticamente ilegítima, entre otras cosas, porque el *spot* como unidad no se adhiere a flujo canalizado alguno: puede aparecer en cualquier momento y en cualquier canal, de ahí que no se pueda establecer la *publicidad*, imperativo moderno, del proceso de su interpretación. Publicidad, pienso, que sólo es cuestionable desde un planteamiento intencional.

Aclarado esto, recordemos que los componentes básicos de esta emisión de **Quien Sabe Donde** tienen que ver **con la potencia escópica de la ciencia, con el poder reunificador del encuadre en alianza con aquélla y con el afecto y, por ende, con la homogeneidad del espacio encuadrado y el contracampo**. Haciendo el pertinente ejercicio de perversión espectral vemos cuatro spots emitidos en este intermedio, justo antes de abordar de lleno la cuestión del “envejecimiento”, de la actualización icónica del objeto amado por medio de procedimientos infográficos.

1^{er} Bloque Publicitario

- **CRUZCAMPO**. *Se trata de una cerveza. Lo llamativo en este entorno es que, como reclamo unificador de sus campañas publicitarias, utiliza a un personaje, a un dibujo animado vestido con ropas tradicionales que identifica la marca. Esta figura antropomórfica, se inserta en planos "reales", normalmente, de actividades deportivas.* **Primera indicación:** un artefacto infográfico puede ser verosímilmente homogeneizable con imágenes producto de un registro auténtico.
- **Arguiñano**. *Se trata de un promoción en vídeo de los famosos programas culinarios del restaurador vasco. Una mujer va realizando, en una lujosa cocina, las indicaciones que desde un receptor de TELEVISIÓN, Arguiñano va ofreciendo. Al fin del anuncio vemos que el propio cocinero se ha sustancializado en la cocina para probar el guiso.* **Segunda indicación:** el espacio del encuadre es esencialmente homogéneo al de la recepción y sus contenidos son transvasables.
- **PANASONIC**. *Unos enormes monstruos flotan en la pantalla. "Tú no lo ves; Panasonic, sí" escuchamos. Son microorganismos que los aparatos de aire acondicionado de esta marca son capaces de detectar y filtrar protegiendo, por tanto, a sus usuarios.* **Tercera indicación:** la ciencia hace visible lo real que, sin su concurso, permanece invisible pese a su existencia.
- **DAMM BIER**. *Cerveza sin alcohol. Vemos diversas imágenes cotidianas con encuadres típicos de videoclip mientras suena la sintonía característica de la marca: Una joven jugando al tenis, gente que vuelve de la compra, personas alrededor de la mesa de un bar. Lo que unifica todas las imágenes es la presencia de botellines de Damm Bier en*

todas ellas. La forma de realzar esta presencia son pequeñas flechas blancas que vibran y se mueven al ritmo de la música y que representan claramente la movilidad y disponibilidad de la pantalla frente a un **puntero** informático. **Cuarta indicación:** la informática es la herramienta idónea para localizar un percepto visual ("ícono") siempre que éste se deje alojar electrónicamente en el encuadre. La imagen encuadrada es información y la información es una indicación topográfica.

LA DEMOSTRACIÓN.

- *Tras la publicidad, aparece el rótulo de **Quien Sabe Donde**. La Foto de David Guerrero llena el encuadre y el rótulo se reduce al ángulo inferior izquierdo. Aparece Lobatón, que nos informa de que David Guerrero desapareció con 13 años. Hoy tendría 19. Se pregunta: ¿Cómo será/sería hoy?. La respuesta, a través de "una tecnología informática muy avanzada. Tecnología que no es pura técnica o pura ciencia, sino que también es, en buena medida, arte."*

Cuando Lobatón lo presente, el experto, Horace Heafner, será reputado de artista⁸⁶⁸. Bazin hablaba de la independencia del registro respecto al factor humano, respecto al pintor. La diferencia entre el pintor y la figura mediática del *escenógrafo* es que el primero juega con el espacio de la representación; no miente y, en ausencia del referente, su pericia como especialista es apreciada. No dice lo que no es, sino que sostiene con su saber-hacer las lagunas del saber-exactitud, suple la ausencia, no del referente, sino de un acto, el perceptivo, con otro acto, performativo.

- *Lobatón vuelve a hacer la presentación de los dos invitados y dice que es mejor una demostración que una explicación: "También en este caso, una imagen vale por muchas palabras".*

La explicación remite al saber en cuanto articulación significativa, en cuanto construcción discursiva y sintáctica. Por ello, reclama (y revela) un sujeto que lo sostenga. La emergencia de este sujeto como revelación provendría precisamente de una falla en su función suturante. Esto es, si el proceso se explica técnicamente, el sujeto puede no entenderlo y entonces su función operativa como completador de ese saber queda revelada precisamente en cuanto el saber sin sujeto se demuestra carente de autonomía operativa. La demostración, sin embargo, remite al sujeto como instancia imaginaria: el saber se supone que es sabido (controlado, hecho

⁸⁶⁸ David Guerrero era, también, un artista. Nos encontramos, pues, ante otro *efecto iconizante*

operativo) por alguien y más si su imagen es visible, esto es, si icónicamente vela – a la vez que remite a– su función simbólica.

El tecnólogo que hace el semblante de saber operativo (S_2), tanto en el caso del **Discurso del Capitalista** como del **Discurso del Amo**, reposa sobre el objeto que produce. En el **Discurso del Amo** responde a una demanda del Significante; en el **Discurso del Capitalista**, del Sujeto. El **esclavo** antiguo, es relevado por el **profesional** moderno. El que sabe mucho es un buen alumno, el que *parece* que sabe mucho es un buen profesional. Al profesional se le juzga por sus *efectos*, no por la articulación de su saber. El buen profesional brilla, asiste, está, no defrauda las expectativas en él depositadas.

El programa de Horace Heafner es una tecnología que suma: el saber del *experto* (artista), que es semblante de un saber de la *ciencia* (ADN), que es, a su vez, la certificación exacta de unos *lazos afectivos* indudables. Todo, en función de poner una información a disposición de un sujeto espectador/consumidor para que pueda realizar su función que no es otra que reconocer al desaparecido "si se lo encuentra en el mundo", esto es, hacer que "la cosa marche" sin tener que *trabajar* para ello. *La información es concebida como Saber-Goce*. Estamos, claramente, ante la estructura del **Discurso del Capitalista**.

□ *Para comenzar, se pone como ejemplo del proceso un caso exitoso de una niña norteamericana que fue hallada (reconocida) gracias a este proceso. La foto origen aparece en la pantalla del ordenador. Es una foto de los 5 años y se carece de otra.*

Lo que vamos a ver, entonces, es cómo el tiempo, como índice de *lo real de la privación*, es superado por la tecnología. *El progreso es renegación*. Se trata de reencuadrar ($S_2 \rightarrow a$), de restarle a la huella la inmarcesibilidad de su presente. Uno de los horrores de la huella es, precisamente, que la foto envejece y el referente también, pero de forma no concordante.

Otro de los factores que se suman a todo el proceso es el de *la magia del último contacto*. Se trata de convertir esa huella última en el fetiche, en el instrumento de un afecto cuyos efectos han de haberse incorporado al objeto. En sí, el procedimiento de envejecimiento, sumando a la huella la certeza del ADN y conjugando, así, fotos actuales de seres unidos al desaparecido por medio de esa cadena, se orienta a

(Lotman) de "proyección del eje de la selección sobre el eje de la combinación" (Jakobson).

otorgar a la *falta* una *imago* que la vele, a entificar en un cuerpo el deseo, identificado a la demanda. No se trata tanto de encontrar como de un señuelo, de tener qué buscar.

□ *Horace sigue dando unas nociones generales del proceso. Una vez que se ha conseguido una foto del desaparecido se trata ahora de compararla, como forma de predicción de hacia dónde se dirige el crecimiento fisiológico del sujeto, con otras de miembros de su familia biológica. La explicaciones vienen salpicadas de tecnicismos informáticos referidos a los entresijos del sistema (memoria) e ilustradas con la profusión de encuadres que el entorno Windows suministra. Se muestran, así, diversos estadios en el procesamiento de la fotografía. La disponibilidad icónica del ente queda resaltada por la accesibilidad de los distintos encuadres a su transformación por medio del puntero. El sistema asiste a las demandas subjetivas transformando el contenido encuadrado a la más leve indicación. Y transformándolo, claro, en la orientación requerida por el sentido. Que la imágenes que constituyen los distintos estadios sean monstruosas en la pantalla, no representa problema si están sustentadas por la estabilidad óptica del mundo que, en este caso, viene asegurada en los dos extremos que cierran el segmento operativo: la cadena genética en el origen y el buscado, al final. A ambos, hemos de suponerles una estabilidad ontológica que garantice el proceso, que sirva de referente a su exactitud. Lo que implica que la mostración de los entresijos del proceso tiene una dimensión de goce, pues carece de funcionalidad.*

Para el experto se trata de actualizar la estructura del **Discurso Universitario**:

S₂ (procedimiento informático, infografía) → a (registro icónico, fotografía)

S₁ (significante no dialectizado, demanda) // \$ (desaparecido, espectador)

Que el S₁, el **Significante Amo**, es un *semblante*, se demuestra en los casos en que no se puede imaginarizar, encarnar en una figura del Otro. En esos casos, la falta de dialectización se convierte en asemia, en la sensación de emergencia de lo **Real** que implica que no hay un segundo significante (S₂, saber) que haga cadena con el primero. Se produce ahí, pues, una patencia de lo pulsional que aboca a la imposibilidad de detenerse, de concluir, de establecer un límite simbólico perdurable.

Por otra parte, \$ tiene aquí una clara ambivalencia. Por un lado es el desaparecido, pero por otro es el espectador. Ambos han de ser producidos: uno como ente reconocible; otro, como agente de la operación. Esta *ambivalencia* no es contradictoria, si se piensa que, ópticamente, ambos pueden estar representados por un solo sujeto. En efecto, el desaparecido, que era un niño cuando se separó de

su familia, puede ejercer de espectador de sí mismo y reconocer–se en la imagen que el ordenador produce. Una vez consumado el proceso, el espectador queda en el lugar del agente, esto es, estableciendo un vínculo social según el **Discurso Capitalista** y convocado, por tanto, a reconocer un objeto que sostenga ese saber que ante sus ojos se ha desplegado. Con otras palabras, el espectador queda en posición de tener que suponer una homogeneidad entre *el objeto de la Demanda y la(s) cadena(s) de saber* que ante él se han desplegado. Ha de esperar, entonces, que el individuo que reconozca se acepte como hijo amantísimo, como el auténtico eslabón perdido en la cadena del afecto y en la genética. **Quien Sabe Donde** debe aplicarse a que ello tenga su reflejo irrefutable en la cadena icónica, a demostrar que el hallado hace serie, en cuanto recibido en el encuadre, con la foto original y la imagen del ordenador.

- *Además, hay otros saberes que ofrecen también su aportación al proceso. Me refiero al saber médico clásico, nosográfico y descriptivo, de la anatomía y la fisiología. Horace va dándonos noticia del porqué de las transformaciones: crecimiento craneal, etc. Ello viene ilustrado por las diferentes imágenes infográficas que vamos viendo hasta el resultado final de la niña con 12 años. Horace nos informa que el proceso resultó aún más difícil porque no se disponía de fotos de la familia⁸⁶⁹. Al final, se nos muestra la imagen conseguida por medios informáticos y la de la muchacha una vez hallada. Lobatón subraya el parecido (?) entre ambas imágenes. Pide la imagen anterior para verificar la comparación. Ello lleva a desplegar de nuevo toda la imaginería informática hasta que se halla la imagen requerida. Al acabar este resumen del proceso, el “Telepick” aparece en el ángulo superior izquierdo de nuestra pantalla. Su mando a distancia, que remite al del espectador, rima con el ratón de Horace. Pero no aparecen en el mismo encuadre. Lobatón subraya el carácter de artista de Horace.*

Si, según Lacan, el encuadre pictórico supone la división del sujeto desde su **punto de vista** entre el **punto de fuga** y el de **distancia**⁸⁷⁰, la proliferación de encuadres en *Windows*, la proliferación de ventanas –ergo, de puntos de vista– pone en escena la potencia de multiplicación del sujeto. En esta *mise en abîme* de pantallas distintas se puede observar el cruce de los dos discursos que sostienen el universo mediático. La pantalla de ordenador de Horace representa el **Discurso Universitario**. El saber (informático, anatómico, científico, artístico...) se apresta a

⁸⁶⁹ ¿Quién la buscaba, entonces?, cabe preguntarse.

⁸⁷⁰ Para este desarrollo lacaniano de las cuestiones referidas a la perspectiva pictórica, Vid. Nominé, *Op. cit.*

capturar al objeto en sus redes. Pero hace falta un sujeto que, dejándose poseer por ese saber, lo haga operativo. Que Horace sea un artista quiere decir que es ese sujeto que sustenta, que lleva a cabo, la operación. **Quien Sabe Donde** recoge esa pantalla y a su ejecutor y la inserta en otra pantalla que ofrece a ambos como componentes de un espectáculo en el que el sujeto es agente, semblante originario e incoativo de la operación. Todo es para él, para que pueda tener ante los ojos el ente imaginado, iconizado, que pugna por *ex-istir* en el seno del saber. El **Discurso Universitario** es espectáculo en el **Discurso del Capitalista**.

EL CASO.

- *El abordaje del caso del "Niño pintor de Málaga" comienza con Lobatón preguntando a los padres qué les ha parecido lo que acabamos de ver. Los padres se encuentran en directo en Málaga. Lobatón habla a contracampo con una escenografía tras de sí que se compone de 4 pantallas en las que podemos ver lo siguiente:*

PADRES	RÓTULO <i>Quien Sabe Donde</i>
EL PLANO QUE VEMOS EN NUESTRO TELEVISOR.	FOTO REAL ACTUAL DE LA NIÑA DESAPARECIDA.

Como de costumbre, estos paneles están preñados de sentido. Primero, connotan una homogeneidad espacial que posibilita la demanda de reunificación. Así, el hecho de que Lobatón hable a contracampo, en la dirección del espectador, identifica a éste con la ubicación de los padres. Éstos, como contraplano posible, se encuentran al lado de otro contraplano no actualizado, el del lugar del espectador que es **Quien Sabe Dónde**. En este lugar está también, supuestamente, el desaparecido. Que ambos puedan reunificarse en pantalla lo sugiere que de hecho el plano que vemos en nuestro televisor es homólogo a los dos de arriba. Para ello, contamos con un instrumento de éxito comprobado como indica la "foto real" de abajo. Es la fórmula de una relación de proporcionalidad: *los demandantes son al*

Plató como el contracampo a la imagen real del desaparecido. El plano que los engloba a todos demuestra su accesibilidad mutua.

- *Lobatón les pregunta qué les parece la idea de encontrarse con su hijo tal y como sería ahora.*

Padre: Fenomenal.

Madre: Estupendo.

Lobatón: ¿Están inquietos, emocionados, Jorge y Antonia?

Madre: Sí.

- *Lobatón nos informa de que llevan "muchos años encajando esa ausencia". Propone ir paso a paso. Asienten. El proceso se va a iniciar desde una foto con 13 años. Antes vamos a ver un reportaje para recordar el caso que, como ya hemos dicho, es muy "popular" y tuvo su repercusión informativa 6 años antes.*

Reportaje

- *El reportaje comienza con unas imágenes de vídeo casero con el niño, claro, jugando y sonriente. La voz off dice "David Guerrero Guevara tenía 13 años el 6 de abril de 1987". Salió de casa y no se supo más. La cámara comienza a recorrer el supuesto camino que David tuvo que hacer aquella tarde desde su casa en autobús hasta la Galería "La Maison". Toda la secuencia consiste en un travelling sobre una serie de campos vacíos o, al menos, sin sujeto diegético. La voz en off del narrador es la que va naturalizándolos.*
- *Vemos, ahora, una fotografía de David junto al cuadro que iba a exponer. Se trata de un busto de Cristo en la Cruz que llevaba el título de Cristo de la Buena Muerte. Es un lienzo de un hiperrealismo muy barroco, en la línea de la imaginería andaluza de la Pasión. Un zoom intrafotográfico nos muestra el cuadro siguiendo la mirada de David. A continuación se nos presenta a David. Tras su desaparición, el ausente se convierte en el centro de un relato. Este relato se ofrece como un vector isotópico que la desaparición trunca. La semblanza biográfica de David comienza con la siguiente serie de imágenes:*

<u>TEXTO</u>	<u>IMAGEN</u>
<i>David nació</i>	<i>Primerísimo Plano</i>
<i>el 19 de octubre de 1973</i>	<i>Primer Plano</i>
<i>En Málaga</i>	<i>Plano medio de Conjunto</i>
<i>Estudiaba en el Colegio "El Divino Pastor"</i>	<i>Plano Americano</i>
<i>Cursaba 8º de E.G.B.</i>	<i>Plano en que aparece el plato del que está comiendo, en una mesa con sus compañeros.</i>

- Por el sencillo procedimiento de ir mostrándonos imágenes con un campo cada vez más amplio, a la vez que se suman verbalmente datos a la semblanza del desaparecido, se connota la plena naturalidad de su inserción en el espacio del que fue ilegítimamente arrancado.*
- La voz en off nos dice que "no le gustaba perder el tiempo", acompañando una serie de planos de la academia donde estudiaba dibujo. Se recuerda así su inusual habilidad, su "genialidad", que le llevó a ser conocido como el "niño pintor de Málaga". Tras ello se nos muestran un serie de imágenes congeladas que proceden del vídeo del principio y se nos informa de que "ahora tendrá 19 años".*

LA PRODUCCIÓN.

- Tras el reportaje comienza en el plató el trabajo de envejecimiento de la foto aportada por los padres. Aquí viene el segundo factor en juego: la genética. El proceso se lleva a cabo cotejando la foto de David con una foto actual del hermano de edad más parecida (21 años)*

Veamos, pues, esquemáticamente, todos los factores que engloba el proceso.

FACTORES DEL PROCESO:

- a) Registro icónico.**
- b) Genética.**
- c) Pantalla.**
 - i) Disponibilidad.**
 - ii) Manejabilidad.**
 - iii) Componente métrico.**
 - iv) Consenso perceptivo.**

d) Tecnología informática.

e) Competencia Profesional.

- *El primer paso del proceso propiamente dicho consiste en un "estirado" de la cara. Aquí, es necesario un control de proceso informático que consiste en ir comparando los resultados con la foto del hermano. Para que esta comparación no adolezca de inexactitud, ha de hacerse según parámetros geométricos. Por ello, se construye una "máscara" que no es sino una cuadrícula superpuesta al encuadre. La matematización del icono garantiza la exactitud biyectiva y, por ende, el efecto de real, la atribución de existencia referencial al percepto construido. Se nos muestra un resumen del proceso, que, en realidad, dura hora y media. El encuadre televisivo tiene sus leyes que se superponen a las del fotográfico y el infográfico. Horace va describiendo el proceso:*

Explicaciones de Horace Heafner en el proceso de envejecimiento de David Guerrero.

"El paso siguiente sería estirar la cara del hermano de David y, después, compararla con la imagen real del hermano mayor a esa edad, a la edad que tendría él ahora. Vamos a ver el proceso paso a paso. Estirado de foto: ponemos una máscara - lo que llamamos, técnicamente, máscara- sobre el rostro. Nos aseguramos de que está perfectamente colocada y... Vamos a ver una demostración de como estiraríamos la cara, ya que, en realidad, es un proceso que dura hora y media. Pero vamos a verlo resumido.

Hay una serie de cosas que hay que saber acerca de la anatomía del rostro, por supuesto, para saber como va a ir creciendo una cara con el paso del tiempo. ¿Cómo crece una cara, cómo envejece un rostro? *Y, para encontrar las claves a esas preguntas, hay que referirse a la familia, la familia biológica, para no tener que hacer demasiadas suposiciones.* Ahí es donde reside el éxito de este proceso. Sin fotos de la familia, pues, sería mucho más difícil, por supuesto.

Vamos a ver el proceso resumido. La mandíbula va a crecer considerablemente porque tiene que dar cabida a los dientes, que, por supuesto, van a crecer. Ésta es una de las zonas del rostro que más rápidamente crece. Fijense que [...]"

- *Vemos, durante todo el proceso, a Horace manipular con el ratón la cuadrícula que va perfeccionando el rostro. Sobre la pantalla del ordenador, aparece un encuadre que*

contiene el contraplano de la madre observando el proceso⁸⁷¹. El rostro muestra un semblante atónito intentando escrutar y comprender, ver lo que –se dice– le están mostrando: la imagen de su propio hijo desaparecido.

- *Lobatón va formulando preguntas a Horace durante todo el proceso. Hace algunos chistes sobre el crecimiento de la nariz en referencia a la suya propia. Los rostros de las diversas imágenes originales se van fundiendo. El efecto de los resultados parciales es manifiestamente teratológico. Los planos de la madre y del padre siguen denotando una clara perplejidad. Horace habla de los porcentajes de los distintos rostros: aportan entre el 10 y el 90 %. Con el padre, hay una coincidencia en el iris. Lobatón establece una comparación entre el ratón de Horace y el pincel de un pintor.*

Hasta aquí, estamos asistiendo a un espectáculo básicamente performativo. El problema viene después, cuando se trata de establecer un juicio sobre el resultado y se pretende que éste no sea estético. ¿Qué pretende **Quien Sabe Donde**, qué consideraría un éxito para el dispositivo?. Más allá de cualquier analítica del juicio, podríamos expresarlo así: *la completa correspondencia entre efecto y producción*. O, lo que es lo mismo, entre **saber** y **verdad**. Y, para el dispositivo audiovisual mediático, esta adecuación ha de plasmarse icónicamente. Pero ¿qué sucede si esto no se produce, si esta sutura no se lleva a efecto?. Evidentemente, que el sujeto, desde lo real de la inadecuación, emerge mostrando, designando, su lugar: el residuo irreductible entre la demanda subjetiva y el deseo que, aquí más que nunca, se manifiesta ajeno, del Otro. Entre el plano del sujeto y el plano subjetivo (del objeto) se demuestra imposible la dialéctica del plano-contraplano que el uno se inscribe en el otro como un acoplamiento, como una satisfacción, al menos imaginaria, entendiendo por ésta la que hace suponer que el objeto de la demanda lo es también del deseo. Es lo que en psicoanálisis se designa con la fórmula: **i (a)**, ideal, imagen del objeto.

- *Llegamos al producto final. Lobatón llama la atención de los padres sobre la imagen. Volvemos al encuadre que muestra la imagen final del proceso con el subencuadre de la madre inexpresiva, escrutando, intentando ver lo invisible, buscando un eco de reconocimiento en su interior. Se ha quedado sin palabras, pero Lobatón insiste en su interrogación. Pregunta a quién se parece. El silencio resulta ya embarazoso. Tenemos un primer plano de la madre, luego, la imagen actualizada. La dialéctica plano-contraplano, el efecto Kuleshov, no acaba de consumarse porque se espera la palabra,*

⁸⁷¹ Esta integración del contraplano en el plano es un recurso habitual en las emisiones en

porque, en esa ausencia de asentimiento verbal, la dialéctica sujeto-objeto no acaba de establecerse. Lobatón muestra su esperanza de que el resultado sea útil y, ante lo desasosegante de la situación, corta rápida y abruptamente, dando paso a la publicidad.

2º Bloque Publicitario.

Este segundo bloque se caracteriza por la *posición perversa* (de saber sobre el goce) en la que coloca al espectador de **Quien Sabe Donde** respecto a los contenidos específicos que se están ofreciendo en el programa. Es algo muy propio del **Discurso del Capitalista**: connotar el producto publicitado como la adhesión de un saber (las bondades del tal artículo procuradas por la tecnología) a un *plus de goce*.

- **HALCÓN VIAJES.** Para cambiar de aires. *Se trata de un anuncio de esta agencia de viajes con el argumento central de la posibilidad de escapar de la rutina y las obligaciones. De burlar al Amo, en definitiva. Una campaña renovada cada verano por esta marca pasa por la pregunta recurrente "¿Dónde está Curro?". Halcón Viajes te ayuda a desaparecer. No deja de ser perversa la inserción de su publicidad precisamente en este punto.*
- **WIPP AUTOMÁTICAS.** Anuncio de detergente. *La línea argumental de la mayoría de anuncios de Wipp es que un niño debe asistir a un acto extraordinario: entrega de premios, visita al médico, etc.. Entonces, normalmente, la abuela descubre el cuello de su camisa rozado o alguna otra deficiencia en la pulcritud de su atavío excepcional. Se lo hace saber a la madre y le recomienda "frotar" esas partes de la prenda resistentes al lavado. Se trata, pues, de un suplemento productivo respecto al trabajo de la máquina. Con un juego de división del encuadre se muestran los efectos de Wipp comparados con otros detergentes. El resultado es que, con Wipp, "el frotar se va a acabar".*
Casualmente, en esta ocasión, la situación excepcional que Wipp posibilita es una gran **Foto de Familia en la que se hallan representadas varias generaciones.**
- **CREMAS DANONE.** *Se trata de un anuncio de un producto Danone en el que se les pregunta a varios niños por qué quieren **crecer**. Los niños van respondiendo varias razones que van desde "dormir solos" a "tener novia". Danone es el instrumento adecuado para acelerar ese crecimiento. De niños no desaparecidos, claro.*
- **NISSAN TERRANO II.** *Puede que sea el más sutil, pero es el que más se aviene a los supuestos teóricos que sostienen nuestro análisis. Se trata de un vehículo Todo-Terreno. Se nos muestra un encuadre dividido en dos, en sentido diagonal, por una grieta con clara*

directo: también en el *Telediario*.

aparición de desgarró. *En cada una de las dos partes aparecen paisajes claramente heterogéneos: mar, montaña, nieve, selva, etc.* El Nissan, con su conductor a bordo, es capaz de salvar esta discontinuidad del encuadre. **El vehículo tiene un claro carácter fetichista de superación de la castración del Otro, de la hendidura.** El anuncio acaba con el vehículo estacionado sobre la grieta vinculando las dos partes y haciendo una **función de sutura.**

- **DIAMANTES.** Se trata de un anuncio de diamantes como regalo de aniversario. Sólo se ven las sombras de los personajes cuyos cuerpos "están", por tanto, en contracampo. La única figura, **el único cuerpo que aparece en campo** es el diamante con todo su **brillo fálico.**
- **BANESTO.** Por fin un anuncio del Banesto expansivo en la más dorada época de Mario Conde. Si hay perversión, ésta sólo puede ser anotada a posteriori.

LA SERIALIDAD Y LA IGNORANCIA.

Recordemos la situación embarazosa que había cortado Lobatón. ¿Qué queda en esta circunstancia?. Salvar el dispositivo haciéndolo prevalecer sobre el caso. Lo cual no deja de ser tramposo en un *pro-grama* que pretende articularse sobre la *demanda del particular.* Y la forma de demostrar la insignificancia del fracaso en el caso concreto es integrarlo en una serie que lo supera. Es la falacia del **Discurso del Capitalista** en cuanto establece su paradigma sobre el *sujeto estadístico.*

- *Vuelta tras la publicidad. Se reproduce brevemente el proceso haciendo hincapié en que los padres han sido testigos del mismo. Lobatón vuelve a la carga, tras el impás que obligó al corte publicitario.*

Respuestas de los padres de David Guerrero a las preguntas de Lobatón.

-L: Ya les hemos comentado muy brevemente la cuestión. No sé si en estos momentos que han transcurrido - Jorge, Antonia-, han, ustedes, bueno..., pues madurado más esa sensación de encuentro a través de una fotografía. ¿Qué es lo que tendría que decir ahora. Jorge, Antonia...

-J: [Titubeando] Pues, no sé, yo le diría que, a pesar de la transformación si me lo pusieran delante, lo reconocería perfectamente.

-L: Antonia.

-A: Pues, lo mismo. Que, aunque no lo hubiera visto, yo creo que si me lo ponen delante, por mucho que haya cambiado...

-L: Incluso si no fuera exactamente así, usted lo reconocería...

-A: Sí, sí...

-L: No le he preguntado lo primero que le debía haber preguntado a una madre: ¿Lo encuentra usted guapo en esa actualización?

-A: Hombre, por supuesto, para mí es el mejor."

Belleza y reconocimiento. Este tufillo de aleccionamiento no es casual.

Insistimos: el reconocimiento, en el sentido de *plenitud afectiva en la certeza*, es la manifestación del acople perfecto entre la **producción** (técnica) y el **efecto** (subjetivo). Todo ello, junto a la marginalidad de puro instrumento que se le otorga al constructo infográfico: en él no puede radicar la certeza, sólo puede ser el vehículo de una plasmación referencial. **Lo imaginario es lo que no se ve**. La imagen es *imaginaria* porque vela el referente. Lo imaginario implica un juicio de atribución de existencia sobre lo invisible, se sostiene sobre la inducción analógica que tiene en su base la metonimia. La reversibilidad del *Fuera de Campo* es algo así como la garantía de existencia del *falo materno*, cuya más frecuente encarnación es la figura del hijo como objeto⁸⁷². Recordemos, que están hablando de un niño que es más que probable que "haya faltado".

- *Tras este caso se exponen otros, a resolver con el ordenador. Juan Antonio Aguilera Pacheco Desapareció con 4 años el 4-7-74, en Estepona de la Casa Cuartel de la Guardia Civil, donde residía. Se muestra una foto en B/N. del niño y fotos del patio de donde desapareció. Es evidente que se trató de un rapto. Se trata de un niño rubio y agraciado. Se ofrece como elemento de descripción un lunar. Entramos en los casos en los que el desaparecido es convocado a reconocerse, a desdoblarse en la identificación como otro. En el mismo plató están padres y hermanos del desaparecido. Dada la diferencia temporal de 20 años, en este caso no es posible la progresión y hay que proceder a la composición. Afortunadamente, hay muchas fotos de parientes y es posible pergeñar algo así como una media aritmética de los rostros de todos ellos. No se puede hacer un estirado, pero sí una fusión y alineación de rostros (padre, hermana, hermano...). Entre hermano y hermana se da una fusión perfecta. Esto es, una perfecta aplicación biyectiva de puntos geométricos entre sus rostros en cuanto apresados en el encuadre. Según aclaración de Lobatón: "Si se da esta fusión entre los dos hermanos es verosímil que se diera también en el tercero". La fusión se realiza entre padre y hermano de tal manera que hay "una cantidad mínima de padre en la foto, pero está presente no obstante". Lobatón sigue entrevistando a la familia preguntándole si les gusta el resultado, etc. La familia, sobre un tresillo, en posición frontal, encarna una escenografía*

⁸⁷² Vid. el texto de Lacan titulado "Dos intervenciones sobre el niño" en 1988^b.

habitada por una falta, aquella que va a ser iconizada, imaginarizada como su contraplano posible.

- *Diego Carrasco. Desapareció el 10-7-69. Se ofrece un foto coloreada. Cicatriz en el empeine. Se da un "documental" (Lobatón) de fotos. Llevará 3 semanas el resultado que se ofrecerá a la familia.*
- *Al final, Lobatón entrevista a los informáticos de Virginia Lobatón pregunta y A. Lozada responde dando explicaciones y detalles de su historia, funciones, actividades y personal. Lobatón despide a los informáticos resaltando y agradeciendo su aportación artística. Se subraya su amor a los niños y se anima a los jóvenes "locos por la informática" a seguir su ejemplo.*

3^{er} Bloque Publicitario.

Sólo un anuncio quiero destacar de este último bloque:

- **ESTRELLA.** *De nuevo, una cerveza. La secuencia muestra a un chico viendo en la televisión una película de Frankenstein en B/N., remedo de la James Whale para la Universal. El monstruo va persiguiendo a una chica. El muchacho se interesa por ella y golpea la pantalla del televisor. La chica, desde dentro del aparato, asiente a su señal. Él le indica que entre por una puerta al fondo del plano. Mientras ella huye, él despista al monstruo ofreciéndole la cerveza que acaba de abrir. El monstruo al intentar ir a cogerla, se golpea contra la la superficie interior de la pantalla y queda aturdido. La muchacha, a salvo ,entra en la estancia, con su figura en blanco y negro, por la puerta que hay tras el televisor. El chico la invita a sentarse con él en el sofá y ella toma conciencia de su diferencia de color. Él le da a probar la cerveza y ella "se colorea". El **Discurso del Capitalista** es el mejor instrumento de la solidaridad mediática, de actualización de la homogeneidad entre el espacio encuadrado del infortunio y el espacio privilegiado de la recepción.*

¿Qué valor tiene, para nosotros, este caso? Por un lado, creo que supone un buen ejemplo de cómo el imaginario biológico, que está directamente relacionado con la identidad subjetiva, con la finalidad existencial del sujeto y el sentido que ésta pueda encerrar al proyectarlo como "producción del deseo del Otro", – por más que esta fórmula implique una contradicción en sus términos⁸⁷³– está directamente relacionado con el **Discurso del Capitalista** por medio del patrón que supone la

⁸⁷³ El deseo tiene *efectos*, no *productos*.

actividad informática. ¿Qué tiene de representativa la relación con las computadoras del sujeto moderno? Al menos lo siguiente:

- Si la Imagen era el modo de la disponibilidad del ente para el *subjectum*, su paso por la computadora es la mejor muestra de ese *tránsito imaginario desde lo universal del sujeto del conocimiento hacia lo privativo de la demanda particular*. En el **ordenador personal (PC)**, el particular dispone de la imagen para su goce, más allá del conocimiento. La pantalla, como lugar cerrado de operaciones, se constituye en recinto fantasmático por excelencia. Y, si este ordenador está conectado a la red, esa imagen es *mundo*, es susceptible de ser alimentada con los entes que pueblan el exterior. Así, el principio del pastiche se opone al del montaje (clásico) pero no de una forma caótica, sino sometida a una lógica de determinación subjetiva que no implica la lógica *fálica*, que se sitúa al margen de la Ley y, por ello, de un principio de realidad compartible de entrada por una mayoría.
- De ahí, la ambivalencia de los procesos públicos y mediáticos en la Modernidad. Presuntamente codificados para un sujeto, son, esencialmente, para la mayoría, en su difusión y diseminación. Y, más allá de un conflicto de intereses, se produce un conflicto en las percepciones que tiene un cariz más ontológico que ideológico. Es la dicotomía entre el **Discurso Universitario** y el **Discurso del Capitalista** que llevamos viendo a lo largo de este trabajo, que se plasma en el desajuste entre **espectáculo e información**. El **Discurso Universitario** tiene una vocación *universalista*, constituye un sujeto concebido para sostener el proceso del conocimiento. El **Discurso del Capitalista** tiene una vocación particularista, piensa, *more histórico*, en un proceso de conocimiento establecido para la demanda de un sujeto, pero, además, sin determinación ninguna por la **verdad**. En este caso, ha resultado evidente la ambivalencia. ¿Para quién era el proceso desplegado? ¿Para los padres? ¿para los espectadores de **Quien Sabe Donde?** En cualquier caso, los engendros de la máquina no podían ser reputados de monstruosos pastiches de retazos genéticos e informáticos porque les suponíamos su sumisión a la lógica de una demanda.
- Al encuadre pictórico, fotográfico o cinematográfico, les “faltaba (o sobraba, tanto da) el tiempo”. La pantalla televisiva o informática parece haberlo domeñado para el sujeto. Primero, como dispositivos de mediación, a través del directo o de las conexiones “en tiempo real”. Pero, también, porque esta misma celeridad de sus

procesos parece haber reducido su concurso a la prescindibilidad en los procesos productivos y, por ende, haber desplazado el deseo como sostén de la actividad humana. El deseo es espera, tránsito por el Otro. Frente a la pulsión, *el deseo necesita de la no-inmediatez de la satisfacción para el sujeto, implica un goce de la dilación.*

- Pero, además, en esta lógica, lo que se demuestra es que en la fotografía la relación indexical no está garantizada porque, “siendo circular no es recíproca”. Esto es, en la estela de ese imaginario digital, que permite el pergeño de imágenes, la idea de que “la foto no puede mentir sobre la existencia del referente” tiene una contrapartida ontológica inevitable: no puede haber referente que no sea fotografiado. Desde el punto de vista apaciblemente sígnico de la fotografía, la relación ofrece bastantes menos problemas que si la observamos desde el vector inverso. No, dada una foto quiero su ente; sino, dado un deseo, quiero un objeto y la prueba de que mi deseo no es sin objeto es la presencia de su imagen que lo hace disponible. Por ello, la fotografía tiene, en su carácter indéxico, una índole fetichista, de subrogado de un objeto, a la vez que de velo de su falta. La relación indexical en la foto no está garantizada, la metonimia no es sin el concurso subjetivo que la sostenga en un juicio de atribución, de reconocimiento. De ahí que, ante la insuficiencia de la relación indexical, la tecnología haya de venir en apoyo del sujeto para construir ese referente como ex-sistente, como *descollante de la nada*.
- No sé si es obvio, pero sí es lógico que sea esta misma trama la que anima la ingeniería genética contemporánea y toda la tecnología de la reproducción asistida: **darle al deseo materno, no un nombre que lo simbolice en su paso por el Otro (Nombre del Padre) sino un objeto que lo colme más allá de *-id* está, sin pasar por– la relación fálica, del deseo sexual.** Esto es, dada la insistencia del deseo, producir un objeto para el que el *partenaire* es puro instrumento tecnológico. La cultura, la madre, contemporánea no necesita del padre si un profesional la asiste. No necesita pues del paso por Otro deseante pues el **profesional** es *esclavo perfecto*, pura satisfacción de expectativas sin más prerrogativa que sus honorarios. Su deseo y su goce quedan al margen de su operación. Por ello, ésta es serial, no es específica para el que la demanda.

Tendríamos así un agente universal que provee de soluciones particulares. Sea informático, médico o de cualquier otra profesión⁸⁷⁴.

- De esta manera, el demandante, *familiar del que no está*, sea madre deseante o usuario de **Quien Sabe Donde** adviene también al lugar del sujeto como *producción*. Al declararse como huella del desaparecido, los demandantes se insertan en la cadena. El **ADN** es un *punctum* biológico, es la copresencia del ausente en el otro en tanto que lo solicita particularmente.
- Pensemos, por último, en la concepción del sujeto que se nos ofrece como producto del programa genético-informático. No se deja, en este proceso, lugar alguno para el particular, para los avatares del destino y del deseo que hayan podido transformar la imagen del sujeto (indumentaria, longitud del cabello, etc.) más allá de lo programado por los lazos genéticos y familiares. El aspecto con el que los desaparecidos se sustancializan en la pantalla del ordenador es totalmente similar al de su familiar de edad más cercana con lo que se refuerza la idea de “buena familia” de los demandantes por la imagen de sus productos, quedando como único azar la propia desaparición.

Éste es pues el valor de este caso que pone **fotografía, difusión mediática y digitalización** en relación con la más extrema de sus manifestaciones: el *imaginario biológico*, que implica que la progenitura puede renegar de la mediación simbólica, que el **Nombre del Padre**, en cuanto huella de una ausencia, en cuanto lugar vacío que permite el desplazamiento subjetivo por la *cadena significativa*, es un vestigio pretecnológico que puede ser, por mor de la ciencia, reemplazado por la materialidad de un referente.

⁸⁷⁴ Con el llamado “diseño curricular” una de las profesiones con más dificultades para ello, la de maestro, vemos que acaba, también, aviniéndose a este patrón.

23. LAS GRIETAS DEL SER: JUAN PEDRO MARTÍNEZ.

"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 desmembre y aniquile. 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."

"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"

Giordano Bruno, *Del Infinito: El universo y los mundos*.

Quien Sabe Donde recupera otro caso antiguo. Se trata de un hecho acaecido el 25 – 6 – 86. Juan Pedro Martínez viajaba con sus padres en un camión que transportaba 18.000 l. de ácido sulfúrico. Sufrieron un accidente que supuso la muerte de los padres. Dado lo peligroso de la carga y las características del accidente, los cadáveres no pudieron ser recuperados hasta después de 24 h. El cadáver de Juan Pedro no apareció. **Quien Sabe Donde** aborda el caso el 23 – 6 – 93

LA DEMANDA, LA CIENCIA Y EL RELATO.

- *Genérico del programa. Por un artificio de edición, el fondo del genérico se convierte en transparente. Tras el título **Quien Sabe Donde**. Aparece la foto de Juan Pedro Martínez . Es una foto típica de Primera Comunión, perfectamente refrendada por los Media, pues es la que se difundió del muchacho tras su desaparición. El título se reduce al ángulo inferior izquierdo y volvemos al genérico, con su fondo opaco.*
- *Lobatón cambia la dirección de su mirada dirigida a Fuera de Campo por la izquierda del encuadre. De la pantalla de vídeo pasa a mirar el eje de la cámara. Estamos en el estudio A4. Dice que se va a tratar un caso extraño que acaeció "pasado mañana hará dos años" (sic). Hace referencia a los avances de programación en que se anunció el tratamiento de este caso. Es una connivencia con el espectador en cuanto audiencia, en cuanto sujeto informado, atento a lo mediático, pues es éste un caso conocido. La cuestión es que Lobatón comete fallos en fechas, edades y hasta lugares que denotan cierta desatención de su parte. Juan Pedro Martínez viajaba con sus padres en un camión que transportaba 80.000 l. (sic.) de ácido sulfúrico. Sufrieron un accidente que supuso la muerte de los padres. Dado lo peligroso de la carga y las características del*

accidente, los cadáveres no pudieron ser recuperados hasta después de 24 h. Pero Juan Pedro no fue encontrado. Surgen pues dos hipótesis:

(1) *¿Está vivo?*

(2) *Si desapareció, ¿en qué condiciones, desapareció?*

Una opción exige una respuesta **científica** y la otra un planteamiento **narrativo**. *Es fácil darse cuenta de que la única certeza que posibilita el juicio científico es la de la muerte*. No hay certeza alguna que tenga que ver con el deseo, sino con la beatitud.

Comienzan, ahora, las justificaciones de **Quien Sabe Donde**. ¿Por qué se ha desenterrado este caso, por qué esta interrogación a las entrañas de la Tierra?. Es un caso de un cuerpo que, en su falta, presenta un enigma a la propia naturaleza de la materia. La desaparición de Juan Pedro Martínez presenta un misterio porque no sabemos si buscamos un **cuerpo** físico o un **sujeto**. Es decir, que, en esta indecidibilidad, *se cuestiona la homogeneidad ontológica del Universo*. De ahí, incluso la crueldad del planteamiento⁸⁷⁵.

- *Lobatón nos informa de que no ha habido avances sobre el caso en estos 7 años. **Quien Sabe Donde** se plantea, pues, no una reconstrucción sino una "actualización" del caso. Introducir datos para incentivar la búsqueda. La única coartada moral de **Quien Sabe Donde** es su aspecto pragmático. Reconstruir hubiera sido poner al espectador en el lugar del curioso, del que aspira a un saber intransitivo como puro medio de goce. En directo desde Murcia están los abuelos. Son una pareja muy mayor (octogenarios) con un aspecto claramente rural. Los ancianos visten de luto riguroso con ropas propias de campesinos. Es la abuela, la que lleva la voz cantante.*
- *En el estudio en Madrid hay tres expertos: Esteban Gándara, inspector de Policía y asesor de **Quien Sabe Donde**. Juan García Torres es el juez de paz que está, desde el principio, muy vinculado a la investigación. J.A. Millán Jaldón es presidente de una Organización de Transportistas.*
- *Lobatón entrevista a los abuelos. Les pregunta si 7 años han borrado la esperanza. El abuelo contesta "Pues no. A nosotros no se nos olvida a ninguna hora".*

Quien Sabe Donde establece aquí una reparación del ámbito Informativo respecto del subjetivo, del privado. Cabe recordar el anuncio de Radio 5 – el canal de RNE especializado en noticiarios– que recalca la extrema caducidad de la

⁸⁷⁵ Véase más abajo el reportaje sobre el experimento en el laboratorio. Que cuestione la homogeneidad ontológica del Universo, no quiere decir que la niegue, sino que exige volver a fundamentarla.

Información, comparando las noticias con cubitos de hielo y presentando su alternativa de una información constantemente actualizada. El peor problema de la *Universo desjerarquizado* de la información es el factor tiempo, que hace aparecer al sujeto como falta. Efectivamente, para el **Discurso del Capitalista**, hemos visto que el saber sostenido por el objeto no necesita de un sujeto que lo sepa, pues su autonomía lo hace públicamente disponible. Esto es válido para el ámbito general del mercado: la tecnología garantiza con su saber que el producto que adquiero se ajusta a lo que por la vía de la palabra se puede decir de él. Ahora bien, en el ámbito de la Información mediática, puede suceder –y de hecho sucede– que el sujeto en falta emerja por la vía del olvido. El olvido se hace escénicamente patente por la visión de la víctima. **Quien Sabe Donde** juega, en este caso, con eso. La tragedia del particular, pese a haber entrado en el ámbito mediático y encontrarse disponible, por ello, para el espectador, si no es sostenida subjetivamente, se olvida. Este desajuste entre la noticia antigua y el "a nosotros no se nos olvida a ninguna hora" es lo que **Quien Sabe Donde** viene a subsanar. La *solidaridad* tiene que ver con el recuerdo, con hacer advenir ante la vista lo que, siendo ontológicamente visible, no se ve, no está en esta fracción de tiempo que es el presente continuo, la actualidad performativa del encuadre.

De ahí, la importancia del archivo, de las imágenes documentales, como garantía de la disponibilidad óptica de lo icónico para su reproductibilidad, para su representación. Cuando **Quien Sabe Donde** muestra imágenes documentales, lo que se connota, tras ese trabajo de contextualización, ilustración y documentación, es que en ese encuadre, el de la *Historia*, el particular no se hallaba representado; su *historia* transcurría ignota y desvinculada del *Discurso Global de la Información*. **Quien Sabe Donde** –y los *Medía* en general–, en cuanto enfoca el pasado, cifra su papel redentor en el *input* y en el *feedback*, en la reparación de los defectos y vicisitudes representativas del encuadre en cuanto enfocado a la *Aldea Global*.

Reportaje, para "actualizar" el caso.

- *Comienza con la foto que conocemos. Por un zoom intrafotográfico, vemos un primerísimo plano de Juan Pedro. Aparece ahora un marco que contiene dos fotos. El cristal está roto. Después, se nos presenta cada foto por separado. Esta fragmentación indica que la fotografía está considerada como espacio profílmico.*
- *Acto seguido, se acomete una reconstrucción del accidente. Las imágenes son todas simuladas, obviamente, lo que demuestra que estamos más en el ámbito de la*

reproducción (cientifista) que en el del relato. Vemos planos de la cabina del camión, una mano activando el cambio de marcha, un plano de la rueda. Son todas imágenes que, en cuanto pertenecientes a una reconstrucción, implican **un referente cinematográfico clásico**. Los mecanismos de seguridad y control del vehículo en plano de detalle connotan la inminencia del accidente. Al tratarse de una mirada desnaturalizada, de planos pregnantes, desde el **Modelo Narrativo Transparente** se implica que tendrán repercusión narrativa. Si la mirada se detiene en ellos es porque tienen una función nuclear, esto es, romperán el status quo actual. La desatención que estos elementos del vehículo suelen propiciar implica su solidez ontológica, la posición prescindible del sujeto en su sostenimiento⁸⁷⁶. Por lo tanto, reparar en ellos implica un desajuste en el paradigma mecanicista, un desacople entre la ley natural y el deseo (la trama fantasmática) particular.

- El narrador, en off, nos informa que el niño viajaba con ellos por que el padre le había prometido que si aprobaba le llevaría "a ver las vacas sueltas en Vizcaya". La irregularidad proviene de que, en el Puerto de Somosierra, el camión realizó 12 paradas en 23 km. Se nos muestra imágenes del registro del tacógrafo que son las primeras "documentales", de relación entre la huella y la verdad, que aparecen en el reportaje. A partir de aquí se nos muestran en cascada:
 - ▶ Planos del camión destrozado.
 - ▶ Carnet de conducir del padre de Juan Pedro.
 - ▶ El camión y la cisterna volcados en la cuneta.
 - ▶ Operarios manipulando los restos con caretas antigás.
 - ▶ Detalle del ácido derramándose.
 - ▶ Operarios desenterrando y buscando alrededor del lugar del accidente.
- Tras esta búsqueda del cuerpo desaparecido, se realiza un nuevo zoom sobre la foto de JPM. Es la forma de instar al espectador a encontrar su referente, de inducirle a esgrimir la potencia que los especialistas no tuvieron. El narrador termina con las siguiente palabras:

"La subida al puerto de Somosierra fue muy lenta. En 23', el camión efectuó 12 paradas, según quedó registrado en el tacógrafo. ¿Por qué? ¿Sufría alguna avería? Aquí empiezan las interrogantes, las preguntas que, hoy, siete años después, flotan en el aire sin que tengan respuesta alguna. ¿Qué

⁸⁷⁶La publicidad de automóviles utiliza mucho este recurso para transmitir la sensación de seguridad del vehículo, la idea de que los profesionales de la tecnología han pensado en todo: se trata de mostrar partes y mecanismos del vehículo (muchas veces invisibles, con lo que se ha de recurrir a la animación infográfica) de los que el conductor es *inconsciente*, en situaciones críticas que los propios sistemas de seguridad del vehículo resuelven.

hizo el padre de Juan Pedro durante las paradas? ¿En la última, fue secuestrado el niño? Si viajaba en el camión, ¿por qué no se encontró su cadáver junto al camión?. ¿Formaba el accidente (?) parte de una operación de narcotráfico? ¿Por qué bajaba el puerto tan rápido? Sólo hallaron un trozo de goma de las suelas de sus zapatillas. ¿Desintegró, el ácido sulfúrico, el cuerpo de Juan Pedro?.

Hoy **Quien Sabe Donde** intentará desvelar este suceso, el más misterioso de los que han ocurrido en los últimos años. Nadie ha podido dar una respuesta convincente a la desaparición, hace, ahora, siete años, de Juan Pedro Martínez Gómez, el niño de Somosierra, que el próximo mes de agosto cumpliría 17 años."

- *Tras el intermedio, volvemos al mismo artificio de edición del principio.*

Es obvio, que los antecedentes mediáticos sólo son una parte del problema. Éste consiste en el olvido, en que la información no ha satisfecho la demanda insistente del particular y necesita, entonces, de un sujeto que sostenga la representación de su falta para que el saber actúe sobre ella. Es un recurso muy "socialdemócrata", paliar las fallas del **Discurso del Capitalista** desde el **Discurso Universitario**. Retomamos, pues, la cuestión con un nuevo reportaje que indica que sí *hay* un demandante al que responder, requisito indispensable para que **Quien Sabe Donde** se ponga en marcha. Se procede, entonces, a la representación de una falta. Y la forma es bien siniestra porque lo que falta para que las cosas "estén en su sitio" es un cadáver que nunca se encontró.

2º Reportaje.

- *Por ello, tras unas breves imágenes del cielo murciano lo que vemos son ángeles de piedra, tumbas y cipreses.*
- *Para que Juan Pedro esté en el cielo con sus padres, es necesario que su cuerpo repose en la tierra junto al de ellos. La problemática aristotélica del Lugar Natural es la que aquí se juega, conjugada con un doble deseo materno. El Universo postcopernicano debería solucionar la cuestión.*
- *Vemos a la abuela frente a una tumba sollozando mientras repite: "No os olvidaré jamás, hija mía. No os olvidaré jamás." Para, a continuación, añadir: "Nos falta tu hijo, hija mía". Aparece entonces una foto inserta del niño. La Familia realiza la función de la Gravitación Universal: atraer los cuerpos.*

- *Pasamos después al pueblo. Vemos la casa vacía con las fotos de los padres en B/N. Vemos fotos del niño que, se nos dice, se crió con sus abuelos. A éstos "solo les queda una colección de fotografías". Vemos ahora la foto de la Comunión y el cartel de su búsqueda. Aparece un amigo suyo y el patio del colegio.*
- *Las fotos se oponen al campo vacío connotando tanto la ausencia referencial como la posibilidad de restitución del objeto al encuadre que le es sustancialmente connatural.*
- *Lobatón entrevista ahora a la abuela. La vemos enmarcada en una pantalla de TV. Le pregunta sobre la carga que transportaba su yerno y por qué se llevó a la familia. También por las condiciones de seguridad, y por qué volvió al camión cuando lo había dejado durante algún tiempo para dedicarse al trabajo agrícola. La abuela contesta que a él "le gustaba".*
- *El transportista habla de la dureza del trabajo. De la gran competencia que existe entre los transportista autónomos –concretamente, entre los "tractistas"⁸⁷⁷– lo que lleva a trabajar un número excesivo de horas y que no se cumplan las pausas que marca la ley.*

⁸⁷⁷Que poseen una cabeza tractora que arriendan para el transporte de remolques con diversas mercancías.

LA SIMULACIÓN.

3^{er} Reportaje.

- *Se pasa, ahora, a una reconstrucción del viaje desde los datos que aporta el tacógrafo. Se aportan los datos técnicos del vehículo y la carga y comienzan a mostrarse imágenes del recorrido. Se entrevista al empleado de la gasolinera donde hicieron la última parada antes del accidente.*
- *Comienza la reconstrucción. A las 7 h. salieron de Cartagena. A las 9 h. pararon. Carmen no bajó. A las 12 h. 2ª parada en una gasolinera de Cuenca. Se ofrecen imágenes nocturnas de gasolineras y carreteras. A las 3 h paran en otra gasolinera ya en Madrid. Paron 1 h. 13'. En la Sierra de Madrid paran 2' 1. A las 5' 20 paran en un bar de Cabanillas. Habla el camarero. Explica el tiempo que estuvieron y lo que consumieron y añade: "Yo no estoy seguro de que fueran ellos ni nada". Fue el último en verlos juntos.*
- *Más imágenes de carretera y camiones, ahora diurnas. 1'20 h. después el camión se estrella en la vertiente norte del Puerto de Somosierra. Se ofrece un plano subjetivo del accidente: la cámara vuela por los aires.*
- *Habla otro camionero testigo del accidente. Fue un intento de adelantamiento de Andrés cuando venía otro camión de frente. Se cuela entre ese camión y el precedente e implica a los tres. Cuatro camiones se vieron, pues, envueltos en el accidente. Una animación muy simple y esquemática ilustra los hechos. Otro testigo relata las velocidades, el choque, etc.*
- *Volvemos a ver las imágenes del camión que ya constaban en el reportaje anterior. El rescate se pudo realizar 10 horas después. Otro de los camioneros tenía las piernas rotas. Enseguida, se produjo la inquietud por la posible contaminación del río Meratón por el vertido del ácido sulfúrico Oliani. Vemos la humareda.*
- *El propio accidente no ha podido ser aclarado del todo. Teóricamente, se trata de un "caso típico" de rotura de frenos. El camión no llevaba frenos eléctricos, pues están prohibidos en el transporte de mercancías peligrosas. Además, A. Martínez había gastado 700.000 pts. dos meses antes en una revisión general del vehículo incluidos los frenos. Vemos la factura de esta revisión y, en plano de detalle, resaltadas las palabras **A. Martínez, Freno y Precio**. Se trata de un raccord en el eje sobre el documento que produce un efecto de lupa. Con la sutilidad que caracteriza sus recursos simbólicos, **Quien Sabe Donde** nos advierte que entramos en un proceso detectivesco.*

Este proceso es típicamente mediático. Se queda a las puertas del juicio, es simplemente hysterizante. Como en el caso de **JFK**⁸⁷⁸, no se trata de desvelar o cernir una verdad sino de reputar como falsa, contradictoria o insuficiente la versión oficial. *El ámbito informacional es refractario a la verdad. Es espacio para la denuncia o la recusación, jamás para la conclusión.* El **Discurso del Capitalista** y el **Discurso Universitario**, impiden concluir.

- *Las circunstancias extrañas comienzan media hora antes del accidente. En la subida a Somosierra hace 12 paradas en 23'. De nuevo, una imagen de gráfico del tacógrafo nos "ilustra"⁸⁷⁹. Esto es típico de un atasco pero aquella mañana el tráfico era escaso. 3'5 Km. después de la última parada, el camión se estrelló. Se nos muestran gráficos de la carretera, perfiles del relieve, etc. Hablan ahora varios camioneros para insistir en que no hay explicación para esta conducta, pues se trataba de una subida. Se habla de la hipótesis de que la parada de un minuto fuera debida a una avería. Pero se insiste en que, para arreglar una avería, un minuto no es suficiente. El narrador nos informa que 1' sí basta para accionar una palanca que regula o anula los frenos en función de la carga. Un plano nos muestra este gesto. Un error en esta acción hubiera dejado el camión a merced de las 18 Tm. de la cisterna. Un plano muestra de nuevo los restos del accidente. Un minuto es suficiente, también, para que Juan Pedro abandonase el camión voluntariamente o por la fuerza. Con esta invitación al misterio en la voz del narrador, instancia enunciativa oficial de **Quien Sabe Donde**, termina el reportaje.*

- *El reportaje ha reunido pruebas que plantean enigmas, esto es, la insuficiencia del saber. Es la voz de **Quien Sabe Donde**, en el **Discurso de la Histérica**. Ahora, los expertos deben plantear hipótesis de 2º grado: **Discurso Universitario**. Lobatón mantiene un coloquio con un transportista, el juez de paz y un policía. Se dirige al transportista y le pregunta por la posible causa de las paradas. Éste contesta que un transportista nunca para en una subida y que hay una doble versión de este hecho pues "en el sector se habló mucho de este accidente" como un caso típico de cansancio. La dos versiones son:*
 - (1) *Se trataba de un camión antiguo y por eso tenía, en la subida, continuas bajadas de velocidad.*
 - (2) *Una furgoneta interfería la marcha del camión.*

⁸⁷⁸ Vid. Cap.10

⁸⁷⁹ Las comillas provienen del hecho de que los profanos no entendemos nada con la visión de esas imágenes.

□ *Insiste en que se habló mucho en el sector para afirmar que la 2ª hipótesis tomó cuerpo por la testificación de un dirigente de la organización de transportistas que recibió amenazas.*

□ *Lobatón se dirige ahora al Juez de Paz. Le pregunta por el 1º momento, por el panorama que se encontró. Contesta que lo despertaron a la 7'30. Narra todo el proceso: llegada de la policía, protección civil, etc. Describe la desorientación producida por la peligrosa carga, cómo acudió un técnico de explosivos Río Tinto, y el vertido del ácido al río Duratón.*

[Primer Plano de la Abuela. Breve.]

□ *La primera preocupación fue, pues, por el impacto medioambiental y la repercusión en el ganado.*

[Primer Plano del Abuelo]

□ *Describe todas las medidas que se tomaron y cómo el levantamiento de los cadáveres no se realizó hasta las 24 h. Lobatón: "Sin entrar en detalles escabrosos: ¿Cómo encuentra los cadáveres?". Contesta que el padre estaba muy afectado por la acción del ácido pero la madre no.*

[Primer Plano de la Abuela]

□ *Los Primeros Planos de la Abuela contrastan con los del juez pues son de una escala menor. Mientras a los expertos en el plató se les toma el busto, a ella se la toma en un primer plano más cercano. El rostro de la abuela (rugoso, de dentadura irregular, con indumentaria de campesina, sollozante) junto con la escala en que es encuadrado, que resalta todos estos rasgos, contrasta muchísimo con la textura de sus contraplanos. La abuela es el contracampo de **Quien Sabe Donde**.*

[Primerísimo Plano de la Abuela, que prorrumpe en un llanto silencioso.]

□ *Lobatón se dirige ahora al policía y le pregunta por la primera impresión y qué hipótesis deduce de ello. Éste contesta que, ante un accidente de tales dimensiones, el primer foco de atención de las autoridades tuvo que ser el peligro que de él se derivaba. Los ocupantes del vehículo, una vez se demuestra que están muertos, pasan a segundo plano. Posteriormente, es cuando se preocupan de las hipotéticas causas del accidente.*

□ *Lobatón se dirige a la abuela y le pregunta cuándo les avisaron, cuánto tardaron en llegar. La abuela, siempre en primerísimo plano, dice que no se enteró hasta llegar. Le dijeron que estaban los tres muertos.*

[Zoom: acercamiento aún mayor]

□ *A las 12 h. su hijo le dijo: "Mamá, no llores que Juan Pedro no está en el accidente." Lobatón insiste en preguntarle si le dijeron que estaban los tres muertos. La abuela lo confirma.*

[Plano de Lobatón hablando al monitor. La abuela rompe a llorar]

- Lobatón: "María, comprendemos su dolor".

EN LAS FISURAS DEL SER: LA TRAMA Y EL EXPERIMENTO.

- A la vuelta de la publicidad vemos: el rótulo de **Quien Sabe Donde** / la cisterna deteriorada / el rotulo de **Quien Sabe Donde**. Lobatón nos informa de que la imagen de la cisterna es reciente. Nos enfrentamos ahora a las diversas hipótesis sobre el accidente y la desaparición de Juan Pedro. La primera hipótesis es la del narcotráfico.

4º Reportaje

- *Éste reportaje comienza con imágenes de los bomberos, tareas de descontaminación, etc. tras el accidente: una prueba más de que se trata de un caso de clara raigambre mediática. Las imágenes de archivo son una de las vinculaciones evidentes del ente con el sujeto, de su disponibilidad.*
- *Con este reportaje, comienza a plantearse el enigma de la desaparición de Juan Pedro con sus dos vertientes explicativas: la **científica** y la **narrativa**.*
- *La voz en off nos informa de que nadie vio a Juan Pedro. Y aquí empiezan las preguntas. "¿Por qué bajó el puerto tan deprisa?". Un portavoz de la familia se pregunta por qué cambió la forma de conducción. Éste cambio demuestra un estado nervioso y de alocamiento. Iba a 120 km./h. Suponen que "le habían quitado al crío".*
- *Comenzamos a ver ahora imágenes de camiones circulando por la carretera y cruzándose. Sobre esto planos ilustrativos la voz del narrador pregunta: "¿Perseguían los padres a los secuestradores de Juan Pedro? ¿Fue raptado el niño en la última parada? ¿Por qué fue secuestrado?". El tacógrafo es el origen de toda la construcción. El registro tacográfico, de estirpe tecnológica y científica, es una huella sin icono. La huella tacográfica exige en su exactitud un complemento icónico para constituirse como certeza. **En ese hiato entre exactitud y certeza se edifica el relato.** Esta iconización toma la forma de un pseudo-documental ilustrativo.*
- *El portavoz añade: "En la última parada estuvo 20", tiempo más que suficiente para quitarle al crío y forzarle a transportar la droga". Desde esa parada circula "muy mal", "se desquicia totalmente" y "hace una circulación muy extraña". Ya tenemos pues una trama de narcotráfico montada. El caso es más mediático todavía de lo que podíamos suponer. Ahora, tenemos un plano lejano sin profundidad, tomado con un zoom, de una furgoneta. Imagen de thriller o de trailer de thriller. A diferencia de los de los camiones, este plano está tomado del paisaje urbano, no de carretera. La voz en off nos habla de "la*

presencia fantasmal de una furgoneta blanca marca Nissan en la que viajaban un hombre y una mujer".

- Otros dos parientes dan su opinión. La mujer (tía del desaparecido), tras un parlamento ininteligible, afirma que "no buscaron la furgoneta". "Tantas veces que han salido en televisión, si no hubieran tenido nada que ver ellos mismos se hubieran presentado". **Es impensable que, una vez introducido un contenido en el flujo de la información, éste no llegue a quien deba de llegar.** Es el mecanismo en el que **Quien Sabe Donde** descansa.
- Habla de nuevo el portavoz: la Guardia Civil se niega a colaborar en la identificación de los posibles dueños de la furgoneta. Había 800 vehículos como ése en España, en ese momento, que se hubieran podido comprobar.
- Vemos, una vez más, imágenes de la cisterna. La Guardia Civil buscó droga en ella, pues de los 3 compartimentos, sólo dos llevaban ácido. El resultado de los análisis fue negativo. La tía afirma que al año encontraron una (?) cuenta que en TV dijeron que llevaba droga. Nombra a un tal Quintero, General juzgado por Garzón por narcotráfico. Se muestran imágenes de prensa en las que se relaciona el caso con el narcotráfico. La gente del pueblo opina que el niño fue raptado antes del accidente.
- El reportaje acaba con la voz en off sobre la foto de Juan Pedro de comunión planteando la disyuntiva entre muerte y secuestro.
- Prosigue el coloquio en el plató. Lobatón dice que el tal Quintero, efectivamente había sido procesado. La Guardia Civil había sido invitada para aclarar la contradicción entre dos análisis practicados en la cisterna: el primero, positivo y el segundo, negativo. El Juez afirma que había mucho ácido. El Transportista indica que la carga alcanzaba el límite máximo permitido: 18 Tm. (antes se había dicho 80, por error). Lobatón se refiere al tacógrafo como testigo. El experto habla del cambio en la conclusión: los frenos estaban destrozados. Lobatón se refiere a los nervios en un profesional. El policía apunta un cambio en la relación causa-efecto: el camionero estaba nervioso porque el camión funcionaba mal y no al revés. En cuanto a las paradas, encuentra la explicación lógica en el hecho de que el vehículo fuese viejo. Respecto a la de 20", se pregunta si unos traficantes han cogido al niño ¿por qué lo han retenido tras el accidente?. De ser cierta esta hipótesis su destino habría sido trágico.

[Primer Plano de la Abuela]

- Afirma que no hay por que dudar de los análisis de la Guardia Civil.

[Primer Plano de la Abuela].

- *Pregunta, después, al juez como testigo de los hechos. El dato de que la mujer no fuera vestida no se aviene a la hipótesis del secuestro.*
- *El juez indica que en la bajada se han “reventado” todos los mecanismos del camión (embrague, caja de cambios, etc.), que estaban esparcidos por la carretera. Por ello, el camión bajaba “loco”. Coincide en esto con el policía. Éste añade que el que la mujer fuera desnuda es un dato clave.*

[Primer Plano de la Abuela]

- *Se pasa, pues, a considerar la hipótesis de que el ácido haya disuelto el cuerpo del muchacho. Para valorar esta posibilidad, se emite un reportaje que emitió el programa Informe Semanal en su día. Se trata de un experimento químico en un laboratorio bajo la tutela de un catedrático de química*

5º Reportaje.

- *Asistimos un experimento con ácido en el que se va a utilizar una pierna de cordero. Con un fondo de música tétrica (con predominio de la percusión) vemos las manos que manipulan el material, pero no el rostro. El laboratorio es una estancia con paredes blancas de azulejo lo que le da un toque antiguo y macabro de viejo hospital o sala de disección. Los guantes del técnico, así como el líquido viscoso producto de la acción del ácido, son de un color marcadamente negro, con lo que el contraste es, aún, mayor. **La homogeneidad sustancial del Universo muestra en este experimento su faz más macabra, más brutalmente antiantropomórfica.***
- *El experimento se realiza en el Departamento de Química Inorgánica de la Universidad Autónoma de Madrid. Los planos del experimento son muy cercanos. Vemos la carne sobre la que se arroja un chorro de ácido. Las cubetas transparentes dejan ver las salpicaduras en el proceso de descomposición de la carne que da como resultado un repugnante caldo negro. Un artificio de edición indica el paso del tiempo de exposición del tejido orgánico al ácido. Esta vez, la impresión no es, como en otras ocasiones, de paso de páginas, sino de paso de fichas. El hueso resiste.*
- *Habla el catedrático. El espacio en el que le vemos es de un aspecto mucho más moderno y menos sórdido que el del experimento, con abundancia de cristal y plástico. Nos informa de que pese a lo visto, - entonces, ¿para qué lo hemos visto? - sí cabe la posibilidad de que el ácido disuelva el hueso. De ahí, que haya que analizar los restos en el terreno.*
- *Nueva promiscuidad matérica. Vemos imágenes de recogida de tierra [planos de detalle] con el fin de comprobar la existencia de restos humanos. También de la cabina del camión. Para pasarlas por el “analizador espectrográfico”.*

[Cierta impostación de la voz y dificultad en la pronunciación, con una pausa entre ambas palabras].

- *Parece buscarse un cierto antropomorfismo químico en la materia. Vemos imágenes de esta nueva operación. De nuevo, vemos las manos y los instrumentos, no los rostros de los operarios. Leemos el rótulo: "Spectrographic analyzer". Se cierra el aparato. Vemos el interruptor pasar a la posición "on" acompañado de un golpe de música. Vemos la imagen de una luz en el interior del aparato. La luz se apaga y vemos los gráficos de los resultados. Es puro espectáculo de la huella científica. Es imposible entender nada, como sucedía con el tacógrafo. La **información** es autónoma porque no nos convoca como sujetos.*
- *En la cabina, se encuentran restos de fosfato, magnesio y arsénico: "Pueden ser restos de una disolución no-natural dentro de los elementos que podían encontrarse en la cabina." Los restos han sido analizados al cabo de un año de ocurrido el accidente en una cabina depositada en un estercolero. "Con estos datos de la muestra, no se puede afirmar ni negar absolutamente nada". He aquí, **lo real**. La ciencia es indiferente a la demanda de saber del particular.*
- *El reportaje continúa. Vemos planos de la carretera y de los restos del accidente. 10000 l. de ácido se vertieron en 10 h. ¿Suficiente para hacer desaparecer el cuerpo del niño?. Sólo se encontró una zapatilla. Vemos imágenes del reguero de ácido. El catedrático afirma que es imposible hallar restos de materia orgánica en ese volumen de ácido. Vemos la cubeta llena de un caldo negro del que se extrae con unas pinzas un resto minúsculo de hueso.*
- *Voz en off:*

"Nunca se podrá conocer la verdad de lo que ocurrió en aquel accidente. El paso del tiempo y el cambio de circunstancias impiden que la ciencia dé algunas respuestas a los interrogantes."
- *Se pasa el hueso a otra cubeta y se vuelve a sumergir en ácido. Zoom sobre la operación. El catedrático habla del factor tiempo y del descuido. Se trata de saber si el muchacho se ha "disuelto o no disuelto". **Imagen del laboratorio con la cubeta negra. Por fundido, pasamos a la foto del niño con el crucifijo sobre el que pasan los créditos.** La asociación no puede ser más macabra.*

EL SABER, DEL AMO.

- *Lobatón apostilla: “La ciencia, que contribuye a la investigación pero que no siempre puede aportar la respuesta definitiva.”*
- *El juez indica que el padre estaba afectado por el ácido en la cabeza y parte del cuerpo. La madre, en cambio, nada. Para “comerse un cuerpo”, éste debe estar totalmente sumergido en el ácido. El policía dice que los daños en el cuerpo del padre eran debidos al efecto goteo.*

[Primer Plano de la Abuela, contracampo de los especialistas. Ahora, rompe a llorar.]

Éste programa se sale de la norma, evidentemente. La posición en la que se suele poner al espectador de **Quien Sabe Donde** es la del “consumidor”, la del sujeto en el **Discurso del Capitalista** que con su competencia debe localizar al saber y con él al objeto que lo sostiene. Hay un juego, pues, en el que el demandante en la pantalla, se aviene al **Discurso Histórico**, el dispositivo del programa al **Discurso Universitario** y el espectador al **Discurso del Capitalista**. La correlación parte, pues, *del objeto en el lugar de la verdad*, en la demanda histórica, para pasar al lugar del otro, sobre el que el saber pueda actuar, y, posteriormente, para el espectador, al lugar de la producción sosteniendo a un saber que, así, parece avenirse a la *lógica del Todo*, esto es, carecer de fisuras. De esta manera, **Quien Sabe Donde** se arroga un papel de puente, de doble servicio, ofreciéndole al demandante y al espectador el objeto capturado y en bandeja. El **contracampo** es el lugar de la verdad (del Amo) para el sujeto histórico. El *sujeto capitalista* está en su misma posición de Agente, pero puede, sin embargo, determinar esa misma verdad y no ser determinado por ella. Así “consigue”, subrepticamente, lo que desde el **Discurso Histórico** se demanda: *el saber del Amo (?)*.

- *El ácido estanco, prosigue el policía, tiene un efecto todavía mayor con la renovación constante producto del goteo: es el “efecto bañera”.*

[Primer Plano de la Abuela llorando]

- *La conclusión es que “el resto” se ha podido dispersar por las operaciones de neutralización del ácido y el rescate.*

[Planos intercalados de la abuela con un llanto cada vez más intenso]

- *El juez insiste en esta cuestión del fluir del ácido y de la contaminación del río. Lobatón repite que la disolución no es más que otra hipótesis. La investigación no se ha cerrado del todo. Cerrar una investigación del todo implicaría, añadimos, el reconocimiento de la imposibilidad factual de saber más. A la intuición hay que sumarle nuevos datos.*

[En el plano de conjunto, vemos las pantallas del fondo del estudio en las que la abuela sigue llorando].

- *Lobatón apela a personas o testigos que comparezcan después de esta noche. Es una debilísima excusa para justificar la emisión de este programa cuya única razón de ser es el espectáculo.*
- *Se ofrece, ahora, una nueva aclaración: la madre no iba desnuda, sino en prendas interiores.*

[Plano de la Abuela]

- *Disculpas por herir a la familia en la voluntad de informar con precisión. El transportista aclara que no es extraño que fuera así, a causa del calor y de la hora.*

El programa continúa con su marcha habitual:

- *Se ofrecen datos de casos resueltos.*
- *Se presenta otro programa informático como el utilizado con el Niño Pintor de Málaga. Se ha usado para actualizar la imagen de Juan Pedro. Conviene aclarar que la resolución de la imagen es pésima.*
- *Hacia el final, Continúan las entrevistas repitiéndose cosas ya dichas. Lobatón pide conclusiones.*
- *Juez:*
 - ▶ *Resume y concluye: no hay explicación para lo del niño.*
 - ▶ *Explica (enumera) todas las gestiones de búsqueda: Cruz Roja, Guardia Civil, etc.*

- *Lobatón dice que el caso escapa a la lógica.*

- *Policía:*
 - ▶ *Repasa todos el proceso paso a paso y dice que todo es normal.*
 - ▶ *Quedan, pues, dos opciones:*
 - i *O el niño fue raptado y como testigo de cargo habría sido asesinado.*
 - ii *O, iba en el camión.*
 - ▶ *Concluye que el cuerpo del niño estaba disuelto en el ácido.*

[Plano de la Abuela]

- *Lobatón: **“la esperanza se enfrenta al discurso lógico”**. Se dirige a la abuela en la pantalla.*
- ***La abuela se destapa:***

- “Mi nieto vive”
- “Ni bañeras, ni camión, ni nada de nada”
- Era un niño mayor: “si hubiera estado disuelto en el ácido algo hubiera “quedao””.
- “Mi nieto está vivo en algún lugar, *no sabemos dónde.*”
- “Lo que pasa es lo que suele pasar siempre: que no se busca como se tenía que buscar”.
- “¿Por qué no se ha buscado la furgoneta?”

Es un caso claro del enfrentamiento de dos impotencias: la del **Discurso Histérico** para extraer el saber al Amo y la del **Discurso Universitario** para reducir el objeto a saber. *Objeto y Amo, respectivamente, se relevan en el lugar de la verdad.* La culpa, del “**poder verdadero**” – S_1 = autoridad estatal – en posición ser determinado por el sujeto (**Discurso del Capitalista**).

□ *El abuelo insiste en la furgoneta. Lobatón habla del trabajo informático. Con esta imagen despide. Apuesta por la esperanza. El abuelo “Nos queda poca vida. Y esto, a lo mejor, se prolonga...” Lobatón: “Un fuerte abrazo”. Despide a los invitados: “Hemos contribuido a hacer una reflexión valiosa **no sólo para este caso, sino para otros similares**”.*

El valor de *exemplum* de esta emisión salva la cara de **Quien Sabe Donde**: *Es obvio, que casos como éste se ven día sí y día no. Y, a veces, el del medio.*

Precisamente, su excepcionalidad es lo que le otorga valor para los propósitos de este trabajo. **Quien Sabe Donde** se apropia de este caso y con él llega al límite de los presupuestos ontológicos sobre los que se funda su **dispositivo** y, en última instancia, el *Paradigma Informativo Contemporáneo*: la fe en la ciencia, como fundamento gnoseológico de un Universo todo visible, que desemboca en la impotencia frente a la demanda del particular, con el efecto, nada despreciable, de seguir retroalimentando la maquinaria discursiva. La impotencia para cerrar la singladura del saber descansa en la posibilidad supuesta de hacerlo, que legitima moralmente todas sus imposiciones. El fracaso del paradigma mecanicista exige la proliferación de las tentativas narrativas, de la búsqueda incesante de un relato que sustente la *falta, la incompletud del instante encuadrado*, y la haga soportable. Precisamente, esa búsqueda del relato inexistente en un *fuera de campo* que no se tolera en su esencia simbólica, de límite de lo posible, es la única narración factible entre las aporías de nuestra cultura. **Quien Sabe Donde no es sino un muy acabado**

ejemplo de esa búsqueda imposible del relato en que parece consistir todo intercambio simbólico en la llamada sociedad de la información.

24. SER PARA EL OTRO: JESÚS MONTER.

"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."

Emmanuel Lévinas, **El Tiempo y el Otro**.

Es éste, un caso considerado emblemático por **Quien Sabe Donde** a causa de las dificultades que entrañaba y el largo proceso de resolución al que dio lugar. El programa lo considera así porque fue un éxito rotundo⁸⁸⁰ en un caso especialmente difícil. Pero lo es también por otros motivos. Sabemos que, siendo fiel a su espíritu televisivo, de renegación de la pérdida, **Quien Sabe Donde** comienza a preocuparse por casos lejanos en el tiempo, con especial atención a aquellas separaciones provocadas por la Guerra Civil y, también, hacia aquellos casos en los que –como hemos visto– es un sujeto el que busca *hacerse falta en el Otro*: un hijo separado de sus padres, de su *familia biológica*, que los intenta encontrar a través del programa. En estos casos, las viejas y ajadas fotos, con el grano del blanco y negro, tienen un carácter de fetiche esencial como prueba prebiológica que hace que, en caso de no existir, sean sustituidas por imágenes de archivo de nula pertinencia en la resolución del caso particular. Para nosotros tiene, entonces, una especial relevancia en cuanto supone un tratamiento de la huella fotográfica distinto del de la digitalización. Me propongo sostener, pues, la hipótesis de que *la difusión de la fotografía, de la instantánea familiar, por el dispositivo televisivo es de pleno derecho una forma de procesamiento de la misma paragonable a su alteración digital*.

El caso tuvo su trascendencia en prensa y TV porque, en la presentación de su éxito, **Quien Sabe Donde** se encargó de darle publicidad. Ahora bien, hay que señalar que, al contrario otros casos, de repercusión transmediática, su resolución supuso su erradicación del flujo informativo. Pienso, por supuesto, en Alcàsser, Susana Ruiz o Anabel Segura. En todos ellos las desaparecidas (muy jóvenes y mujeres) fueron, desgraciadamente asesinadas y por ello no hubo voz para la

⁸⁸⁰ Vid. Lobatón *Op. cit.*, pp. 133- 145. Lobatón titula al capítulo dedicado a Jesús Monter "Memorias de otra vida".

verdad y el relato, sino la de los supuestos culpables, caso de ser identificados y detenidos. Es cierto, que aquí no hay cadáver ninguno y que, una vez hallado un cuerpo al que sumar un saber, los aspectos misteriosos de la trama que lo produjo han sido estrictamente elididos. Pese a que las apariencias son bien distintas, lo que me hace establecer esta comparación es precisamente que en el caso de Jesús Monter tampoco hay relato aclaratorio alguno. Esto es, que, a efectos informativos, este reaparecido es tan cadáver como los otros, su verdad es orgánica, corporal, científica y no discursiva. Lo que sustenta, sin embargo, que el caso se dé por resuelto es lo que podríamos en el álgebra lacaniana escribir con la fórmula: $i(a) \rightarrow S_2$. La imagen del objeto es homogénea al saber. Encontrando al desaparecido, el saber sobre su ausencia es innecesario. La causa pierde, pues, consistencia lógica. Así, no es que el significante (su trama) sea contingente sino que es enteramente prescindible en lo que atañe al *sujeto producido*. Tanto en el **Discurso universitario** como en el **Discurso del capitalista** que el S_1 esté en el lugar de la verdad implica esto, que el agente del discurso nada quiere saber de la estructura, de la ley simbólica. Éste es un caso de evacuación del relato por la evidencia científica. En él, están presentes todos los elementos clave del programa: fotos, ADN, Posguerra española, reconocimiento de la paternidad, identificación desaparecido/espectador. El caso de Jesús Monter nos ilumina también sobre la posición del espectador mediático de **Quien Sabe Donde: Ser donde no soy**. Éste es su principal valor para nosotros: **el desdoblamiento espectacular de su trabajoso proceso de identificación**.

Lo que aquí vamos a analizar es, pues, el programa del triunfo que, por supuesto, reconstruye todo el proceso a partir de éste. Se trata de una madre muy anciana buscando a un hijo desaparecido en la infancia, 52 años atrás, como secuela de la Guerra Civil y el exilio. Es la inversión de la inversión que suelen suponer estos casos de huérfanos o hijos abandonados mucho tiempo atrás. Es el sueño dorado del niño del hospicio: **ser el objeto del deseo (el falo) de una madre (Otro) existente**.

EL PRETEXTO.

- *Antes del Telediario, el 26 – 2 -96 se publicita el programa de esa noche con este caso con este caso como estrella. La publicidad de **Quien Sabe Donde** es el pre-texto. Es*

obvio, que este programa carece, en sí, de funcionalidad informativa, si el desaparecido ya ha sido hallado. Aparece la foto leitmotiv, la que, estando en posesión de la madre, sirvió al buscado como índice de su identidad. Es una foto escolar típica de un niño con un libro y un mapamundi detrás. Sobre ella, se efectúan zooms de avance y retroceso.

- La foto que aparece en pantalla es de una escenografía completamente convencional: Se trata de la típica foto de estudio del escolar en su pose emblemática encarnando sus ideales y sus atributos. De ahí que, en su uso mediático, todo este componente haya sido soslayado en beneficio del puro carácter documental, de reconocimiento, de fetichización del **punctum**: que el hijo "se" reconozca. Pero, precisamente, esa escenografía, que designa un contracampo, en cuanto hace, del icono, efecto plácido de la ley, escenifica el nombre del padre (la metáfora paterna). La escenografía de la foto exhibida en **Quien Sabe Donde** es paternal. Jesús Monter comparte el contracampo con la madre frente **Nombre del Padre** que autoriza la foto. Jesús no puede reconocerse, sino reconocer otra foto en la que se reconoce. El hiato entre la imagen y el sujeto es doble, en este caso, respecto de la estructura especular.
- Tras el genérico, aparece la anciana madre en primer plano diciendo: "Sentí en mi corazón que estaba muerto." Vemos la foto en B/n. del niño de 10 años, reliquia de la demanda. La anciana habla de su llanto y del dolor. La imagen vídeo queda congelada y se produce la superposición de las fotos.

El relato de el programa, su segunda versión, tiene un comienzo *in medias res*. Un collage recordatorio como el que encabeza los capítulos de los culebrones, esto es, con simulación de nuclearidad⁸⁸¹. **Quien Sabe Donde** aparece, entonces, como negador de la muerte. Esta intervención de la demandante ante la cámara se produce sin rastro del entrevistador: es pura huella informativa. El rostro rugoso de las ancianas⁸⁸², como trasunto del paso del tiempo, rima con las imágenes de las fotos cuarteadas. El progreso, frente al dolor: **Quien Sabe Donde** es la victoria sobre el tiempo mortífero.

- Funde y hay un retroceso en el eje. La imagen congelada de la anciana queda confinada en una pantalla de vídeo ante la que hace su aparición el semblante del presentador. Lobatón despliega los pormenores del caso.
- Petra, una anciana de 93 años, lleva 52 bajo el peso de una ausencia: "Su pequeño Jesús desaparece en 1944 en medio de una siniestra historia de extracciones de sangre."

⁸⁸¹ Pude estudiar esta cuestión hace tiempo. Vid. Palao, 1989.

⁸⁸² Recuérdese el Cap. anterior.

- *Al nombrar a Jesús, aparecen sus fotografías. Se produce la colisión entre la imagen del vídeo profesional y las fotos en B/N. Es el pastiche entre los distintos granos de la imagen, que hace cabalgar al dispositivo por encima del tiempo. Al hablar de la mutua recuperación madre/hijo, vemos la imagen actual del Jesús sexagenario. El contraste es notable. Lobatón recurre a la metáfora “real”: le robaron la familia y su propia sangre. El aprovechamiento metafórico de la metonimia diegética es un procedimiento de estirpe clásica que puede llegar a resultar presuntuosamente kitsch.*
- *Según Lobatón, éste es “uno de los casos más complejos, si no el que más, en la historia de este programa”. En ese momento, las fotos son sustituidas en la pantalla posterior por el cartel de **Quien Sabe Donde**. Lobatón actualiza el segmento **S₂** → a cuando añade:*

“El documento que les vamos a ofrecer más adelante en el curso de la emisión de esta noche tiene una especial fuerza porque representa una experiencia tan dura como aleccionadora”.
- *Es importante reparar en el aplazamiento del tratamiento del **caso estrella**.*

LA REPRESENTACIÓN.

- *A los 40’ de comenzado el programa, se retoma el caso de Jesús Monter. Es para anunciar su tratamiento tras la publicidad. Se utilizan unas imágenes de Petra hablando de su Jesús. Vemos la foto del niño ante el mapamundi, que adquiere todo el valor de un símbolo: el mundo es el espacio de la restitución. Un zoom sobre ella nos lleva al primer plano. Por fundido, ésta se convierte en la silueta del genérico.*
- *Tras la publicidad, Lobatón presenta el caso. La foto de Jesús Monter con que se ha retomado la emisión es absorbida por el vídeo. Lobatón queda ante la pantalla.*
- *Nos informa que la desaparición de Jesús Monter se produjo hace 52 años, en las primeras semanas de febrero de 1944. Jesús Monter vivía en Barcelona con su hermana en casa de unos tíos. Sus padres están exiliados en Francia:*

“Es la dura posguerra. La sombra de la venganza política había dividido en dos a aquella familia cuya cabeza visible había sido un activo militante de la CNT”.
- *Se emite ahora el primer reportaje. Como nos dirá Lobatón posteriormente, es la re-difusión del emitido el 11 de diciembre de 1995, con ocasión del primer abordaje del caso por **Quien Sabe Donde**.*

Es importante recalcar, antes de cualquier otra consideración, la absoluta falta de funcionalidad informativa de este tratamiento del caso una vez resuelto. Pero la

ausencia de funcionalidad queda velada por la espectacularidad: innecesario desde el punto de vista del **Discurso universitario**, sólo justificable desde el **Discurso del capitalista**

Quien Sabe Donde hace pasar por sujeto destinatario de la información generada al demandante, no al espectador, que es su depositario en cuanto *constructo estadístico*. Esto indica, como ya hemos señalado, el carácter paradójico del dispositivo. Necesita aglutinar audiencia pues el número es la única garantía de que esa información reside donde se la busca. Así, la oferta al demandante es: **convértete en espectáculo para conseguir la información que buscas**. La **emisión** va ganando cada vez más terreno en **Quien Sabe Donde** .

Pero este caso va aún más allá: pues **se exige al demandante ser espectáculo, no como condición, sino como gratificación por el bien conseguido**. Esta *reemisión* tiene como cometido, entonces, colocar al espectador en su justo papel de audiencia pasiva pero *gratificada*.

1^{er} Reportaje.

- *Comienza con imágenes documentales del éxodo masivo de los republicanos españoles hacia Francia. Sobre las imágenes, el primer trucaje es sonoro: una sirena de bombardeo se oye amenazante.*

Como hemos advertido, el juego del reportaje va a ser el de *la inscripción del particular en la imagen por la codificación de la huella*: mostrar imágenes documentales (genéricas) en sustitución de la huella del ser amado y buscado (pertinente) e, incluso, el uso del trucaje para su simulación.

- *La voz en off, ante la desoladora ausencia de imágenes concernientes a la demanda – no se trata tanto de que no las haya, como de la necesidad de velar esa falta –, nos va informando verbalmente de los historia particular. Días antes de finalizar la Guerra Civil, los padres de Jesús Monter pasan a Francia. Los dos hijos quedan en Barcelona. Petra toma la palabra, con un leve tono de (dis)culpa que va a ser una constante en ella, para explicarnos lo pequeños que eran como para emprender el viaje con ellos. La niña era aún lactante. De tal manera, ambos hijos quedan en Barcelona. El narrador prosigue diciendo que los dos hijos viven con sus tíos en la calle Garrofers de Barcelona. Aparece entonces, como ilustración, el rótulo de la calle y una imagen del edificio. Lógicamente, ambas imágenes son coetáneas del programa, esto es, son auténticas huellas ad hoc pertinentes, congruentes a la historización del caso, y grabadas, por tanto, en formato vídeo. Lo curioso, es que estas “auténticas” huellas electrónicas para*

*parecer aún más genuinas y acreditadas, se presentan **viradas en un falsísimo B/N**, como si fueran de la época.*

Puede parecer un detalle nimio y sin trascendencia, pero, para mí es una de las claves para entender la impostura y fines de **Quien Sabe Donde**, capaz de perseguir la autenticidad hasta la farsa. El plano no dura más que breves segundos pero es más que suficiente si se trata de simular una huella: es un trucaje. Diminuto si se quiere, pero trucaje al fin.

El fetichismo de la huella la hace susceptible de ser reemplazada por sucedáneos sintéticos. El B/N resulta así admitido en el pastiche de texturas que soporta el discurso informativo, pero siempre que implique carencia tecnológica, esto es, carácter documental auténtico. El B/N, deja de tener carácter documental cuando es optativo. Ello lo convierte en un índice de ficcionalización. Su uso en un informativo es, pues, impostor siempre. El *collage* entre vídeo e imágenes de archivo en B/N indica una desjerarquización del grano que procede de la *desjerarquización del ser* y se convierte en signo de la impotencia subjetiva: pese a que aquel mundo era homogéneo a éste *no pudo ser registrado de forma tan fidedigna*⁸⁸³.

- *Continúan las imágenes del barrio en vídeo o B/n. Una cierta explicación para ello, además de la impostura documental, es, según hemos visto, el carácter fantástico y siniestro de la historia de la desaparición. Jesús pasa mucho tiempo en la calle. En un parque cercano alguien se acerca y le pincha en la nuca y en una pierna. Se nos muestra un certificado médico del 1 de febrero de 1944 en el que se señalan estos hechos. Sobre el certificado se ejecuta un zoom de acercamiento. Se sigue jugando con el B/N al que se añade el aspecto vetusto del certificado. Es la primera huella auténtica iconizada por el dispositivo, a cuyo efecto se suma el discurso médico con su marchamo certificador.*
- *Testimonio de la hermana, en color. Su aspecto actual de mujer madura es infalsificable. Dice que Jesús tenía picaduras y señales de haber sido atado con hierros. Por fundido, pasamos a imágenes documentales “reales” de la Barcelona nevada en el invierno de 1944. A partir del conocimiento de estos hechos, se limitan sus movimientos y sus tíos le acompañan al colegio. Jesús se queda en casa mientras su tía va a comprar. Al volver, se encuentra una nota en la que Jesús dice que se ha ido a la Iglesia. Plano en B/N de*

⁸⁸³ Por otra parte, el B/N electrónico puede ser un marchamo de “qualité”, acompañado de angulaciones naturalizadas y de cámara lenta. Así en publicidad (Larios, Martini). Con angulaciones extrañadas y cortes rápidos, se utiliza en informativos para reconstrucciones y simulaciones de hechos, y, también, en parodias publicitarias. En ambos casos, toman el aspecto de un carácter onírico, hipotético o irreal.

la Iglesia inserto entre las imágenes documentales. Zoom sobre la foto de Jesús Monter en la escuela. Un zoom sobre una foto ya es un trucaje (una manipulación, un procesamiento) pues implica un movimiento de tres dimensiones sobre un plano. La hermana dice que desapareció en el mismo colegio en febrero de 1944.

- La madre cuenta que, al saber de la desaparición: “Me abracé al árbol y lloré tanto como pude”. Mezcla, en la emoción, el francés y el castellano. Vemos imágenes en exteriores de Petra con sus hijas. La voz en off dice: “Han pasado 52 años y el tiempo no ha logrado reducir la intensidad de la memoria del pequeño”. Vemos a Petra mirando la foto de Jesús. La foto queda sujeta por la mano de Petra. El narrador nos dice que se reúne con sus hijos en su casa de Toulouse y “allá evocan la herida de su recuerdo”. Vemos imágenes mudas de la familia en el jardín, agrupada en torno a la veneración del punctum.

Quien Sabe Donde adviene, pues, para evacuar el contenido melodramático de la existencia. **Quien Sabe Donde** es el functor de la reversibilidad del pasado que va dando a cada elemento su papel en la representación de la falta a la que hemos asistido. Re-presentación es en este caso *falicización*, según el esquema:

Huella	/	Tiempo	/	Memoria
↓		↓		↓
Fetiché (φ)		A		\$

- Ahora, asistimos a declaraciones de Petra mirando a contracampo. Habla – medio en francés, medio en castellano- de cuánto la quería y ayudaba su Jesús. Por fundido, pasamos, de nuevo, a la foto de éste. Sobre ella se efectúa un zoom. Fundido e imagen de Lobatón. La foto ha quedado enjaulada en la pantalla, ante la que vemos al presentador. Ahora es, cuando se nos dice que el reportaje es repetición o resumen – en todo caso, autocita - del programa en que se presentó el caso. Abordamos, pues, la reconstrucción de un acto de recepción mediática, con su emociones y apertura de posibilidades. Éstas son las palabras de Lobatón:

“Es el pasado 11 de diciembre cuando, por primera vez, se cuenta esa historia a través de este mismo programa y cuando en Gemenells (Lleida) un hombre lo contempla estremecido: acaba de reconocer en la foto del escolar

su propia imagen. Es una foto casi idéntica a una que el tiene de cuando hizo la Primera Comuni3n.

Siente, efectivamente, un gran estremecimiento y duda en si contárselo o no a la familia. Pero, a la ma1ana siguiente, no se puede aguantar y se lo confía todo a su hija Rosa María. Juntos, inmediatamente, se ponen de acuerdo para viajar a Barcelona y, sobre el terreno, sobre las calles y los escenarios del domicilio donde había vivido el pequeño Jesús Monter, intentan reconstruir los recuerdos, la memoria de ese hombre.

Todo empezaba a cuadrar. Más aún, cuando ese hombre –que se llama José María, aunque en Gemenells le conocen popularmente como "el López"– entra en contacto con las dos hermanas de Jesús Monter. Lo vimos la semana pasada. Ellas habían venido al programa a buscar a Jesús e inmediatamente reconocieron en José María una proximidad enorme. Dijimos -entonces- que la *cadena del afecto* se había hecho una realidad antes que la *cadena genética* se verificase como absolutamente cierta.

Pues bien, mientras se esperaba la prueba genética, se produjo, todavía, un viaje de introspección al pasado de Jesús Monter por parte de José María, y acompañado de su hija, nuevamente, viajó hasta Molinicos y, más exactamente, hasta el término de Los Alejos, para, allí, reconstruir, también, parte de su memoria perdida".

DE LO IMPOSIBLE A LA IMPOTENCIA: RECONOCERSE EN EL OTRO, SER EN EL SABER.

Cuando Barthes halla la fotografía de su madre que se convierte en el centro de gravedad de toda su reflexión, nos dice, recordando a Proust:

"Sabía perfectamente que, por esa fatalidad que constituye uno de los rasgos más atroces del duelo, por mucho que consultase esas imágenes, no podría nunca más recordar sus rasgos (traerlos a mi mente)".⁸⁸⁴

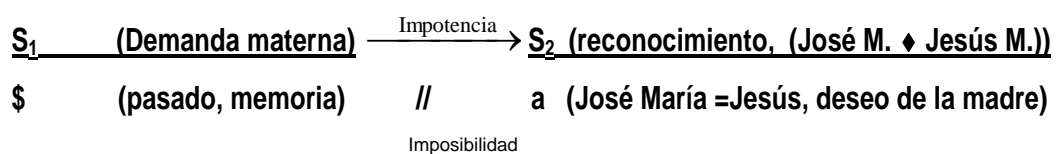
Este drama del reconocimiento, de la imposible subsunción del **efecto** en el **producto**, de la anamnesis auténtica ante el registro mecánico, es del que el hallado José María López va a tener que hacerse cargo, frente una tremenda demanda

⁸⁸⁴ Barthes, 1990^B, P. 115.

materna: ser Jesús Monter. Vamos a asistir al espectáculo patético de un hombre buscando la autenticidad de su identidad en *otro*, en una *bio*-grafía a la que va a intentar colocarle el prefijo *auto* para estar subjetivamente a la altura de lo que de él, ahora, se espera. Que la cadena genética sea anticipada por la del afecto implica que el sujeto sostiene al objeto para que el saber pueda constituir un Universo, un ámbito sin fisuras. Entonces, el **Discurso universitario** implica al **Discurso del capitalista** como su consecuencia. *Si el saber acaba por dar alcance al objeto causa de deseo, la verdad es, consiguientemente, determinable por el sujeto.* De ahí, que se consideren evacuables, sin secuelas, las claves simbólicas del relato por vía imaginaria – la aprehensión afectiva del desaparecido lo destituye como sujeto del enigma, como *efecto del Significante*–, y la información sustraída parezca implícita en el éxito imaginario de la operación. Jesús/José María no parece recordar su infancia ni desaparición. La parte más sórdida del relato, el culpable y el proceso policíaco no se resuelve ni para la familia, ni para el espectador, ni para el desaparecido. El único sujeto capaz de sostener ese saber, sería el propio culpable. Este hiato es notable tras ver el primer reportaje (reemitido) en el que el componente policíaco se había privilegiado. Con otras palabras, Jesús Monter está obligado a recordar lo anterior a su desaparición para borrar cualquier secuela de ésta.

Creo que será útil ver sometida toda la situación a la estructura lacaniana del discurso para ir viendo cómo se va presentando según un vínculo u otro.

1º. **Jesús y su pasado. Origen del Proceso (Discurso del Amo):**



Es el origen de la situación. La demanda materna actúa como *significante no dialectizado*, como ideal inapelable, en posición de agente. El saber, el esclavo, el otro de la acción, es ese reconocimiento del “López” que le indica la contingencia posible (♦) de ser Jesús Monter. La producción a obtener como objeto de goce sería esa identidad pretendida. Pero la verdad, como efecto, es la inoperancia de la memoria, la castración subjetiva como síntoma de lo imaginario de la identificación.

2°. Posición en que Jesús se halla (Discurso Histérico):

\$ (pasado, memoria) $\xrightarrow{\text{Impotencia}}$ S₁ (Biografía de Jesús)
a (José María ≠ Jesús, deseo de la madre) // S₂ (reconocimiento, (José M. ♦ Jesús M.))
Imposibilidad

Veamos la estructura. Jesús Monter se ve obligado a dirigirse al **Significante Amo** (aquí la palabra de la madre, que da cuenta de su vida como hijo desaparecido) para que se produzca un saber: el de la memoria, actualizada como la de otro. El problema de Jesús es el de la histórica: que la *verdad* sobre el *goce femenino* no hace serie con los saberes; no es del orden del saber, sino del **plus de goce**. Su identificación no es lo que puede colmar el **deseo** de la madre en cuanto éste se aliena en su **demanda**, se articula en la palabra. José María no puede ser Jesús; no puede, en cuanto hallado, ser lo que su madre buscaba, identificarse a ello sin resto. La identidad no se amolda al reconocimiento, están en relación de imposibilidad.

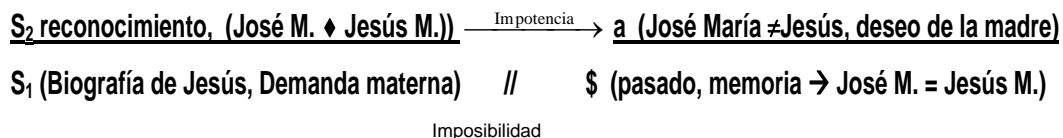
3°. Cómo lo abordaría el Discurso del Analista , el más contingente de todos y el único que no se actualiza:

a (José María ≠ Jesús, falla identificatoria) $\xrightarrow{\text{Impotencia}}$ \$ (pasado, memoria, historización del \$)
S₂ (reconocimiento, (José M. ♦ Jesús M.)) // S₁ (Jesús Monter, Demanda materna)
Imposibilidad

La finalidad de exponer este matema es comparativa o propedéutica, pues es el único vínculo que no se actualiza en el tratamiento de **Quien Sabe Donde**. Así, lo abordaría un psicoanalista. La falla en la identificación, en el plus de goce cuya producción se incoaba desde el **Significante Amo**, se colocaría en la posición del agente, del semblante, para que actuara sobre un sujeto dividido con el fin de producir, de dialectizar, el ideal que lo divide y aliviarlo de su peso. El precio es que el saber es “medio saber”, que va al lugar de la verdad *como efecto*, como “hermana

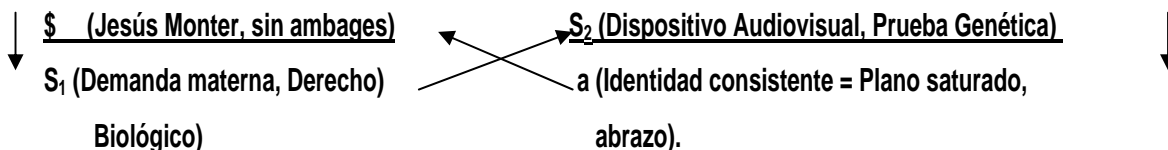
del goce”⁸⁸⁵, que “sólo puede decirse a medias”. La relación entre la identificación y la demanda materna queda remitida, pues, al estatuto de la imposibilidad.

4°. **El sujeto se ve empujado a convertirse en producto del discurso construido sobre su existencia, a sostener su pasado tal como otros dan cuenta de él, con la autoevidencia de su memoria (Discurso universitario).**



Éste es el drama de Jesús Monter: construir su identidad sobre el relato que le han contado, velando que el carácter imperativo, superyoico, de la demanda materna es la verdad de todo el proceso. ¿Qué hace con todo ello **Quien Sabe Donde?**

5°. **Lo que "fabrica" Quien Sabe Donde. (Discurso del capitalista).**



Es importante, hacer notar que el cambio no rotativo del **Discurso del capitalista** respecto a los otros 4 varía el valor de los elementos. En efecto, un agente que no se deja determinar por la *verdad*, sino por la *producción*, es un sujeto que nada quiere ni puede saber de su división. El imaginario, pues, coloca al Amo en el lugar de la verdad y supone una ley simétrica, todo saber, en la que no caben la contingencia ni la arbitrariedad. Para el imaginario moderno, la ley son derechos y obligaciones en la igualdad; no frente al Amo, sino frente al igual. El dispositivo audiovisual se encarga de plasmar en lo icónico esta plenitud óptica que el discurso propugna como disponible.

Así, el componente **imaginario** de esta resolución queda por encima de lo **real** de la prueba genética. Ésta es posible sólo porque el desaparecido responde a

⁸⁸⁵ Vid. Lacan, *Seminario XVII*.

la demanda autorreconociéndose en la foto, con lo que la *huella* parece adquirir el valor de una sutura de la falla simbólica. Pero el caso es que Jesús Monter no se reconoce, sino que, como Lobatón afirma, “*acaba de reconocer en la foto del escolar su propia imagen*” –que no, “a sí mismo”– e instituye una relación de similitud entre dos iconos: la foto en su poder, y la que asoma por la pantalla de TV. Él es el factor común de ambas; él, como referente, otorga a esa biyección una consistencia. Así, pues, la imagen es más *cárcel de goce* que nunca: en ella, el espectador está excluido. En el acto de encuadrar una visión, se produce una pérdida que es precisamente aquello de lo que Bazin creía que el registro redimía: el tiempo. Y, en esa pérdida temporal, es donde acecha la quiebra del *principio de identidad*. El YO es un *decalage* entre el espectador y el icono percibido. En el siguiente reportaje, la cosa es aún más evidente, en esta pretensión de reconstrucción de la memoria que se convierte en una auténtica demanda de alojamiento óptico en el Otro, por medio del recuerdo efectivo. Jesús Monter intenta por todos los medios *recordar lo que está viendo*, hacer, de lo *real* percibido, un signo. La memoria se convierte, así, en una promesa de recuperación fantasmática del goce. Pero ese goce, que debería sustentar al saber tras haber sido atrapado por él, no es sino la identidad pura del YO. Esta *Identidad Pura*, pasa a pertenecer, así, a lo *real* y sólo es “garantizada” por el deseo de la madre. La demanda de Petra establece la equivalencia entre una foto y otra, dejando al sujeto en el lugar excluido de efecto del deseo del Otro.

Foto (materna)

↗

\$

↘

Foto (Yo)

\$ ≠ (Foto = Foto).

Así, pues, la única función capaz de garantizar la operación de identificación es fiar en el Otro el proceso. Pero, ante esta inconsistencia simbólica del deseo materno, no queda sino que la ciencia actúe, que la cadena del afecto sea garantizada por la cadena genética.

Ello no deja de incumbir a la propia función espectral. **Quien Sabe Donde** implica, como dispositivo, que *espectador* y *desaparecido* son distintos, pese a que

se puedan superponer. Esta diferencia atañe, más que nada, a la naturaleza del espectador, que, en la cercanía angustiosa del objeto, puede protegerse con la intermediación de la pantalla. Sin embargo, los dos comparten el espacio del *contracampo* y **Quien Sabe Donde** se dirige, en él, a ambos. Lo terrible en el caso de Jesús Monter, es la indecisión: se ve obligado a dudar – en la imposibilidad de la evidencia automática – de si es uno u otro, lo cual apunta a una dimensión de la identificación que no está protegida por el Ideal, que no cuenta con el carácter apaciguador de la *Verneinung*.

En clave policíaca, diríamos que Jesús Monter es asesino, lector, víctima y detective a la vez⁸⁸⁶. Al reconocer en la imagen que ve en la pantalla electrónica el mismo referente de otra que él posee, y que atribuye a una huella de sí mismo, es su propia identidad la que queda como resto: *La identidad pertenece enteramente al campo del Otro (esto es lo reprimido), implica una hiancia en la identificación.*

YO ≠ \$ → YO = Ése (otro).

- **Quien Sabe Donde**, sin embargo, se emplea en reforzar subliminalmente esta identificación: durante la alocución de Lobatón, la pantalla que está a sus espaldas ha pasado de ser la foto del colegio a ser la comunión. Se trata, ahora, de ver el “viaje de José María” al pasado de Jesús (esto es, de otro) como acertadísimamente expresa Lobatón.

2º Reportaje.

- Jesús Monter se dirige a Los Alejos, paisaje de su infancia. El reportaje comienza con un Plano de detalle de Jesús Monter introduciendo la llave y abriendo la puerta. Mediante un *raccord* de movimiento, vemos su entrada a la casa con un plano desde el interior en *contrapicado*.

Desde el principio, vemos rasgos evidentes de ficcionalización que pasan desapercibidos para el espectador estándar: el plano de la llave con toda su pregnancia simbólica (clave del pasado, de la propia historia y de la propia identidad) y el *raccord* entre las tomas sucesivas de dos emplazamientos de cámara, esto es, desde el eje metafórico y el metonímico respectivamente. El espectador tipo, sin embargo, que “cree” que el **MRI** es el lenguaje de la Naturaleza, no tiene porque apreciar estos rasgos de preeminencia (intervención) discursiva.

⁸⁸⁶ Utilizo aquí categorías referidas a la economía del saber en la trama policíaca que pude explorar en otro lugar. Cf. Palao, 1994^C.

- *Vemos a Jesús Monter intentando reconocer el lugar, deteniéndose en los detalles y deambulando por las habitaciones. Todo ello, se nos ofrece combinando en la banda sonora la música de un piano y el sonido (supuestamente) directo de los pasos de Jesús Monter. Al traspasar éste una puerta, desaparece la música y el sonido ambiente se hace muy cercano, hasta oír la respiración de Jesús. Aparecen los títulos de crédito del reportaje sobre la acción, a la vez que se ofrece desde un plano subjetivo la mano del protagonista que se apresta a descorrer una cortina y mirar al exterior.*

Comienza, pues, con este plano subjetivo, todo el juego ficcional de construcción de la dialéctica plano-contraplano, de la estrategia del “raccordamiento” que pretende producir un sujeto. El contraplano de Jesús Monter es la percepción-memoria, el intento de *convertir la presencia en un flash-back* en función del programa:

Introspección ⊂ inspección ⊂ extraversión,

El protagonista, en su angustia, en su anonadamiento y perplejidad, no deja de estar sometido a la vejación de soportar este montaje. Es la crueldad del **MRI** en su transparencia, en su invisibilidad.

- *Jesús sube unas estrechas escaleras, a cuyo ascenso asistimos desde un plano subjetivo. Esta subjetividad viene dada por la respiración dificultosa - que escuchamos- de un sexagenario. No es necesario descubrir la impostura, desvelando evidentes secretos de rodaje. Jesús Monter llega a un desván típico de una casa rural, de las vigas de cuyo techo penden ristras de ajos y guindillas, así como un colchón. En el campo vacío, aparece Jesús Monter dejando atrás a la cámara. En primer plano, le vemos mirar melancólicamente hacia la izquierda, Fuera de Campo. De allí procede la luz, mientras oímos música y el sonido de una corriente de agua. Se dirige a la ventana. Plano de Jesús mirando por ella y contraplano de un pequeña corriente de agua. Mientras mira al exterior va diciendo:*

- *[Palabras en 1^{er} plano, intercaladas con contraplanos del río (planos subjetivos), a través de la ventana].*

"Estoy aquí en Los Alejos, después de haber "hablao" con mis hermanas, con Rosita y Enriqueta. Y... ahora, estoy... mirando... aquí en la ventana que he "tenío" todos los sueños y recordando el río tantas veces... He visto, también aquí una casa que yo me parecía que antiguamente era un colegio, esto. No estoy seguro.

Los sueños que he "tenío", ahora, veo que son realidad. Veo el río aquí, tan claro y... y... No sé como explicarlo, porque, claro, tengo una nostalgia muy grande.

Yo... aquí hay algo dentro de mí que me dice que yo he "estao" aquí... En esta ventana, muchas veces, he "estao" yo, en esta ventana, pero muchas veces".

□ *[Música de piano]*

Como vemos, *lo recuperado jamás es lo perdido*. **Quien Sabe Donde**, sin embargo, sigue en el intento de evitar el *fatum*, el duelo, la inscripción de la pérdida. Jesús Monter, es llevado a Los Alejos para que vea con sus propios ojos los parajes en que transcurrió su infancia. Esto es, se le propone el ofrecimiento del referente para el recuerdo, por encima del *icono* y del *índex*. **Quien Sabe Donde** ofrece el referente, sustancializa la imagen, sostenida por el propio objeto: \$ --> S2 --> a. Escena y recuerdo: Jesús Monter se ve exhortado a recordar lo que está, efectivamente, viendo.

□ *Tras esto, sale de la casa y se encuentra con hombres del pueblo que no paran de preguntarle si los recuerda. (Se sobreimprime el teléfono de **Quien Sabe Donde**). Contesta, con la mirada llena de perplejidad y pena ante la memoria de los otros: "Si me recordara de todos sería el hombre más feliz de la tierra". Pasea por las calles del pueblo con los naturales, que le van contando cosas de hechos, lugares, juegos de la infancia, etc. Insisten en si recuerda algo. Contesta que va recordando cosas "a base de verlas". Realiza ímprobos esfuerzos por rememorar.*

□ *Corte que nos lleva a una comida con todos los habitantes del lugar. La reportera de **Quien Sabe Donde** se acerca a él.*

Reportera: Tengo una noticia que darte.

Jesús Monter: ¿Sí?

Reportera: Sí, y a todos, también. Creo que, a partir de este momento, te vamos a poder llamar Jesús Monter.

□ *Se refiere, claro, a la confirmación de su identidad por las pruebas de ADN, como si se hubieran recibido en ese momento. La frialdad de Jesús denuncia la artificiosidad de la escena.*

La ciencia ha obrado el prodigio como sólo ella puede: ante la cámara. Frente al milagro divino, el científico es *para todos*. La ciencia llega, con su impronta certificadora, donde la memoria no puede. La ciencia autentifica el **Principio de Identidad**. Suma falsedad mediática, pues, de las pruebas de ADN, si implican que

la ciencia tiene poder para nombrar al sujeto. *El sujeto es la gran fisura del Principio de Identidad.*

- *La reportera propone un brindis. Al fondo, se escuchan gritos de “viva el programa” (sic.). Después, se oye, en off, la voz de Jesús Monter: “Y, ahora, todos a ver a mi madre.”*

EL ENCUENTRO: EL FIN DEL MONTAJE.

- *En el plató, Lobatón, ratifica: “Todos a Toulouse”. En realidad, se trata de una pequeña ciudad cercana. En ella, toda la sociedad está pendiente del caso y hasta la prensa local saca la foto de la familia. El protagonismo internacional de **Quien Sabe Donde** queda de manifiesto. En la pantalla, tras Lobatón, aparece ahora el logotipo del programa. Éste recalca los resultados positivos de la prueba genética como hemos visto y “cómo se le comunicó a José María, ya, naturalmente, Jesús Monter, a partir de ese momento”.*
- *Lobatón introduce el relato que vamos a ver desde ese momento. Jesús Monter, esposa e hijos parten de Gemenells hacia Toulouse. Llegan en un día que comenzó lluvioso y que “se abrió hacia el mediodía, justo en el momento en que se iba a producir el encuentro, como si se tratara de poner todo el color que ese momento requería”.*

Lobatón anticipa toda la ratificación plástica de la nuclearidad de un *instante esencial*, de la abolición de la dialéctica del montaje que ha regido, inevitablemente, la presentación del caso hasta ese momento, como expresión de la división de Jesús/José María e Hijo/Madre, y que ha de culminar en la saturación escénica del abrazo materno. En el reportaje que vamos a ver, el encuentro es una auténtica representación. Es la reproductibilidad, con toda la magia audiovisual del color. El uso del sintagma alternado es el vehículo adecuado para el advenimiento del clímax. El proceso es la conversión del **contracampo** en **contraplano**, para acabar aboliendo el montaje en la pregnancia de un plano único, del encuadre del *instante esencial*. Vamos a asistir a la fusión absoluta en campo de elementos que la puesta en escena había demarcado como exteriores pero inscritos por sus huellas. El hijo en las dos fotografías, congelado, inexplicable. Para Petra era un hijo muerto, para José María era una huella de una filiación enajenada. El modelo, inseminado de huellas paternas, de atributos institucionales, era un desconocido, huérfano de sentido, sin novela familiar. Producto de un goce que no se acababa de encarnar en deseo, para José María; puro vestigio de un duelo imposible, para Petra.

Después, uno y otro han estado en el programa, se han dejado ver por el espectador. José María, espectador él mismo, ha accedido a la pantalla como primer paso para encarnar al referente de esa fotografía. La relación es más indicial que nunca pues, desde el punto de vista del icono, hay que hacer un gran esfuerzo de imaginación para encontrar un parecido entre el mozalbete apuesto de la foto y el sexagenario grueso, de escaso pelo y lentes ahumadas que “se” ha reconocido como referente de las dos fotografías. Es un triunfo absoluto del *índex* sobre el *icono*. Pero, en él, se demuestra la insuficiencia del carácter indexical de la fotografía. Es, tal vez, el momento de aclarar esta cuestión que señala la estela genealógica del tratamiento de la fotografía por medios electrónicos. Dubois, como teórico de la fotografía y en el camino de las teorías realistas del dispositivo de registro (Kracauer y Bazin), va un punto más allá que éstas al privilegiar el carácter indicial sobre el mimético, el *efecto de real* sobre el *efecto realidad*, y llega incluso a invertir el proceso de precedencia:

“La fotografía es un dispositivo teórico que restablece, en calidad de práctica indicial, el dispositivo de la pintura *tomada en su momento "originario" (en el fantasma de su origen)*”⁸⁸⁷

Esto es, como Bazin⁸⁸⁸, privilegia el carácter ontológico de la huella cuando afirma que la perspectiva implica la “necesidad de una inscripción referencial”⁸⁸⁹. Y de ello deduce que:

“La mimesis viene después de la contigüidad, el deseo pasa primero por la metonimia y la pintura nace *índex* porque la funda el deseo”⁸⁹⁰.

Desde la perspectiva teórica de la fotografía a toda imagen se le otorga una intención indicial, de contacto, de apresamiento por contigüidad. En el fondo, estamos ante una perspectiva teleologista que ve en cada estadio de la representación un carencia que subsana el posterior. Pero, en este caso de Jesús Monter – y en el anterior –, estamos viendo lo contrario. La tecnología se apresta a restaurar –si no una capacidad mimética– una dimensión icónica que la propia huella

⁸⁸⁷ P. 107

⁸⁸⁸ Salvando las distancias, recordemos que Bazin habla de la perspectiva como “pecado original de la pintura occidental”.

⁸⁸⁹ P. 108

⁸⁹⁰ P. 113

no alcanza. La perspectiva genealógica nos lo revela: **La foto es huella encuadrada**, y eso nos otorga su especificidad frente a otras imágenes pero, también frente a otras huellas. **Es índex iconizado como la imagen digital es icono indexicalizado**. *La foto es huella de una imagen en perspectiva si ha de ser instrumento del reconocimiento. Huella encerrada en un encuadre, si ha de ser, al menos, utensilio del conocimiento.*

Tenemos dos fotos, una demandante y un referente hallado para ello (el ADN *dixit*). Pero nos falta darle una dimensión icónica a ese reconocimiento, un investimento imaginario para que podamos creer en su autenticidad, en la fusión de la *producción y efecto*. Sin abrazo, sin la fusión de plano y contraplano en una imagen no escandida, no dividida, *la verdad no parece auténtica*

3^{er} Reportaje.

- *El reportaje comienza con una entrevista de Lobatón a Petra “anunciándole” el resultado de las pruebas de ADN. En toda ella, vemos a Petra en primeros planos frontales, hablando hacia contracampo y Lobatón en primeros planos frontales y planos medios laterales.*

"- Lobatón: Petra, aquí le traigo este documento que es un análisis de huella genética en el que se prueba de una manera definitiva que la persona encontrada es Jesús Monter, su hijo.

- Petra: Sí.

-L: Así, que... Es la noticia confirmada de que por fin...

-P: Yo no lo he visto nada más que en la televisión.

-L: Sí.

-P: Pero, en seguida comprendí que era mi hijo.

-L: Sí... Me anuncian que está viniendo y yo no quiero entretener ni un segundo más la espera, que ha sido tan larga y, para usted, por momentos, tan dolorosa.

-P: Yo he sentido, todo este tiempo, mi hijo como muerto. Si no, lo hubiera buscado antes, como hemos hecho ahora.

-L: Pues ahora, lo va a encontrar, lo va a ver en seguida. De modo que le dejo para que lo pueda recibir, usted, con toda la alegría de su corazón, ¿no?.

-P: Sí, pero... Lo pueden fotografiar porque es de todo mi corazón... Que yo deseaba y no me podía morir. *** [francés]... Yo le decía a mi hija: ¿Pero, por qué vivo?"

- *Llega el momento del encuentro. Vemos la llegada de Jesús avanzando desde el jardín en cámara lenta. Todo el proceso se alterna con planos de Petra expectante, con la mirada perdida y el oído atento. Toda la fuerza del raccord sonoro hace al contracampo accesible. En el encuentro, se desencadena la aceleración de las acciones. El abrazo, plagado de llantos, está rodado con toda la naturalidad de dos cámaras a la busca del encuadre esencial. Vemos un zoom hacia un primerísimo plano del abrazo que culmina la aproximación en cámara lenta. Los gemidos, lloros y exclamaciones se oyen con un sonoridad desgarradamente cercana.*
- *Petra: "¡Qué lástima, y cuánto has sufrido sin tu madre.! ¡Hijo de mi alma!" En medio del llanto dice: "Te demando perdón". Los cambios de angulación se suceden. "Yo, en mi ignorancia, creí que podría volver, que era inocente" dice refiriéndose al exilio. La culpa sigue siendo un leitmotiv en el discurso de Petra. Aparecen en campo las hermanas para separarlos, dando lugar a un caótico plano de conjunto, lateral primero y frontal después. Petra repite "Je t'aime". Jesús, en primer plano: "Y yo, pensando que no tenía madre, ni hermana, ni nada [primer plano de Petra llorando]. Suerte del "pograma", de ver la fotografía". El programa es terapéutico, reparador de un azar injusto. Solidario en suma.*
- *Plano de madre e hijo cogidos de la mano. Zoom sobre este vínculo. Nuevo acercamiento.*

Jesús: "No llores, que, ahora, ya estamos juntos. Ahora, te presentaré a mi mujer." Será como una hija. Surgen los nietos y biznietos.

Petra: "Qué familia tan honorable has hecho. Has salido como yo: buenos por donde hemos "pasao". Se puede decir a los "jornalistas" y al mundo entero: *Je n'ai fait que de bien*. "Jesús, serás para mí tú sólo Jesús".

Jesús Monter: " Lo cambiaré, ahora ya seré para todos".

Petra: "Yo creo en los milagros. Que yo te *haiga* podido tocar antes de morir. ¡Qué sufrimiento tan grande he tenido de vivir sin ti!".

Jesús: "Ya me lo creo, ya, mama".

Petra: "Yo no podía olvidarte: *J'avais une photo de toi*".

- *Jesús la besa.*
- *Por fundido, pasamos al ayuntamiento. Allí, hay preparada una recepción para la familia y el equipo de **Quien Sabe Donde**, como la voz de Lobatón nos anuncia. Vemos un plano de detalle de las manos fundidas de madre e hijo. Flores, aplausos. Imponen a*

Petra la medalla de la ciudad. Por un primer plano insertado, sabemos que Lobatón asiste en un modesto segundo plano a los acontecimientos. Fundido en negro.

- *Nueva entrevista de Lobatón a Petra. Hablan del homenaje, de la estima que el alcalde siente por ella, y, al fin, ello da pie a hablar del gran omitido, del auténtico ausente, en todo el proceso de reencuentro. “Mi marido iba mucho a hablar con él”. Se profesaban un “amor amical”. Lobatón, siempre generalizando la experiencia, habla de un encuentro entre españoles y franceses.*

El **Discurso universitario** da una respuesta que sólo puede ser general, para todos, que, si no lo es, no tiene justificación. Lo particular irreductible es lo **real**, es del orden del goce, resulta obsceno en su concreción. Por ello, tal vez, el reino de lo privado pertenece al **Discurso del capitalista**, a la individualidad (imaginaria). El que puede gozar en lo privado es el espectador. Si **Quien Sabe Donde** ha creado una **Lista (R)** para preservar la intimidad es precisamente para que desaparecido y espectador puedan no confundirse obscenamente. El problema de **Quien Sabe Donde** es que cabalga entre los dos discursos. Pretende colocar el saber (**S₂**) en la posición del semblante y del otro, del agente y del actuado, alternativamente. Mostrarse como servicio público a la par que espectáculo privado. Generalizar lo particular es una de sus fórmulas de transición.

- *“Ya tiene a su hijo” dice Lobatón, y echaba de menos a su marido. Petra dice que su marido era muy “puro”, de una austeridad anarquista insobornable. [Foto del matrimonio] Por eso, ella siempre aparece en las fotos sin joyas. “Estos pendientes, porque me les ha “pagao” mi hija Rosi”. Era un hombre austero y sobrio (Lobatón), que hacía el bien.*

Esta filantropía, este amar a la humanidad por encima de su mujer, no lo deja en muy buen lugar y explica, en cierta forma, su ausencia.

- *Lobatón habla a Petra de viajar a España a conocer a la familia. Es una familia honorable, y son guapos. Según Lobatón y Petra “**no caben en un solo abrazo**”. Petra mezcla constantemente castellano y francés. Lobatón le pregunta por el reconocimiento de su hijo, sus rasgos físicos, las manos que se parecen a las del padre, las uñas, los ojos. Habla de un “reconocimiento íntegro”. Dice que la ve sosegada después de que por la mañana las manos le temblaban.*

De nuevo, Lobatón recalca la dicotomía **icono/index**. La **huella** (genética) del padre en el semblante del hijo, el exceso de lo *real* del que el **encuadre** es condensación segmentada.

- *Lobatón le desea vida por delante para disfrutar del reencuentro. Ella le dice que cree en Dios. Y que tiene voluntad de morirse para reunirse con sus hijos tras el luto de todos*

estos años. Le coge las manos. Da las gracias a Paco y le expresa su deseo de verlo en TV. Adviene el genérico y esta última imagen queda incluida en la silueta encuadrada. Se da paso a la publicidad.

- Continúa el programa. Pero al final, se vuelven a emitir las imágenes de Toulouse. Repetición del encuentro con los créditos y la sintonía de **Quien Sabe Donde**. Planos congelados y móviles. Fin con imagen de la redacción.

Ese plano es uno de los triunfos más notables de **Quien Sabe Donde**. Como dice Lobatón en su libro *A corazón abierto*, con este caso, “el hombre del saco ha sido definitivamente vencido”⁸⁹¹. El título del libro es perfecto para señalar, con una metáfora médica, el éxito de una operación sentimental. El plató de **Quien Sabe Donde** es un quirófano del amor solidario y su director, un cirujano del espíritu. El **capitalista** y el **universitario** se dan la mano. El sujeto de la ciencia saja las heridas del alma desde el sillón de su sala de estar dejando su goce a salvo de miradas indiscretas.

⁸⁹¹ p. 144.

APERTURA.

"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"⁸⁹².

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 perspectiva 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, lugar en el que el sujeto emerge presto a la sutura, que es su razón de ser. La Época Moderna, cuya cultura se funda sobre la hegemonía de la ciencia, elabora toda una serie de mecanismos para soslayar su fundamento, repudiando al sujeto, a semejanza del discurso que le otorga su matriz. Construye, para ello, un Mundo ontológicamente pleno sustentado sobre 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 tesisura

⁸⁹² "Lecciones introductorias al psicoanálisis. Lección XI. La elaboración onírica" *Op. cit.*, p. 2227.

y la promesa de los modernos *Medios de Comunicación*: en palabras de Benjamin, “acercar las cosas a las **masas**”. De ahí, el concepto de *Globalidad* que hemos ido descomponiendo en este trabajo, en correlación con las ideas de *velocidad* y de *fuerza centrípeta del encuadre*, que es su velada antítesis. El genérico de los Telediarios de TVE que, para esta temporada (1999–2000), configura la imagen de un globo terráqueo totalmente recubierto de encuadres, es la mejor representación de este imaginario sobre el que se sustenta el **Nuevo Paradigma Informativo**.

Pero, claro, como subrayan Heidegger y Benjamin respectivamente, es la imagen, la *representación*, la que propicia la disponibilidad, y es la *copia* la que posibilita su proliferación, su arribo a los dominios del particular. De ahí, que en la pantalla electrónica, crisol privilegiado de esa disponibilidad, confluyan de manera desasosegante, los dos vectores que parecen animar la cultura de la imagen contemporánea: la *Globalidad* y la *Virtualidad*. Esa convergencia es el umbral al que arriba este trabajo, y el que me ha llevado a encabezar este cierre con el título de *Apertura*. Creo que todo él sería de bien poca utilidad si sus hallazgos teóricos y analíticos no pudieran servir –con las lógicas adaptaciones– para dar cuenta también del Imaginario telemático en una fase ulterior de la investigación.

Esta convergencia, sin embargo, debe deslindarse de nociones que le son muy cercanas como, por ejemplo, la de *hiperrealidad* en Baudrillard, que vuelve a constituir un Todo bajo la especie del *simulacro*, o de planteamientos analíticos, también aparentemente muy cercanos, como los *deconstruccionistas* que lo acaban asimilado *todo al logos* o a la *metafísica de la presencia*; e, incluso, cabe deslindar nuestra postura de un *orden del discurso* foucaultiano que, demasiado clausurado, nos acaba abocando a una metafísica del poder, en la que, como en los dos casos anteriores, no cabe la responsabilidad ética, no hay espacio, tras la demanda emancipatoria del particular, para una afirmación deseante, responsable, radicalmente *libre (id est, contingente)* del sujeto **singular**, y que nos condena a algo así como una especie de humanismo paranoico del que la noción de *solidaridad mediática* es el mejor ejemplo. La *lógica del no-todo* a cuyas consecuencias hemos optado por mantenernos fieles, exige otro planteamiento.

Creo importante explorar, siquiera sea mínimamente, esta diferencia. El nihilismo “clásico”, el de la *diferencia ontológica*, supone la aceptación de que *la nada habita en el interior del logos*. En la aceptación de este supuesto ontoepistemológico de insuficiencia del lenguaje para recubrir íntegramente lo real,

podemos encuadrar desde los albores filosóficos de Grecia hasta las más desoladoras posturas existenciales, pasando por el *noumeno* kantiano, tomando la *nada* diversos semblantes según el sistema que decida “integrarla”. *Das Ding* o el objeto “a” inscriben Freud y a Lacan, respectivamente, en esta tendencia. Ahora bien, las posiciones que antes hemos mentado, tan típicas de la cultura *postmoderna*, incluso en versiones más suavizadas o “humanizadas” como el *multiculturalismo* o algunas formas del *feminismo*, que lo reducen todo a la categoría de actividad discursiva, falsa conciencia y prácticas de poder, sucesivamente, pero sin la aceptación de ningún componente insoslayable (verbigracia, la *voluntad de poder* nietzscheana o la *diferencia sexual*), esto es, forcluyendo *lo real*, parten justo del presupuesto inverso al del nihilismo clásico: a saber, que *es el logos el que fluctúa en el interior de la nada*. Y si el *logos* habita en la nada, como la materia newtoniana en el espacio absoluto, ¿qué puede ponerle límites, qué puede impedir su expansión perpetua, a la vez que escépticamente injustificada? La *globalidad*, la *solidaridad*, la *corrección política*, la *deconstrucción* y todos los conceptos que aceptan en su fundamento que el mundo no es más que sus *modelizaciones* parten, a mi entender, de esta posición epistemológica que me atrevería a bautizar, en el molde del *falogocentrismo* derridiano, con un neologismo no menos cacofónico: *nihilogocentrismo*.

Aunque se me pueda tachar de estar algo desfasado, no puedo evitar que la primera imputación hacia todas estas posturas que me viene a la mente sea la del *idealismo*. Mi propuesta al indagar la superposición de los términos *Globalidad* y *Virtualidad* es otra. Que, precisamente, la “realidad” del mundo sea el resto inasible por su captura mediática nos enfrenta desde los hechos de la guerra, la muerte y la catástrofe –pasto del *Nuevo Paradigma Informativo*– a una ontología de lo inmaterial cuya trascendencia debiera ser el objetivo de todo análisis. Como dice Rubert de Ventós:

“A fuerza de aproximarnos a todo, la televisión acabará por dejarnos sin prójimo.” (p. 160)

Los cuerpos que vemos morir 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*⁸⁹³, 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 identificación⁸⁹⁴. 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.

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. De ahí, que esa ética transmediática, haya de ser una *ética del singular* que no puede 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 la vida y no frente al *Mundo-Imagen*.

Se trata de combatir una situación que también Rubert retrata con lucidez:

"Las hambrunas de la tele nos emocionan sin inquietarnos; los drogados del barrio nos inquietan sin emocionarnos. Así es como el curso de las cosas acaba por escindir también el curso de nuestros sentimientos..." (p . 108)

¿Se trata verdaderamente de las cosas?. Creo que en esta emoción por lo lejano y esta inquietud por lo próximo es donde podemos encontrar el gozne que fusiona los dos conceptos que ocupan esta postrera reflexión: la *Globalidad* y la

⁸⁹³ Vid. Vattimo. (1988)

⁸⁹⁴ 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

Virtualidad. En efecto, para poder ser sometido a la determinación activa del sujeto, como exige la estructura del **Discurso del Capitalista**, el ente ha de ser *virtualizado*, mediado por un saber que, imbricado en el objeto, le sustraiga su dimensión de *real* dando como resultado algo que el sujeto pueda procesar, consumir, algo que pueda ser rodeado por la pulsión: *una imagen encuadrada, cárcel del goce*. Ese saber es la *tecnología*.

Volvemos así a encontrarnos en el ámbito por el que ha transcurrido esta reflexión de una manera que, creo, demuestra su pertinencia más allá del ámbito de la pura especulación teórica. Si lo pensamos de esta manera, la reflexión genealógica sobre los usos de lo que he llamado *pantalla electrónica*, no es más que la dilucidación sobre la especificidad de la posición subjetiva que la *sociedad de la información* depara al sujeto según la estructura del **Discurso del Capitalista**. Así, hemos podido comprobar que la división ontológica radical entre lo encuadrado y lo cotidiano, llevaba a contemplar los conceptos de *fragmentación* e *interactividad* en una convergencia muy semejante a la que hemos visto para los dos anteriores. Por un lado, *interactividad* y *espectáculo de la realidad* confluyen en el hecho de suponer la irresponsabilidad subjetiva de un emisor: *Then you decide*. Pero el efecto es aparentemente opuesto: el *segundo* connota una plenitud óptica de la realidad (*es como es*) que impediría su transformación, mientras que el *primero* invita a considerar el contenido de la pantalla como modificable, transformable a placer por el usuario. De esta manera, la heterogeneidad radical de ambos espacios queda velada bajo el semblante de homogeneidad que sugiere la posibilidad de captura de uno por el otro. De hecho, el receptor descompone las imágenes mundanas con una intención que no es otra que la de saturar el encuadre.

Ahora bien, todas estas consideraciones no hacen sino retrotraernos al origen epistemológico de este trabajo. En efecto, la cuestión, en esta dimensión de satisfacción de la demanda o de la pulsión, es la forclusión subjetiva. A diferencia de la propuesta textual clásica, en la interactividad el sujeto no es convocado como sujeto deseante, sino en cuanto demandante al que se le ofrecen innumerables posibilidades de satisfacción **particular**, adecuada, personalizada. En cada recorrido a la carta se sugiere que la propia diferencia está siendo a la vez, alojada, satisfecha y figurada por el software. De ahí que la cuestión de la *expresión* se nos presente,

buscar una terminología más exacta.

en la *sociedad de la información*, como un enigma. ¿Por qué, en el entorno de una economía epistémica que parece poder prescindir de cualquier sustento subjetivo, un sujeto puede desear publicar, transmitir, su propuesta *singular* de gestión de lo real fijada en una estructura significativa, ? Y justo, el proceso inverso. Al hacerse su propio texto, obviando el *deseo del Otro*, el usuario queda excluido como sujeto a diferencia de la experiencia de *lectura*, que necesitaba su función suturante, que le ofrecía su cobijo porque lo necesitaba como sustento de su andamiaje simbólico.

En fin, una pregunta se impone, después de nuestro recorrido, que nos marca el futuro camino: ¿Cabe pensar, pues, que 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.

APÉNDICE I: OBRAS PICTÓRICAS ALUDIDAS.

Ofrezco aquí la reproducción de algunos de los cuadros que he citado agrupados por el tratamiento que hacen del aspecto *gravitatorio* de la representación.

3 **DESDE EL CIELO: LOS EMISARIOS, LA VICTORIA DEL ESPÍRITU.**

3 **HACIA ABAJO: LA VICTORIA DE LA TIERRA.**

3 **EL CIELO REQUIERE.**

3 **EL CIELO VENCE.**

3 **EL ENTORNO. *WINDOWS*.**

DESDE EL CIELO: LOS EMISARIOS Y EL TRIUNFO DEL ESPÍRITU.

Simone Martini. (1284 – 1344)



Beato Agustín Novello

Las Anunciaciones.

Van Eyck. (1380(90)–1441)



La Anunciación

Fra Angélico (1400–1455)

Anunciaciones.



HACIA ABAJO: LA VICTORIA DE LA TIERRA.

Descendimientos.

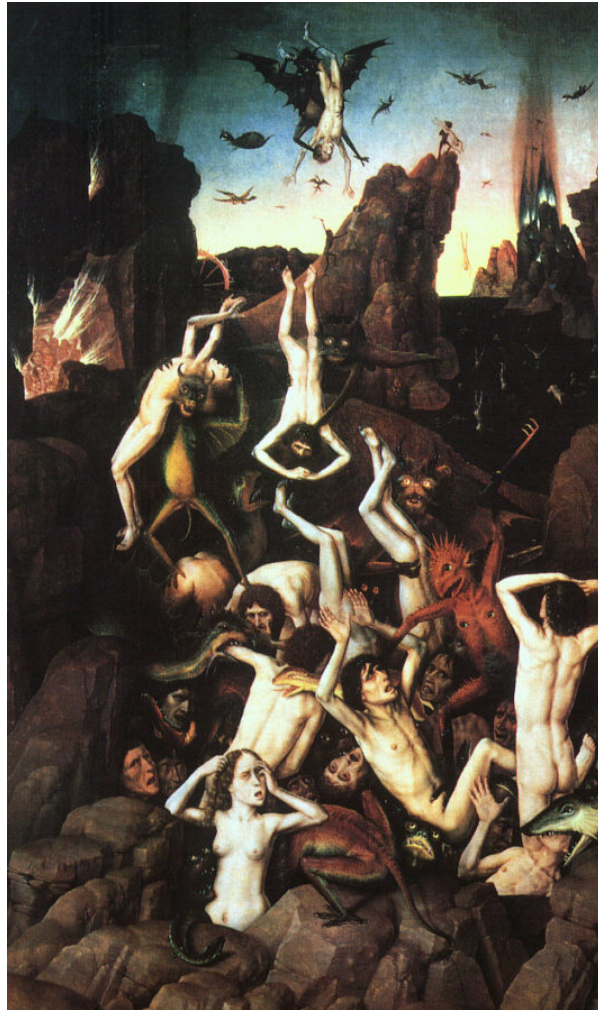
Roger Van der Weyden (1400-1464)



EL DESCENDIMIENTO DE LA CRUZ.

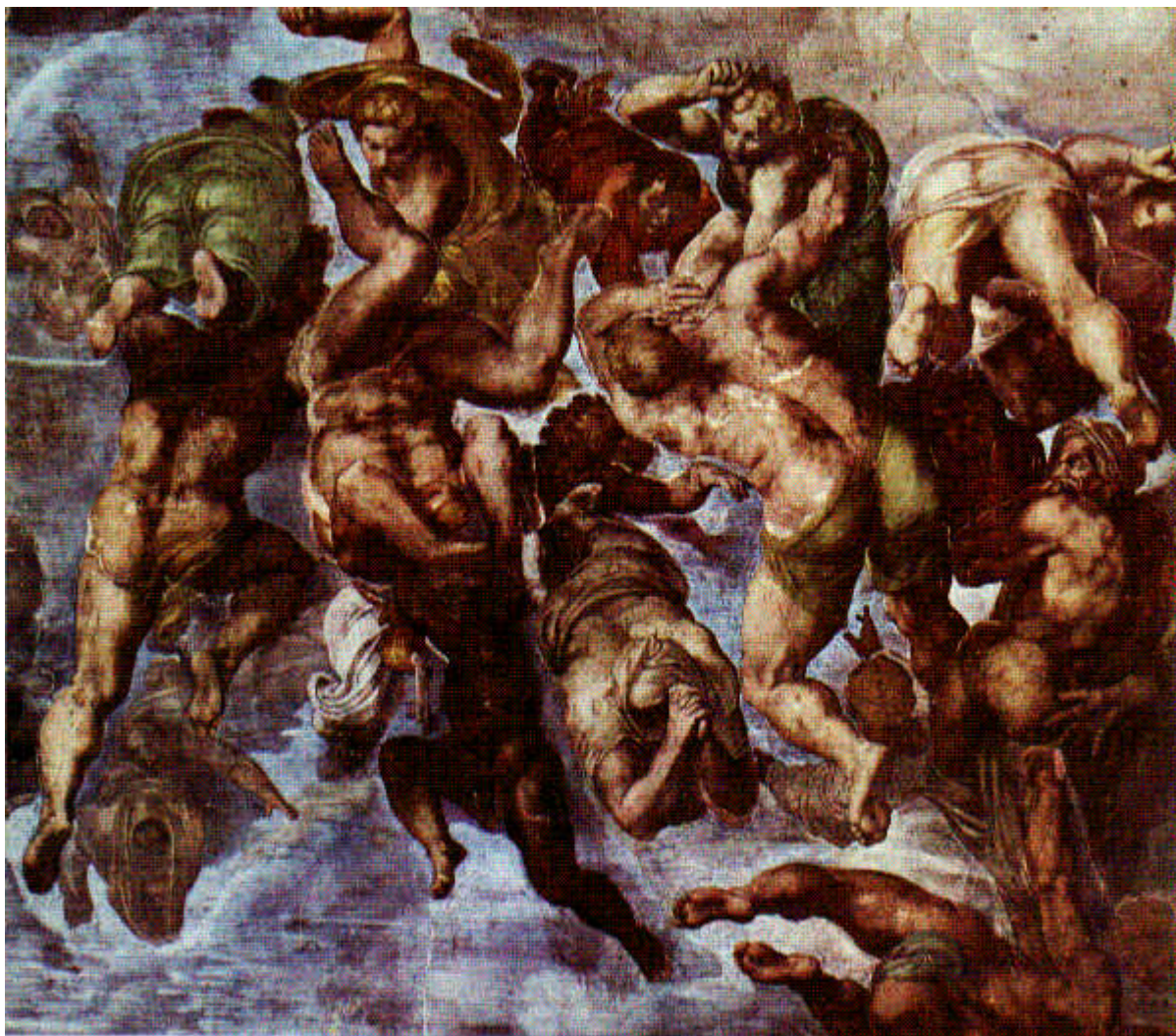
Condenaciones.

Dieric Bouts. (1415–1475).



La caída de los condenados.

Miguel Ángel (1475–1564)



Fragmento de La Capilla Sixtina.

EL CIELO REQUIERE.

Giotto (1267–1337).



La Visión del Carro de Fuego.

EL CIELO VENCE.

El Greco (1541–1614)



El entierro del Conde de Orgaz.

Bartolomé Esteban Murillo (1618–1682).



La Inmaculada "De Sout"

EL ENTORNO. WINDOWS.

Van Eyck. (1380(90)–1441)



Retrato de los esposos Arnolfini.

David Teniers (1611 – 1690)



El Archiduque Leopoldo Guillermo en su galería de pinturas de Bruselas.

APÉNDICE II: QUIEN SABE DONDE EN INTERNET.

Recojo aquí, una muestra de las páginas incluidas (o *enlazadas*) en el *Sitio Web* de **Quien Sabe Donde**, agrupadas de la siguiente manera:

3 **EL DISPOSITIVO.**

Las páginas genéricas del programa que eran “permanentes”. En ellas se recogía información sobre sus cometidos, formas de contacto, instituciones relacionadas, etc.

3 **MENSAJERÍA.**

Los *Llamamientos* de las primeras temporadas fueron transferidos a la Web, con una estructura peculiar en función del público a que iban dirigidos. Recogemos una muestra de esta disposición.

3 **NOTAS DE PRENSA.**

Dos notas de prensa de especial valor para el análisis.

3 **LLUM VALLS.**

Este desgraciado caso es pionero en el uso de Internet para la búsqueda de personas desaparecidas. Recojo también en este apartado tanto páginas referidas al caso no procedentes de la página de **Quien Sabe Donde** como las referidas a Cristina Bergua, pues ambos casos fueron asociados pro el programa.

EL DISPOSITIVO



Programa de Radio Televisión

Española nacido con un marcado carácter de utilidad pública.

Nuestro objetivo primordial es la búsqueda de desaparecidos tanto en España como fuera de sus fronteras siempre dentro de los límites del respeto a la intimidad, el derecho a la propia imagen, el honor y el respeto a la familia.

Quién Sabe Dónde, de edición semanal -cada noche del lunes-, se emite tanto por el canal nacional como por el internacional de TVE.

Formas de ponerse en contacto con el programa

- Línea gratuita nacional: 900-100-673
- Fax: 346-4600 (Prefijo internacional: 341 / Prefijo nacional : 91)
- Línea internacional: 341-3463291
- Teléfono para sordos DTS: 900-100-949
- Apartado de correos: 4400
28082 Madrid
- Correo electrónico: gsd@rtve.es
- [Lista "R"](#)

Lista reservada

Quién Sabe Dónde dispone de una [Lista Reservada](#) en la que puede ser incluido todo aquel que, por cualquier motivo, no desee ser localizado por ninguna otra persona. **Quién Sabe Dónde** garantiza a todos los registrados en esta Lista la confidencialidad de sus datos, que no serán divulgados en el programa ni utilizando ningún otro medio.

Consola Java asociada a la
Página principal desde el fin de la
emisión en antena, en la última
temporada.

QUIEN SABE DONDE

está preparando su emisión en antena, mientras tanto seguimos a su disposición para que nos expongan sus casos en el apartado de correos 4400, Madrid 28082, así como en nuestro teléfono gratuito 900-100-673, y en el correo electrónico qsd@rtve.es

Enlaces relacionados con personas desaparecidas:

- Vermist. Programa de la televisión holandesa.

<http://www.omroep.nl/tros/vermist/>

- Missing Kids/People Links.

<http://www.rbtelco.com/jap/index.htm>

- Missing & Exploited Children. <http://www.missingkids.org/>

- Prevención, investigación, búsqueda y estudio contra la desaparición y tráfico de niños en Argentina.

<http://www.pibe.org.ar/>

- Child Find Canada. Menores desaparecidos en Canadá.

<http://www.discribe.ca/childfind/>

- Chi l'ha visto ? Programa de la televisión italiano.

<http://www.unitelefilm.it/>

- Cristina Bergua.

<http://www.aj-cornella.es/cristina/>

- Llum Valls Torruella.

<http://www.virweb.net/auxilium/cartel.htm>

- Jose Joaquín Ayete.

<http://www.encomix.es/sebusca/>

- Juan José Sánchez Barco.

<http://www.readysoft.es/justosanchez/index.html>

En esta página pueden encontrar [enlaces](#) y direcciones útiles que han tenido o tienen alguna relación con *Quién sabe dónde*

- **INFOSALUD Información del Servicio de Salud de la Generalitat Valenciana**
Tfno: 900 161161

- **Plataforma Madres en Acción**
Tfno: 986 482723

- **Ayuda en Acción. Apadrinamiento de niños**
Tfno: 91 5597070

- **ADIA Asociación para la defensa de la de la infancia a la adopción**
Tfno: 93 3134959

- **ADAI Asociación de adopciones internacionales**
Tfno: 91 5195160
2863
91 4160404

- **FEAPS Confederación española de Asociaciones de familias con hijos disminuídos físicos**
Tfno: 91 5561068

- **ADEPA Asociación para la defensa del paciente**
Tfno: 91 4660573

- **Asociación Pablo Iglesias**
Tfno: 91 3104313

- **Asociación de afectados por Sectas**
Mª Rosa Boladeras (Presidenta)
Tfno: 93 2014886
94 4531686

- **Fundación Sabino Arana**
Tfno: 94 4230528

- **Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares**

Tfno: 91 8892950

- **Archivo Histórico Nacional de Salamanca**

Tfno: 923 212845

- **Asociación nacional derecho a saber "ANDAS".**

Apartado de correos 4164

Pamplona, Navarra

- **AFAP Asociación de familiares de adultos con problemas de personalidad**

C/María de Molina , 67. 7º-B

Madrid

Tfno: 91 5618098

- **Asociación para la recuperación de niños sacados de su país.**

C/ Sanclemente, 25. 4º;

50003 Madrid

Tfno: 976 235955

- **Asociación de afectados por los guardarraíles.**

Apartado de correos 2179

Granada

- **Asociación de afectados por pasos a nivel sin barreras.**

Faustino Onia

Tfno: 929 949891

- **Ayuda al menor.**

900 202010

- **Defensor del menor de la Comunidad de Madrid.**

91 5634411

- **Asociación "Síndrome de Williams".**

Patricia Fernández Presa

Tfno: 93 5401000

- **Asociación "Síndrome de Moebius".**

Julián Calabría

Tfno: 96 3725035

- **Asociación de familias afectadas por "Osteogénesis imperfecta". (Huesos de cristal)**

Juan Antonio Alba

Tfno: 91 6149388

- **Asociación de quemados por la ingestión de cáusticos. "ASQUIC".**

Teresa Valle Julián

c/ Gardenia, 19

Urbanización Castellmoster

Almoster (Tarragona)

Tfno: 93 7625798

LA MENSAJERÍA.

MENSAJERIA

Canal
Internacional:

[Emisión para
Europa](#)

[Emisión
para América](#)

[Menores](#)

[Atención especial](#)



Emisión del canal internacional para Europa.



Visna Ablamao



Jose Luis Rico Alcántara



Patrick Antoine Lhome



Gracia Lezema

Si usted sabe algo de estas personas le rogamos se ponga en contacto con el [programa](#)



Jose Luis Rico Alcántara

Desde 1988 Ignacio Rico no tiene ninguna noticia de su padre, José Luis Rico Alcántara, de 60 años. Lo último que sabe de él es que vivía en Hannover, Alemania, y que allí estaba casado con una mujer con la que tenía un hijo de 8 años.

Ignacio necesita encontrar a su padre, porque quiere comunicarle una noticia importante sobre su otro hijo José Luis.



Patrick Antonine Lhome

Patrick Antonine Lhome, de 39 años, creció con su padre adoptivo, un ciudadano argelino afincado en Francia ya fallecido, aunque siempre tuvo contacto con su madre biológica Jeanne Rey. Pero desde hace 8 años nadie tiene noticias de él. Patrick estudiaba sociología y lo compaginaba con un pequeño negocio que tenía en Burdeos. Las cosas no le fueron bien y cuando cerró la tienda en 1990, se perdió su pista.



Visma Ablamao

Visma Ablamao es una joven iraquí de 16 años que reside en España desde hace 2. Visna aprendió muy rápido el castellano y se desenvolvía de una forma aparentemente normal: asistía a clases de informática y allí hizo buenas amigas. Pero desde el mes de agosto del año pasado, nadie a vuelto a tener noticias suyas. Quizá viaje acompañado de su primo Hasam camino de Holanda o Bélgica.

Gracia Lezema



En 1986 cuando Gracia Lezema tenía 29 años dejó Buenos Aires para instalarse en Londres. Allí se casa con un joven arquitecto, Jonathan Morton, con el que se casó. Tuvieron una hija, Celeste, cuya custodia tenía la madre después de la separación. Cuando la mañana del 12 de noviembre del 97 Gracia va a casa de su ex marido para hablar con él, se pierde su rastro. Allí dejó las llaves de su casa, el teléfono móvil y su coche. ?dónde pudo ir Gracia Lezema?

Emisión del canal internacional para América



Aquilina Castañón González



Francisco Trujillo Jiménez



Francisca Ramos Ojeda



Sara Cuesta Rico

Si usted sabe algo de estas personas le rogamos se ponga en contacto con el [programa](#)



Aquilina Castañón González

Aquilina Castanón tenía 20 años cuando murieron sus padres y unos tíos que vivían en Argentina le escribieron para que se marchara a vivir con ellos a Buenos Aires. En España se quedaron sus 4 hermanos que sólo recibieron una carta de Aquilina donde les mandaba esta fotografía y les contaba que se había casado con un español, Juan Porras, afincado en Argentina.



Francisco Trujillo Jiménez

En 1918, la familia Trujillo Jiménez quedó rota, cuando los dos hermanos varones emigraron a Cuba y las dos hermanas quedaron en España, en Tenerife. Durante décadas se escribieron regularmente, pero en 1964, el contacto se perdió. Ahora, los descendientes de las hermanas que quedaron en España, intentan reanudar el contacto con sus primos de Cuba, Gilberto y Ana Trujillo.



Francisca Ramos Ojeda

En Morón de la Frontera, en Sevilla, Francisca Ramos Ojeda, una joven modista, conoció al que sería su marido poco después, un ciudadano mejicano llamado Marcos Castro. Se fueron a vivir a la capital mejicana y en 1969 nació la única hija de esta pareja, Tania. 2 años más tarde cuando el matrimonio se separa, madre e hija viajan a España para visitar a su familia. Cuando vuelven a Méjico, no vuelven nunca a escribir.



Sara Cuesta Rico

Cuando José Cuesta se fue a Cuba, en 1905, quedaron en España sus ocho hermanos. En 1939, se casó en La Habana con Sara Rico, una trabajadora en los Almacenes El Encanto. Tuvieron una hija, llamada también Sara, que sólo tenía un año cuando José murió. La relación con la familia española se mantuvo hasta que, en 1958, los Almacenes ardieron. Ahora, Elisa, una de las hijas de los que quedaron en España,

Menores

odas estas imágenes son de personas menores de edad y se los ha llevado uno de los padres.



Alán Martínez



Pedro Bezanilla Torre



Rafael Castillejos



Juliusz Felzak



Alejandro Urcera



Dounia Chahidi Tapia



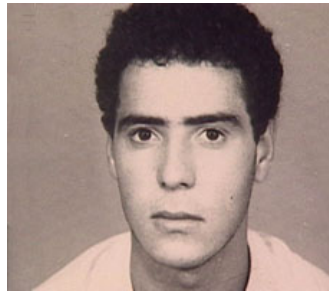
Layla y Eva Chikhani

Si usted sabe algo de estas personas le rogamos se ponga en contacto con [Quién sabe dónde](#)

Actualidad.



Diana Van Grissen



Aisa Aanan El Kadouri



José Fernández Gamero

QUIEN SABE DONDE

Diana Van Grinsen desapareció el 8 de enero de 1988 en Madrid. 37 años. Se casó con un español llamado Enrique Hidalgo Cuenca. En 1988 quería regresar a Holanda, pero desapareció. También se la conoce por el nombre de Rina.



Diana Van Grinsen

QUIEN SABE DONDE

Aisa Aanan El Kaddouri
desapareció en 1987 en Barcelona. 36 años. Viajó de Melilla a Malaga, desde donde llamó a su madre. Luego partió a Madrid y fue visto por última vez en Barcelona.



Aisa Aanan El Kadouri

QUIEN SABE DONDE

José Fernández Gamero
desapareció el 15 de mayo de 1989 en Fuengirola (Málaga).
34 años. Salió de casa para ir a trabajar y no llegó. No se llevó nada, ni ropa, ni dinero.



José Fernández Gamero

Con Enlace desde Quien Sabe Donde.

<http://www.readysoft.es/justosanchez/index.html>

DESAPARECIDO

Juan José Sánchez Barco



Juan José Sánchez Barco, desapareció el 15 de Enero de 1.995, en Leganés (Madrid) - España. Mide 1'80 metros y pesa 90 kilos aproximadamente. Tiene poco pelo y es posible que lleve barba. Si alguien puede aportar alguna información sobre su paradero, por favor, llamar al teléfono (91) 521-93-00 (extension 4522) de España, o bien dirigirse a la dirección :

sanbarco@bitmailer.net

Juan José Sánchez Barco, disappeared January 15 of 1.995, in Leganés (Madrid) - Spain. He measure 1'80 meter and he weighs ninety kilos approximately. He has hair little and it's possible that he also carry beard. If somebody could contribute an information on his whereabouts, please call to the telephone (91) 521-93-00 (extension 4522), from Spain or go to the adress:

sanbarco@bitmailer.net

<http://www.encomix.es/sebusca/>

DESAPARECIDO



El día 24 de Julio de 1996, en el Valle de Chistau (zona de Viados-Tabernes)

- -Nombre: Jose Joaquin Ayete
- -Edad: 16 años
- -Estatura: 1,68 cm
- -Color de Pelo: castaño claro
- -Color de ojos: castaños claros
- -Vestia camiseta de manga corta blanca con rayas rojas
- -Pantalon de pana corto gris,
- -Pañuelo en la cabeza estampado de fondo morado.

Cualquier persona que tenga informacion puede dirigirse a:

- Guardia Civil (24 horas)
- Boltaña: 974-502083
- Torla: 974-486160

o enviar un mensaje a la siguiente direccion:

sys4@encomix.es

| [Catalan](#) | [Ingles](#) | [Frances](#) | [Italiano](#) | [Aleman](#) |

NOTAS DE PRENSA.

Nota de prensa

(19/12/97)

RÉCORD DE ENCUNTROS EN DIRECTO.

El plató de ***QUIEN SABE DONDE*** fue escenario el pasado lunes del algunos de los momentos más emotivos de la ya larga historia del programa. Durante la emisión, líder de audiencia en su franja horaria, se produjeron nada menos que cinco encuentros entre personas que llegaban largo tiempo separadas.

Uno de los momentos de mayor intensidad dramática fue el reencuentro entre Victorina, una mujer que había perdido el contacto con su madre y su hijo hace 15 años. Las tres generaciones se fundieron en un largo abrazo, que, con toda seguridad, no volverá a romperse más.

También saltaron chispas en el plató de TVE en Murcia cuando Miguel Ángel, un joven de 21 años, adoptado cuando tenía apenas dos, recuperó la relación rota con cinco de sus ocho hermanos, después de toda una vida de rupturas y separaciones. Apenas unos pocos kilómetros separan a las dos localidades murcianas en las que viven los hermanos, pero nunca lo habían sabido.

Finalmente, la temperatura emocional en ***QUIEN SABE DONDE***, alcanzó otro punto muy destacado cuando los cinco hijos de Ana María reclamaban desde el plató saber algo de ella. Ana María se había marchado de casa 20 años atrás, y mientras, los niños que dejó se convirtieron en hombres y mujeres. Olvidados rencores y asumidas las circunstancias que llevaron a su madre a dejarlo todo para buscar una nueva vida fuera de su anterior hogar, solo querían darle un abrazo a su madre. Y Ana María se presentó en el mismo plató de QSD para dar esos abrazos reclamados y tanto tiempo postergados.

EL PRÓXIMO LUNES.

El lunes 22 de diciembre ***QUIEN SABE DONDE*** emite su último programa del año 97. Estaremos de nuevo en la pequeña pantalla a la vuelta de las fiestas navideñas, el día 12 de enero de 1998.

Los encuentros serán como siempre la clave de esta edición, un tanto especial y repleta

de espíritu navideño. Familiares venidos desde más allá del Atlántico llegaron para reunirse con sus seres queridos después de toda la vida sin saber siquiera de la existencia de los otros. Hermanos que se despidieron de niños y que ahora vuelven a abrazarse. Madres que ven cumplido su único deseo navideño: la vuelta del hijo que se fue. Viejos protagonistas de nuestro programa que ahora culminan sus búsquedas.

Manola y Ángel, dos hermanos separados durante la guerra civil y que se encontraron en nuestro programa, ahora vuelven al plató para reencontrarse con la hermana que falta y que llega desde Brasil.

Carmen y Carmeliya, hija y madre, de nuevo juntas, de nuevo cantando, esta vez a la navidad y una desde México y la otra desde nuestro estudio de Televisión.

Jesús Monter, el hombre que vivió 66 años sin saber quién era en realidad, incapaz de recordar su vida anterior a los 13 años, y que gracias a una fotografía y un relato supo la verdad y se encontró con su madre. Una anciana de 97 años que vive en Toulouse y que toda la vida lloró la pérdida de su niño en las calles de la Barcelona de los años 40. Ahora vuelve a existir legalmente como Jesús Monter, y su madre, Petra, es testigo de ello. La vida le ha regalado dos Navidades con Jesús y la alegría de ver cumplido su único deseo: Tener con ella a su hijo antes de morir.

Otra madre también espera cada año, cada Navidad, sentada tejiendo convencida de que en cualquier momento su hijo Joaquín, el pastelero que emigró a Perú para hacer fortuna, vuelve a casa. Dolores lleva 17 navidades sola en casa, ajena a las reuniones del resto de la familia, y con una única obligación: abrirle la puerta al hijo que vuelve y abrazarse a él.

En Motril, unos hermanos plantean la búsqueda de Asunción que desapareció de sus vidas el día que la familia que la había recogido empaquetó sus cosas y partió rumbo a América.

El programa se emite como siempre a la hora habitual. Felices Fiestas y hasta el año que viene...

EQUIPO DE QUIEN SABE DONDE.



QUIEN SABE DONDE VIAJA A CUBA

Desde sus inicios, *Quién Sabe Dónde* se convirtió en un puente para la unión de personas de nuestro país con otras del continente americano. Las historias que se han contado en el programa, los sentimientos que se desprendían de ellas, han cruzado muy a menudo el Océano en ambas direcciones. Y Cuba ha sido el destino y también el origen de muchos de los mensajes llegados a la redacción de QSD en sus seis años de historia.

La Habana será por ello el escenario idóneo para realizar un programa especial en la recta final de la temporada 97/98. Será emitido en directo desde el Hotel Habana Libre de la capital cubana el día 8 de Junio, y con él se quiere resaltar los lazos que nos unen con Latinoamérica y, especialmente, con Cuba una nación con la que siempre hemos mantenido relaciones muy especiales. También será una contribución televisiva a la conmemoración del Centenario de aquel otro año 98 del final del siglo pasado que quedó marcado en la historia, la literatura y el pensamiento español. Con la ayuda de la recién inaugurada delegación de TVE en La Habana contaremos un puñado de historias cubanas y propiciaremos el encuentro de personas de uno y otro lado del Atlántico mediante un operativo extraordinario por la envergadura de los medios técnicos y humanos implicados.

Además de la inestimable colaboración del Hotel Habana Libre es necesario destacar la ayuda prestada a TVE por parte de organismos como Cubavisión Internacional, Centro Internacional de Prensa, el Instituto de Arte e Industria Cinematográfica y la compañía española Iberia.

Y otras importantes y espectaculares colaboraciones: Compay Segundo, el sonero de Siboney, la gran figura del son, leyenda de la música cubana, intervendrá con sus canciones en este programa.

Humberto Solás, uno de los más prestigiosos directores de cine de aquel país, conocido en todo el mundo por su particular visión de la mujer cubana a través de su extensa obra, ha filmado para QSD diferentes lugares de "la Perla de las Antillas." De esa forma, nuestra audiencia podrá disfrutar de una exacta visión de la Cuba actual. Serán, sin duda, pequeñas obras de arte del autor de "Manuela", "Lucrecia" y "Cecilia" que fueron, en su momento, películas de culto.

EN DIRECTO, VIA SATELITE

La emisión de este programa especial de QSD se hará íntegramente desde La Habana. En estos momentos, diversos equipos preparan los reportajes que se han grabado o se están grabando en tierras cubanas y en España.

Los relatos que se contarán el próximo día 8 de Junio son historias de encuentros, de amores y desamores, desencuentros, malentendidos, olvidos. Historias llenas de vida.

Entraremos en la emocionante historia del general March, un militar español que vivió un intenso amor durante la guerra de Cuba; sabremos de la familia de Antonio Machín, el más famoso bolero cubano, que dejó parientes en el país en que nació y en el que vivió y murió. Sabremos, en fin, de familias que se compusieron, a la vez, a un lado y otro del Atlántico y que, a veces, ni siquiera tenían noticia de su existencia unos de otros. Y, naturalmente, habrá historias de música y de músicos, puesto que no se entendería Cuba sin su música.

AMOR EN TIEMPOS DE GUERRA

En 1.868, las tensiones entre los independentistas cubanos y la metrópoli desembocan en la que se conoció como la Guerra de los Diez Años, una insurrección dirigida por los grandes propietarios rurales criollos. La dureza de la represión ordenada por el Gobierno español hizo que se extendiera la insurrección como un reguero de pólvora, apoyada también por la burguesía local, el campesinado e incluso los esclavos negros.

En ese contexto, se produce la llegada a Cuba de un joven militar español, el comandante Emilio March. En su paso por Manzanillo, Emilio conoce a Carida, hija de un destacado miembro de la burguesía criolla, ardiente independentista que, desde el primer momento, se opone a las relaciones de Caridad con el militar español. El Ejército también es contrario a que uno de sus oficiales mantenga un idilio con la hija de un enemigo.

Pero la pasión es más fuerte que la política, los reglamentos o que la misma guerra. Como no consiguen el permiso necesario para casarse, deciden vivir juntos, sin papeles. Para eso, Emilio sí recibe la autorización correspondiente. En plena guerra nace la hija de ámbos, María. Pero, en el parto, muere Caridad. Además, la guerra impide a Emilio hacerse cargo de la niña, que queda cobijada en casa de la familia de Caridad.

En 1.878, el general Martínez Campos consigue negociar la paz del Zanjón y consluyen así los diez años de enfrentamientos. La mayor parte de las tropas españolas son devueltas a España y, con ellas, Emilio March. De camino, consigue que el barco que le transporta junto a los soldados españoles se detenga en la bahía de Puerto Padre. Allí intenta recoger a su hija, pero la familia rebelde la esconde celosamente y Emilio tiene que volver sin ella.

En 1.895, José Martí hace el llamamiento a la independencia y estalla nuevamente la guerra, esta vez definitiva. Emilio March regresa, convertido ya en mayor general, nuevamente a las órdenes de su amigo, el general Martínez Campos.

María es ya, por esos años, una bella mujer, casada y con dos hijos. Pero, como su familia materna, apoya la causa independentista. Pese a todo, Emilio y su hija María viven momentos de felicidad. Hasta que, recrudecida la guerra, María es reclamada por los patriotas y, con gran dolor, cede a lo que considera su deber, y deja a su padre, convertido en "enemigo de la patria cuabana". Emilio, enterado de la "traición" de María, sufre el más amargo dolor de su vida. Cuando regresa a España, en 1.898, derrotado como soldado y abatido como padre, trata de borrar de su alma a la hija que había quedado en Cuba.

Pero María, a pesar de todo, siguió admirando y honrando a su padre hasta su muerte. Para ella, su padre había cumplido con su deber, como ella tuvo que cumplir con el suyo. Y aunque Emilio no quiso saber de ella, María fue inculcando a sus hijos el amor por ese soldado que amó a Cuba y que en Cuba siguió siendo amado aún sin saberlo.

Hoy, el recuerdo de esta historia de amor sigue presente en la vida de Elena, tataranieta de Emilio. Por eso, intenta volver a anudar los lazos que quedaron rotos hace un siglo y busca en España a los descendientes de su tatarabuelo, el general March.

MACHIN, EN CUBA Y ESPAÑA

La familia Lugo Machín estaba formada por 14 hermanos, varios de ellos músicos. El más famoso de todos, Antonio Machín, conocido en su familia como "Ñeco", ocupaba el lugar número nueve en esa numerosa prole. Al gran músico se le quedó muy pronto pequeña la isla y emigró, junto con su hermano Pedro, primero a Estados Unidos, después a Francia y, finalmente, a España. Y aquí se quedó para siempre y formó su propia familia con una española, Angelita.

De todos los hermanos Lugo Machín, solo vive Gloria, la menor, que ya anda por los 90 años, pero que conserva una vitalidad y una lucidez fuera de lo común. Gloria, la "Chiquitica", amiga de Compay Segundo, es una mujer de gran popularidad en La Habana, donde es casi una institución.

Una familia tan numerosa, por descontado, tenía que tener descendencia tanto en la isla caribeña como en España. Y, en efecto, QSD será el medio para establecer el contacto entre algunos miembros de esa familia, de uno y otro lado del Atlántico. Además, por supuesto, nos acompañará la siempre sorprendente Gloria Lugo Machín.

OTRAS HISTORIAS, OTRAS VIDAS

Estas no serán las únicas historias que contaremos en el especial de QUIEN SABE DONDE desde Cuba. Conoceremos, por ejemplo, qué ha sido de los hijos que Manuel, nacido en Leon a principios de siglo, dejó en Cuba y en España, sin que unos y otros llegaran a conocerse nunca. La vida de todos ellos ha estado marcada por el lugar en que nacieron y la educación que recibieron.

Sabremos también de la vida de Dolores, una mujer que dedicó toda su vida a intentar llegar a Cuba

para reunirse con su padre y sus hermanos. En 1.964, llegó a embarcarse con destino a la isla, pero el bloqueo decretado por Estados Unidos acabó con la única oportunidad real que tuvo de lograrlo. Murió hace dos años intentando aún encontrar a su familia cubana, sin conseguirlo. Y ahora, sus hijas han heredado el empeño y siguen esperando el encuentro que tanto sueño su madre.

Seguiremos el rastro de Urbano a su regreso a España desde Cuba: es algo que nos ha pedido su hijo desde La Habana, donde quedó con solo seis años cuando Urbano volvió a su tierra. Aquí, Urbano ocultó su vida cubana y nadie supo de ese hijo que ahora le busca.

UNA TEMPORADA DE QSD

QUIEN SABE DONDE estará en antena hasta el último lunes de Junio. Se habrán emitido entonces 38 ediciones del programa. En total, se han planteado más de 800 casos de los cuales se han resuelto 500. Se ha investigado la desaparición de casi 800 personas.

Además de los casos habituales que han configurado a lo largo del tiempo el carácter de QSD, el prestigio del programa ha servido para llevar a cabo búsquedas que nos han permitido describir otros ambientes, otros escenarios. Y, así, el escritor Fernando Arrabal buscó a antiguos compañeros de su padre, un militar que no se sumó a la rebelión franquista de 1.936 y, condenado a muerte, se fugó de la prisión de Burgos. Y, otro ejemplo, el diseñador y modisto, Paco Rabanne, pudo encontrarse con los compañeros de su padre, un militar republicano fusilado en las playas de Santoña durante la guerra civil. Y, finalmente, por resaltar el espíritu hispanoamericano que siempre ha estado presente en QSD, Karen Olsen, madre del presidente de Costa Rica, pudo reunirse con numerosos familiares de éste en las localidades catalanas de Os de Balaguer y Reus.

Operaciones especiales como la emprendida para rescatar para las filmotecas todo un patrimonio cinematográfico en manos de particulares y en peligro de desaparición por la falta de medios para su conservación, también deben ser mencionadas.

ENCUENTROS

Los encuentros que tienen lugar en el plató de QSD se han convertido en una seña de identidad del programa. La mayor parte de las 500 personas encontradas se han abrazado con sus familiares en el espacio abierto y transparente que constituye el decorado diseñado por Ramón Ivars.

He aquí algunos ejemplos:

Agustín, un funcionario que buscaba a su madre biológica encontró a seis hermanos de los que no tenía noticia. Supo que había sido adoptado siendo muy niño por la curiosidad que sintió al escuchar por la radio, hace muchos años, la canción de Juanito Valderrama, "El Inclusero". La explicaciones que sus padres adoptivos le proporcionaron provocó la determinación de investigar sus orígenes, lo que hizo

mucho tiempo después.

Petra, una mujer de más de 90 años, encontró pasados más de 60 a su hija Santiago, a la que perdió en una rocambolesca historia ocurrida en plena guerra civil y que reflejó claramente los dramas personales que la contienda causó a la gente de aquel tiempo.

DEBATES

Esta temporada QSD ha abierto nuevas líneas de actuación. Cuando en el planteamiento de algunos casos se han detectado asuntos de interés general que merecían la pena de ser ampliados, se han llevado a cabo debates de gran actualidad como los que se realizaron a propósito del contagio de la hepatitis C en centros sanitarios de Valencia; la violencia doméstica y los malos tratos a mujeres; la actuación de las organizaciones sectarias; la ludopatía, la adopción internacional, las relaciones sexuales de menores de edad, etc.

Uno de estos debates nos permitió acercarnos y divulgar una enfermedad neurológica desconocida para la mayoría: el síndrome Gilles Tourette. Sus síntomas más visibles son una serie de tics motores y verbales, movimientos incontrolados, carraspeos, tartamudeos y expresiones que pueden llegar al insulto y la blasfemia.

Estas nuevas vías de comunicación con la audiencia han encontrado amplio eco en los seguidores del programa que han mantenido su fidelidad al mismo. Por el contrario, la incorporación de contenidos distintos ha convocado a otros sectores que con su seguimiento han demostrado un interés evidente en las propuestas de QSD.

COLABORACION CON OTROS MEDIOS

Algunas de las búsquedas de QSD han contado con la participación de cadenas de televisión europeas y americanas, así como de corresponsales en países de distintos continentes.

El programa "Vermist" (Desaparecidos) de la cadena holandesa Tros, trabajó con QSD en la búsqueda de Diana, una ciudadana de Holanda desaparecida en España hace unos años. Y la TV 5 francesa se interesó y divulgó la historia de Antonio, un español sin memoria que vive en un fortín del sur de Francia y cuya identidad investigábamos.

La colaboración con medios españoles ha sido constante. Hay que destacar la operación realizada con El Periódico de Catalunya en una de las muchas ocasiones que QSD dedicó a la investigación del paradero de las jóvenes catalanas Llum Valls y Cristina Bergua. A través del diario citado, el programa distribuyó las fotografías de Llum y Cristina.

NUEVAS TECNOLOGIAS

La incorporación de nuevas tecnologías puestas al servicio de la investigación se ha potenciado esta temporada. La difusión de búsquedas y la recepción de pistas a través de Internet ha encontrado un extraordinario interés en la audiencia. La página web de QSD ha registrado, desde el pasado Octubre, más de cien mil visitas. Casi 500 diarias. Y no solo de internautas españoles: también de países como Méjico, Argentina, Suiza, Holanda, Francia, Canadá, Bosnia, Japón, etc.

No hay que olvidar que QSD, como la programación de TVE, se puede ver en gran parte del planeta gracias a su emisión via satélite.

En el correo electrónico se han recibido más de 1.200 mensajes. Casos como las citadas desapariciones de las jóvenes Llum Valls y Cristina Bergua tuvieron una gran difusión: a través de este medio fueron enviados centenares de carteles con las fotos de ámbas.

Y, en fín, a través del teléfono, durante la emisión en directo del programa se suelen recibir alrededor de 1.000 llamadas. Es decir, más de 40.000 en los últimos meses.

LISTA R

Ni que decir tiene la Lista R (Reservada) ha seguido funcionando. Como es sabido, QSD solo busca a las personas que quieren ser encontradas. La protección del derecho a la intimidad está garantizada porque es una premisa ética para el equipo del programa. Así ha sido en estos seis años. Así seguirá siendo en el futuro: en la Lista R pueden inscribirse todas las personas que, por las causas que sean, quieren eludir su posible búsqueda.

LLUM VALLS (Y CRISTINA BERGUA).

QUIEN SABE DONDE



Cristina Bergua



Llum Valls

900100673

Enlaces.

<http://www.aj-cornella.es/cristina/>



Cristina, en una foto reciente.

Desde el día 10 de marzo de 1997

Cristina Bergua Vera ha desaparecido

Su familia, sus amigas y amigos agradeceremos cualquier información que permita saber su paradero.

Cristina tiene 16 años, vive en Cornellà de Llobregat.

De complexión delgada, mide 1,60 m.

Tel. (93) 377 30 38



...

Llum Valls i Torruella desapareció de su casa, en Sabadell, (Barcelona), el pasado jueves, día 7 de agosto. La chica, de 16 años, vestía unos pantalones anchos de color lila y una camiseta con un dibujo del grupo musical Agua Bendita. También lleva una mochila de color negro y fué vista por última vez sobre las ocho de la noche en la estación de Renfe de Sabadell-Centro. Su estatura es de 1.50 m., pelo largo, rubio castaño y liso. Los ojos de color marrón. Puede intentar pasar desapercibida, debido quizás, a su bajo estado de ánimo. Se ruega que cualquier persona que pueda facilitar información acerca de su paradero los comunique a la Comisaria de la Policía Nacional de Sabadell (93) 723 78 12, a la Policía Local de Sabadell (93) 745 32 61, a la dirección electrónica llum@sabadell.org o al teléfono (93) 727 01 73.

Damos las gracias de antemano a todas aquellas personas de buena voluntad, que nos ayuden en nuestra angustiosa búsqueda. Família Valls-Torruella ...)

[\[PRINCIPAL\]](#)

Hola Llum!

Aquesta vegada no hem pogut posar-te algunes cartes a la motxilla per llegir-les. Les cartes són bones companyes, el que passa és que ara no sabem on enviar-te-les.

Ens agradaria saber com estàs. Tots t'estem esperant. La Neus, la iaia i nosaltres. La Mina també sembla demanar on ets i fins i tot l'arboç del pati està inflant els seus fruits per oferir-te'ls com les taronges del jardí de la Lavinia de "La mujer habitada".

Ens agradaria veure't aviat, Llum! Si pots, truca'ns!

Una abraçada ben forta!

Shirley

Jeny Valls

Montserrat

Neus

**Estamos buscando a LLum Valls
Torruella**



Llum Valls Torruella de 16 años, ha desaparecido de su domicilio en Sabadell (Barcelona) el pasado día 7 de Agosto, siendo vista por última vez, en la estación de Sabadell Centro de Renfe a las 20 h.

Tiene 16 años, e iba vestida con pantalones anchos de color lila, una camiseta blanca con un dibujo del conjunto musical "Agua Bendita" y una pequeña mochilla de color negro.

Su estatura es de 1.50, pelo largo, rubio castaño y liso. Los ojos de color marrón. Puede intentar pasar desapercibida, debido a su quizás, bajo estado de ánimo.

Rogamos a cualquier persona que crea haberla podido ver, se ponga urgentemente en contacto, via [e-mail](#), o bien al Cuerpo Nacional de Policía en Sabadell, Tel.: (93) 723 7812.

Cualquier tipo de noticia que nos pueda ayudar a localizar a Llum, la iremos insertando en este espacio.

Damos las gracias de antemano a todas aquellas personas de buena voluntad, que nos ayuden en nuestra angustiosa búsqueda.

Família Valls-Torruella

CAMPAÑA DE RECUPERACIÓN DE PELÍCULAS (FAXES)

15-01-1988 13:57

PAG. 01



Televisión Española, S.A.
"QUIÉN SABE DÓNDE"

Desp.306 - Edif. TVE
PRADO DEL REY
28223 - MADRID
TEL.913469018
FAX.913463059



GENERALITAT VALENCIANA
CONSELLERIA DE CULTURA
REGISTRE FILMOTECA

Data 27.4.98

ENTRADA Núm. 407

Madrid, 27-abr-98

FILMOTECA DE LA GENERALITAT VALENCIANA
Valencia

Estimada Sra. Nieves López Menchero:

En su ya larga existencia, el programa QUIÉN SABE DONDE ha tenido abundantes experiencias, a través de las historias emitidas e investigadas, de recuperación de la memoria colectiva.

Por esta razón, siguiendo el espíritu del llamamiento realizado en su momento por la UNESCO para conseguir la salvaguarda del patrimonio cinematográfico, nos gustaría contribuir desde nuestro programa a ese objetivo. Ello se llevaría a cabo a lo largo de las emisiones pendientes en la presente temporada.

Los puntos básicos de la campaña serían:

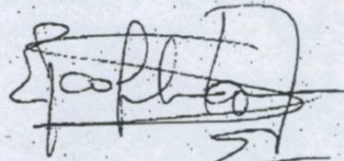
- * Informar al público sobre el valor testimonial del material cinematográfico y el deterioro que sufre si está almacenado en condiciones inadecuadas. Y, como consecuencia, de la importancia que tiene mantener dicho material en el mejor estado posible.
- * Informar también de la labor imprescindible de las Filmotecas en la conservación del patrimonio cinematográfico.
- * Sensibilizar a los propietarios de estas películas, que pudieran tener un gran valor histórico o testimonial, como reflejo de una época, para que proceda a la donación o entrega en depósito de dicho material a las Filmotecas.

El programa QUIÉN SABE DONDE daría información para que el interesado deposite o done las películas a cualquiera de las Filmotecas del Estado Español interesadas en recogerlas a partir de esta campaña.

Asimismo, deseáramos estudiar con las Filmotecas la posibilidad de uso del material recogido para la realización de una serie de televisión que muestre el testimonio del patrimonio fílmico, siempre que los cedentes den su consentimiento.

Para saber si su Filmoteca está interesada en participar en esta iniciativa, y en qué términos, así como para concretar las informaciones convenientes para el público, le ruego que atienda a Joan Mallarach quien la llamará próximamente por teléfono.

Saludos cordiales



Paco Lobatón



Televisión Española, S.A.
"QUIÉN SABE DÓNDE"
Desp.306 - Edif. TVE
PRADO DEL REY
28223 - MADRID
TEL.913469018
FAX.913463059 / 913464600

URGENTE
Sra. NINA Lopez Andueza

Madrid, 7 de mayo de 1998

GENERALITAT VALENCIANA
CONSELLERIA DE CULTURA
REGISTRE FILMOTECA

Data 11-5-98
ENTRADA Núm. 448

NOTA A LOS ARCHIVOS DE LAS FILMOTECAS DEL ESTADO ESPAÑOL.

Les informamos de que nuestra campaña para pedir a particulares el depósito de películas en los Archivos de las Filmotecas empezará el lunes, día 11 de mayo. Sobre esta campaña ya les informamos en un fax enviado con anterioridad.

En dicha emisión, se mostrarán unos breves reportajes sobre el deterioro que sufren las películas, especialmente las anteriores a 1950, y sobre las ventajas de que se conserven guardadas en los archivos de las Filmotecas. También, una breve muestra de algunos de los materiales recuperados.

- Asimismo, se darán estas otras informaciones:
- Será el donante o depositario quien decidirá en qué filmoteca le quiere depositar.
 - Cada filmoteca decidirá si cree oportuno acoger el material que se le ofrece.
 - Nuestros compañeros informarán a los interesados sobre cómo contactar con la filmoteca que deseen.
- Para ello, les rogamos que durante el día 11 nos envíen por fax, el número de teléfono, fax y nombre de persona de vuestra filmoteca a los que deben dirigirse los depositarios o posibles donantes.

Hasta la fecha hemos recibido varias cartas de los responsables de las distintas Filmotecas, en las que nos comunican su interés por recibir películas y su entusiasmo por la iniciativa.

~~Por favor, si aun no nos ha mandado su respuesta, le agradeceríamos que lo hiciera por fax el lunes, día 11.~~

Para cualquier otra información, les atenderé a lo largo del lunes.

Saludos cordiales

Joan Mallarach

TOTAL P.01

Bibliografía.

Reseñamos la bibliografía consultada, clasificada en bloques temáticos, por orden alfabético de autor y cronológicamente. Para la clasificación, el autor es el criterio prevalente, en los casos en que sus textos pudieran ser incluidos en más de un apartado. Citamos las ediciones manejadas.

Teoría e Historia del Cine y la Fotografía.

Aumont, Jacques.

- 1982 "Griffith, el marco, la figura". en *Cuadernos de Cine* Nº 2. Valencia. pp. 21-33
- 1987, *L'Oeil interminable*. París, Librairie Segquier.
- 1992, *La imagen*. Barcelona, Paidós.

Aumont, Jacques. Bergala, Alain. Marie, Michel. Vernet, Marc. 1985, *Estética del cine: Espacio fílmico, montaje, narración y lenguaje*. Barcelona, Paidós.

Aumont, Jacques. Marie, Michel. 1990, *Análisis del film*. Barcelona, Paidós.

Barnow, Erik. 1996, *El documental en el cine de ficción: Historia y estilos*. Barcelona, Gedisa.

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^A, *La aventura semiológica*. Barcelona, Paidós.
- 1990^B, *La cámara lúcida*. Barcelona, Paidós.

Bazin, André. 1990, *¿Qué es el cine?* Madrid, Rialp.

Benet Ferrando, Vicente. 1992, *El tiempo de la narración clásica: los films de gangsters de Warner Bros. (1930-1932)*. València, 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 en *Archivos de la Filmoteca*. Nº 21. Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana.

Benjamin, Walter. 1979^A, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" en *Discursos interrumpidos I*. Madrid, Taurus. pp. 15-59.

- 1979^B "Pequeña historia de la fotografía" *Ibidem*. pp. 61-86.

Bettetini, Gianfranco. 1984, *La conversación audiovisual: Problemas de la enunciación fílmica y televisiva*. Madrid, Cátedra.

- Bonitzer, Pascal. 1987, *Decadrages: Peinture et cinéma*. París, Editions l'Etoile.
- Bordwell, David (et alii). 1988, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and mode of production to 1960*. Londres, Routledge.
- 1996, *La Narración en el cine de ficción*. Barcelona, Paidós.
- Brunetta, Gianpiero. 1987, *Nacimiento del relato cinematográfico (Griffith 1908-1912)*. Madrid, Cátedra.
- Burch, Noel. 1982, "Porter o la ambivalencia" en *Cuadernos de Cine* Nº 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.
- Carmona, Ramón. 1991, *Cómo se comenta un texto fílmico*. Madrid, Cátedra.
- Casetti, Francesco. 1980, *Introducción a la semiótica*. Barcelona, Fontanella.
- 1994, *Teorías del Cine 1945-1990*. Madrid, Cátedra.
- Chatman, Seymour. 1990, *Historia y discurso*. Madrid, Taurus.
- Commolli, Jean-Louis. 1971-1972. "Technique et idéologie. Cámara, 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.
- Costa, Antonio. 1991, *Cinema e pittura*. Torino, Loescher.
- 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 1*. Barcelona, Paidós.
- Dubois, Philippe. 1986. *El acto fotográfico. De la Representación a la recepción*. Barcelona, Paidós
- 1993, "La question du panorama, entre photographie et cinéma" en *Cinemathèque*. Nº 4. París, Cinemathèque Française.
- 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.
- Gaudreault, André. 1994, "El film, ese luminoso objeto del deseo." en *Archivos de la Filmoteca*. Nº 17. Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana.

- Gaudreault, Andre. Jost, François. 1995, *El relato cinematográfico: Cine y narratología*. Barcelona, Paidós.
- 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.
- Gunning, Tom. 1991. *D. W. Griffith and the origins of American Narrative Film. The early years at Biograph*. Chicago, University of Illinois Press.
- Kracauer, Siegfried. 1989, *Teoría del Cine: La redención de la realidad física*. Barcelona, Paidós.
- 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
- Marinello, Silvestra. 1992, *El cine y el fin del arte: Teoría y práctica cinematográfica en Lev Kuleshov*. Madrid, Cátedra.
- Marzal, José Javier, 1998 *David Wark Griffith*. Madrid, Cátedra.
- Montiel, Alejandro. 1992, *Teorías del cine: un balance histórico*. Barcelona, Montesinos.
- Muybridge, Eadweard. 199*, *The human figure in motion*. New York, Dover.
- Odin, Roger. "Éloge du film de famille" *MSCOPE* Nº 6. pp. 15-19.
- Ortiz Villeta, Áurea. Piqueras Gómez, M^a 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.
- 1971, "L'effet de réel" en *Cahiers du cinéma*. Nº 228, Paris.
- Palao Errando, José Antonio. 1989, "De la reversibilidad de la muerte: catálisis, aleatoriedad y ausencia de fin en la telenovela", en *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^A, "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^B "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^C, "La inquietante cercanía del enigma: Amor y verdad en la trama policíaca" 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^A, "La pantalla electrónica y el Discurso del Capitalista". *Lapsus, Revista de psicoanálisis*. Nº 2. (2ª Época) Valencia
- 1998^B, "El amor o el ser: una poética de la renuncia (*El sol del membrillo*, Víctor Erice, 1992). *Banda Aparte*, Nº 10, Valencia.
- 1999^A, "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." En *Eutopías*. Nº 230. (En prensa).

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.

Perkins, V.F. 1985, *El lenguaje del cine*. Madrid, Fundamentos.

Roy, Lucie. 1996, "Sobre los dobles estatutos de la huella fílmica (Ensayo)" en *Archivos de la Filmoteca*. Nº 22. Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana.

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.

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.

- Sekula, Alan J. 1997, "El cuerpo y el archivo" en *Indiferencia y singularidad: La fotografía en el pensamiento contemporáneo*. Barcelona, MACBA, P. 137-200
- 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.
- Tagg John *The burden of representation: Essays on photographs and Histories*, The McMillan Press., Hampshire and London, 1988.
- Vaughan, Dai. 1992, "Let There Be Lumière" en Elsaesser, Thomas. Barker, Adem. (eds.) *Op. Cit.*
- Zunzunegui, Santos. 1984. *Mirar la imagen*. San Sebastián, Universidad del País Vasco.

Filosofía, epistemología e Historia del discurso científico.

- Adorno, Theodor W. y Horkheimer, Max. 1987, *Dialéctica del Iluminismo*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- Apel, Karl-Otto. 1991. *Teoría de la verdad y ética del discurso*. Barcelona, Paidós.
- Aristóteles. 1995. *Física*. Madrid, Gredos.
- Barrow, John D. 1994, *Teorías del Todo: Hacia una explicación fundamental del universo*. Barcelona, Crítica.
- Bentham, Jeremías. 1989, *El Panóptico*. Madrid, La Piqueta.
- Borges, Jorge Luis. 1989, *Obras Completas*, Barcelona, Emecé. 3 vol.
- Bruno, Giordano. 1993, *Del Infinito: El universo y los mundos*. Madrid, Alianza Editorial.
- Crossley, J.N. (et alii) 1988, *¿Qué es la lógica matemática?*. Madrid, Tecnos.
- Cusa, Nicolás de. 1984, *La docta ignorancia*. Barcelona, Orbis.
- 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.
- Foucault, Michel. 1987, *El orden del discurso*. Barcelona, Tusquets.
 - 1992^A, *Vigilar y castigar*. Madrid, Siglo XXI. 20^a ed.
 - 1992^B, "Nietzsche, la genealogía, la historia". *Microfísica del poder*. Madrid, La Piqueta.

- Gadamer, Hans-Georg. 1992, *Verdad y Método II*. Salamanca, Ediciones Sígueme.
- Galileo. 1991, *Antología*. Barcelona, Península.
- Garciadiego Dantan, Alejandro R. 1992, *Bertrand Russell y los orígenes de la "paradojas" de la teoría de conjuntos*. Madrid, Alianza Editorial.
- Goethe, Johann Wolfgang von. 1993, *Máximas y Reflexiones*. (Edición de Juan del Solar). Barcelona, Edhasa.
- Gómez-Ferri, 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.
- Granada, Miguel A. 1993, "Introducción" a Bruno, Giordano. *Del Infinito: El universo y los mundos*. Op. Cit.
- Habermas, Jürgen. 1985, "La modernidad, un proyecto incompleto" en Foster, Hal (ed.). *La Posmodernidad*. Barcelona, Kairós.
- 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.
- Heidegger, Martin. 1987, *¿Qué es Metafísica? Y otros ensayos*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- 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.
- Jolivet, Régis. 1958, *El Dios de los filósofos y los sabios*. Andorra, Casal i Vall.
- Koyré, Alexandre. 1989, *Del mundo cerrado al universo infinito*. Madrid, Siglo XXI.
- 1990, *Estudios de historia del pensamiento científico*. Madrid, Siglo XXI.
- Kuhn, Thomas S. 1992, *La revolución copernicana: La astronomía planetaria en el desarrollo del pensamiento occidental*. Barcelona, Planeta-Agostini.
- Newton, Isaac. 1993, *Principios matemáticos de la Filosofía Natural*. Barcelona, Altaya.
- Nietzsche, Friedrich. 1992, *Genealogía de la moral*. Madrid, Alianza Editorial.
- Popper, Karl R. 1994, *La lógica de la investigación científica*. Madrid, Tecnos.
- Raíces, Guillermo (ed.) 1998. *Lógicas inconsistentes*. Buenos Aires, Escuela de Orientación Lacaniana (EOL).

- Ricoeur, Paul. 1983, *Freud: Una interpretación de la cultura*. México, Siglo XXI,
 • 1987, *Tiempo y narración*. Vol. I y II. Madrid, Cristiandad.
- Rubert de Ventós, Xavier. 1993, *Manías, amores y otros oficios*. Barcelona, Destino.
- Steiner, George. 1992, *En el castillo de Barba Azul: Aproximación a un nuevo concepto de cultura*. Barcelona, Gedisa.
- Terrada Ferrandis, María Luz (et al). 1989. *Lecciones de documentación médica*. Valencia, Universidad de Valencia.
- Vattimo, Gianni (ed.). 1988, *El pensamiento débil*. Madrid, Cátedra.
 • 1990, *La sociedad transparente*. Barcelona, Paidós.

Psicoanálisis.

- Alemán, Jorge. 1993 *Cuestiones antifilosóficas en Jacques Lacan*. Buenos Aires, ATUEL.
- 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.
- 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.
- Brousse, Marie-Helène. 1988, "¿La fórmula del fantasma? \$ ♦ a." en Miller, Gérard (ed.) *Presentación de Lacan*. Buenos Aires, Manantial.
- Freud, Sigmund. 1988, *Obras Completas*. Barcelona, Ediciones Orbis/Biblioteca Nueva.
- 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.
- Glasserman, Marta (relatora). 1992, "Aproximación a lo real" en VV.AA. *Op. cit.*
- Granon-Lefont, *Topología básica de Lacan*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- Lacan, Jacques. 1980, "La Tercera" *Actas de la Escuela Freudiana de París*. Barcelona, Petrel. pp. 159-189.
 • "El Atolondradicho", *Revista Escansión* Nº 1, Ed. Paidós,

- 1985, *Intervenciones y textos, 1*. Buenos Aires, Manantial.
- 1988^A, *El Seminario. Libro 2: El Yo en la Teoría de Freud y en la Técnica Psicoanalítica (1954-1955)*. Buenos Aires, Paidós.
- 1988^B, *Intervenciones y textos, 2*. Buenos Aires, Manantial.
- 1989^A, *Escritos*. México, Siglo XXI, (15ª Edición).
- 1989^B, *El Seminario. Libro 20: Aun (1972-1973)*. Buenos Aires, Paidós.
- 1990^A, *El Seminario. Libro 3: Las psicosis (1955-1956)*. Buenos Aires, Paidós.
- 1990^B, *El Seminario. Libro 11: 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.

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.

Mattioli, Guillermo. 1992, *Paradojas en psicoanálisis*. Barcelona, Logos Clínica psicoanalítica.

Miller, Jacques-Alain. 1987, *Matemas I*. Buenos Aires, Manantial.

- 1988, *Matemas II*. Buenos Aires, Manantial.
- 1989^A, *Recorrido de Lacan*. Buenos Aires, Manantial.
- 1989^B, "Las respuestas de lo real", en VV.AA. *Aspectos del malestar en la cultura*. Buenos Aires, Manantial. pp. 8-20.
- 1992^A, "La naturaleza de los semblantes", en VV.AA. *Arte del hacer parecer: Clínica del Semblante*. Barcelona, Eolia. . pp. 5-12.
- 1992^B, "Petite introduction à l'au-delà de l'Oedipe" en *Revue de l'École de la Cause freudienne*. Nº 21. París,
- 1992^C *Comentario del Seminario inexistente*. Buenos Aires, Manantial.
- 1993^A, "Ironía", en *Uno por Uno: Revista mundial de psicoanálisis*. Nº 34, Barcelona y Buenos Aires, Enero/Marzo . pp. 6-12.
- 1993^B, "Cosas de familia en el Inconsciente." en *Lapsus, Revista de psicoanálisis*. Nº 3. Grupo de Estudios Psicoanalíticos de Valencia.
- 1993^C, *De Mujeres y Semblantes*. Buenos Aires, Manantial,
- 1994^A, "Las cárceles del goce" en VV.AA. *Imágenes y miradas*. Benos Aires, E.O.L..
- 1994^B, "Lo verdadero, lo falso y el resto". *Uno por Uno: Revista mundial de psicoanálisis*. Nº 39, Barcelona y Buenos Aires, Verano . pp. 119-128.

Morel, Geneviève. 1994. "La hipótesis de el compacidad en capítulo I de *Aún*" en *Uno por Uno. Revista mundial de psicoanálisis*. Nº 38. Barcelona.

- 1991, "Ciencia y psicoanálisis" en *Freudiana*. Nº 2. Barcelona.

- Múgica, José A. 1994. "Lógica y clínica de las suplencias" *Estudios psicoanalíticos*, Nº 3 . *Locura: Clínica y suplencia*. Madrid
- Naveau, Pierre. "Discurso de la ciencia y discurso de la histérica" en *Aspectos del malestar en la cultura. (Op. Cit.)* pp 37-44.
- Nominé, Bernard. 1996 "Lógica lacaniana. Por una perspectiva lacaniana", en *Estudios Psicoanalíticos*, Nº 3. Madrid. Pp. 71-102
- Roca i Sebastià, Francesc. 1996, *Peut-on établir une nosographie psychanalytique?* (Tesis doctoral dirigida por Marie Jean Sauret y Michel Lapeyre) Université Toulouse-Le Mirail. (Inédita).
- 1998, "Trauma: tragedia y tiempo" en *Estudios Psicoanalíticos*, Nº 4: *Trauma y discurso*. Madrid, Eolia/Miguel Gómez Ediciones.
- Strauss, Marc. " La verdadera función del padre es unir un deseo a la ley". En Miller, Gerard (ed.) *Op. Cit.*.
- Tizio, Hebe. 1994 "Síntoma y suplencia". "Lógica y clínica de las suplencias" *Estudios psicoanalíticos*, Nº 3 . *Locura: Clínica y suplencia*. Madrid
- 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.

Teoría e historia del Arte. Estética.

- Alberti, Leon Battista. 1976 *Sobre la pintura*. Valencia, Fernando Torres.
- Arnheim, Rudolf. 1986, *El cine como arte*. Barcelona, Paidós.
- 1993, *El poder del centro*. Madrid, Alianza Editorial.
- Bürger, Peter. 1987, *Teoría de la Vanguardia*. Barcelona, Península.
- D'Ors, Eugenio. 1993, *Lo Barroco*. Madrid, Tecnos.
- Francastel, Pierre. 1988, *La figura y el lugar*. Barcelona, Laia/Monte Ávila.
- Francastel, Galenne y Pierre. 1988, *El retrato*. Madrid, Cátedra.
- Panofsky, Erwin. 1983, *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona, Tusquets.

Semiótica. Lingüística General.

- Benveniste, Émile. 1988, *Problemas de Lingüística General*. Méjico, Siglo XXI.
- Corominas, Joan. 1987, *Breve Diccionario etimológico de la Lengua castellana*. Madrid, Gredos.

Greimas, Algirdas Julien. 1973, *En torno al sentido: Ensayos semióticos*. Madrid, Fragua.

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.

Kristeva, Julia. 1978, *Semiótica*. 2 vol. Madrid, Fundamentos.

Le Guern, Michel. 1990, *La metáfora y la metonimia*. Madrid, Cátedra.

López García, Ángel. 1980, *Para una gramática liminar*. Madrid, Cátedra.

Lotman, Yuri. 1978, *La estructura del texto artístico*. Madrid, Istmo.

- 1979, Idem & Escuela de Tartu. *Semiótica de la cultura*. Madrid, Cátedra.

Saussure, Ferdinand de. 1977, *Curso de Lingüística General*. Buenos Aires, Losada.

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.

Wellek, René. Warren, Austin. 1979, *Teoría Literaria*. Madrid, Gredos. [1948]

Mass Media. Globalidad. Postmodernidad.

Austakalnis, Steve. Blatner, David. 1993, *El espejismo de silicio: Arte y ciencia de la Realidad virtual*. Barcelona, Página Uno.

Barret, Edward (ed.). 1992, *Sociomedia: Multimedia, Hypermedia and the social construction of knowledge*. Cambridge (Massachusetts), The MIT Press.

Baudrillard, Jean. 1978, *Cultura y simulacro*. Barcelona, Kairós.

- 1991, La guerra del Golfo no ha tenido lugar. Barcelona, Anagrama

Benedikt, Michael (ed.). 1993, *Ciberespacio, los primeros pasos*. México, CONACYT.

Calabrese, Omar. 1989, *La era neobarroca*, Madrid, Cátedra.

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.

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*. Nº 18/19.
- De Diego, Estrella. 1994 "Transrealidad: ver, oír, tocar." en *Revista de Occidente* Nº 153. *La Realidad Virtual*. Madrid.
- 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.
- Echeverría, Jesús. 1994 *Telépolis*. Barcelona .Ediciones Destino
- 1995, "Nombrar lo global" en *Comunicación Social 1995/Tendencias: Las nuevas fronteras de los medios*. Madrid, Fundesco.
- Eco, Umberto. 1986, *La estrategia de la ilusión*. Barcelona, Lumen.
- Gandy, Oscar H. 1993, *The Panoptic Sort: A Political Economy of Personal Information*. Westview Press, Boulder (Colorado).
- Gubern, Román. 1974, *Mensajes icónicos en la cultura de masas*. Barcelona, Lumen.
- 1982, *Historia del cine*. Barcelona, Lumen. 3ª 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.
- Haro Tecglen, Eduardo. 1994, "Una televisión sin angustia". en *Comunicación Social 1994/Tendencias: Los medios en la configuración del estado*. Madrid, Fundesco.
- Henning, Michelle. "Encuentros digitales: pasados míticos y presencia electrónica." en Lister, Martin (ed.) *Op. Cit.* Pp. 281-303
- Jiménez Losantos, Encarna y Sánchez-Biosca, Vicente (eds.). 1989, *El relato electrónico*. Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana.
- 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
- 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

- Lyotard, Jean-François. 1984, *La condición postmoderna*. Madrid, Cátedra.
- Marín, Enric. Tresserras, Joan Manuel. 1994, *Cultura de Masses i postmodernitat (Elogi i crítica de la comunicació contemporània)*. Valencia, Edicions 3 i 4.
- Mattelart, Armand y Michèle. 1995, "Los medios: ¿Hacia la soberanía del consumidor?" en *Comunicación Social 1995 / Tendencias: Las Nuevas fronteras de los Medios*. Madrid, Fundesco.
- 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. Powers, Bruce R. 1990, *La aldea global: Transformaciones en la vida y los medios de comunicación en el siglo XXI*. Barcelona, Gedisa.
- Munari, Alberto. 1990, "¿De verdad o de mentira?" en VV.AA. *Videoculturas de fin de siglo*. Madrid, Cátedra. *Op. Cit.*
- 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.
- 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
- 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.
- Robins, Kevin. "¿Nos seguirá conmoviendo una fotografía?" en Lister, Martin (ed.) *Op. Cit.* pp. 49-77
- 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
- Spigel, Lynn. 1992, *Make room for TV: Television and the Family Ideal in Postwar America*. Chicago, University of Chicago Press.
- 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.*

Vera Selma, Juan Manuel. 1994, *Del Musical de Hollywood al Spot publicitario. Notas sobre el desarrollo de lo espectacular en la representación fílmica*. 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*. Nº 20. Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana.

Virilio, Paul. 1989, *La máquina de visión*. Madrid, Cátedra,.

VV.AA. 1990, *Videoculturas de fin de siglo*. Madrid, Cátedra.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	7
EL FENÓMENO.....	7
EL MÉTODO.....	8
EL OBJETO.....	13
I PARTE. EL ESPACIO Y EL PROCESO: CUESTIONES DE MÉTODO	15
I PROBLEMAS EPISTEMOLÓGICOS	17
1 LA TEXTUALIDAD AUDIOVISUAL ELECTRÓNICA	19
NUESTRO OBJETO	19
LA NOCIÓN DE OBJETO PARA LAS DISCIPLINAS SEMIOLINGÜÍSTICAS	22
EL ESTÁNDAR TEXTUAL	25
LO QUE SE RESISTE AL SENTIDO.....	31
DEL SENTIDO AL GOCE (Y VUELTA)	33
2 ONTOLOGÍA Y FALTA: EL ESPACIO COMO OTREDAD	37
ENCUADRE Y HOMOGENEIDAD	37
ONTOLOGÍA DE LA IMAGEN REGISTRADA	39
ONTOLOGÍA Y ORDEN SIMBÓLICO	43
ONTOLOGÍA Y ESPACIO: KANT POR HEIDEGGER	47
LA INCONSISTENCIA, DEL SABER	50
3. UTILIDAD DEL PSICOANÁLISIS.	55
EL CAMPO LACANIANO: EL PSICOANÁLISIS Y LAS DISCIPLINAS SEMIOLINGÜÍSTICAS.....	55
LOS TRES ÓRDENES Y LA ESTRUCTURA.	61
Desde el Edipo y más allá.	61
El nombre del padre.	66
Los tres órdenes.	73
El goce y la pulsión de muerte.....	74
El placer, la realidad y la concepción de la cura.	75
EXCURSO SOBRE LO REAL.	76
EXCURSO SOBRE LO IMAGINARIO.	82
LOS 4 DISCURSOS.....	86

II GENEALOGÍA DEL DISCURSO AUDIOVISUAL	95
4 EL ENFOQUE GENEALÓGICO.....	97
GENEALOGÍA Y DIACRONÍA	97
LA CUESTIÓN DEL MODELO DE REPRESENTACIÓN	101
IMAGINARIZACIÓN DEL MUNDO	104
MÉTODO Y REPRODUCTIBILIDAD: LA DOCILIDAD DEL OTRO, LA APROBACIÓN DEL OTRO.....	112
LA PLENITUD DEL ENCUADRE Y LA EXPERIMENTACIÓN CIENTÍFICA.....	116
LA IMAGEN Y EL ENCUADRE	122
5 LA CIENCIA: HACIA UN UNIVERSO INFINITO Y HOMOGÉNEO	127
LOS DOS VECTORES DE LA INFINITIZACIÓN	128
TODO EN ACTO: GIORDANO BRUNO (1548 _B 1600).....	133
JOHANNES KEPLER (1571 _B 1630) Y GALILEO GALILEI (1564 _B 1642).....	141
LA AUTONOMÍA DEL SUJETO RESPECTO AL(OS) CUERPO(S): RENÉ DESCARTES (1596 _B 1650)	146
LA ATRACCIÓN ENTRE LOS CUERPOS: ISAAC NEWTON (1642 _B 1727).....	154
6 LA CONSTITUCIÓN DE LA ICONICIDAD MODERNA: LA <i>PERSPECTIVA ARTIFICIALIS</i>.....	163
UNA VENTANA ABIERTA AL MUNDO.....	163
ESPACIO RACIONAL Y MATEMATIZACIÓN DE LA MIRADA.....	168
EL ENCUADRE COMO LUGAR DE CONDENSACIÓN	172
7 PANÓPTICO.....	183
EL PANOPTISMO EN ESTA GENEALOGÍA	183
EL INSTRUMENTO: UNA TECNOLOGÍA DE LA MIRADA PERFECTA.....	185
ENTRE LA PRODUCCIÓN Y EL EFECTO: EL SUJETO, LA VERDAD Y EL GOCE	187
8 FOTOGRAFÍA.....	195
LA IMAGEN REGISTRADA: UN NUEVO RÉGIMEN REFERENCIAL.....	195
CARÁCTER DOCUMENTAL: SIN SUJETO, PARA EL SUJETO	201
REGISTRO, TIEMPO Y SENTIDO: LA REFERENCIALIDAD INDÓMITA.....	205
RESEMANTIZACIÓN, RESENTIMIENTO, FETICHIZACIÓN: ICONOGRAFÍA FAMILIAR	213
LA APERTURA DE LA FALTA: LOS PRECEDENTES DEL CINEMATÓGRAFO.....	219
9 CINEMATÓGRAFO	223
EL IMPULSO	223
PRECURSORES	228
EL INVENTO	230

LA PUESTA EN ESCENA.....	234
LA POSICIÓN DEL SUJETO	238
EL MONTAJE.....	243
EL CINE CLÁSICO COMO CONCRECIÓN DE LAS VIRTUALIDADES DEL ESPACIO DE LA REPRESENTACIÓN EN OCCIDENTE	251
EL ESPECTADOR.....	262
10 LA PANTALLA ELECTRÓNICA.....	267
LOS MEDIOS Y EL TIEMPO	267
EL ESPECTADOR MEDIÁTICO: DE LA AUDIENCIA AL USUARIO	281
LOS LÍMITES: SUJETO, PANTALLA Y MUNDO.....	289
LA FAMILIA Y EL SUJETO	300
LAS CONGELACIONES DEL DISCURSO.....	309
II PARTE. QUIEN SABE DONDE	321
I ELEMENTOS GENÉRICOS.....	323
11 EL NUEVO PARADIGMA INFORMATIVO Y LA EJEMPLARIDAD DE QUIEN SABE DONDE	325
LA INFORMACIÓN Y EL ESPECTÁCULO: ENTRE EL <i>DISCURSO DEL CAPITALISTA</i> Y EL <i>DISCURSO UNIVERSITARIO</i>	325
EL ESTATUTO DE QUIEN SABE DONDE EN ESTE TRABAJO	327
12 ELEMENTOS GENÉRICOS	331
EL DISPOSITIVO Y SU ADMINISTRACIÓN: FUNCIONALIDAD, ESPECTÁCULO Y AUDIENCIA	331
DIACRONÍA.....	334
EL ACCESO: EL GENÉRICO DEL PROGRAMA	336
ORGANIZACIÓN DEL CAMPO	343
Lobatón.....	344
Escenografía.....	347
13 ELEMENTOS DE ESTRUCTURA DE LA EMISIÓN: LA <i>DISPOSITIO</i>	355
EMISIÓN FRENTE A CASO: LA FRAGMENTACIÓN Y LOS INSTANTES ESENCIALES.....	355
COMPONENTES PROGRAMÁTICOS DE LA EMISIÓN	359
Los llamamientos: la presentación de la falta	360
El reportaje: la representación de la falta.....	363
Entrevistas	367

14 TAXONOMÍA DE LOS CASOS	369
LA PROPENSIÓN ALGORÍTMICA	369
ALGUNOS CRITERIOS Y ALGUNAS TIPOLOGÍAS	370
La condición de la demanda: urgencia frente a largo plazo.....	371
Casos de moda.....	371
Casos estrella	375
Pifias	377
La inversión de la demanda.....	379
Casos atípicos	381
De la ausencia de una ausencia: no se buscan padres.....	382
15 ORGANIZACIÓN DEL CONTRACAMPO: LA FUNCIÓN FÁTICA	383
EL ESPECTADOR.....	383
La audiencia activa	383
El perfil femenino del espectador de quien sabe donde	385
Superioridad escópica: frente al demandante y frente al desaparecido	386
LA DIFUSIÓN Y LA AUDIENCIA: LOS CANALES	389
Telepick	389
El Canal Internacional de TVE.....	390
Internet.....	393
Trasvases e interdependencias: el encuadre electrónico como crisol y <i>medium</i>	395
16 LA ELOCUTIO: LOS ARTIFICIOS DE EDICIÓN, ENTRE LA CONNOTACIÓN Y EL ORNATO ...	399
17 ONTOLOGÍA CONTRA IDEOLOGÍA	403
ONTOLOGÍA Y GENEALOGÍA: LAS TRANSFORMACIONES Y LAS CORRESPONDENCIAS ...	403
La integración del grano en la imagen electrónica.....	404
Huella, reconstrucción y certeza: el imaginario biológico	405
La imagen transformada	408
La fotografía en quien sabe donde: reconocimiento, espectador y desaparecido.....	394
LA HOMOGENEIZACIÓN IDEOLÓGICA Y LA CORRECCIÓN POLÍTICA DEL SER	411
Los personajes relevantes en quien sabe donde.....	413
Registro y particularidad	416
La epistemología de quien sabe donde	420
Los monográficos	423

II LOS CASOS	427
18 LOS CASOS DE QUIEN SABE DONDE: LA GESTIÓN DEL FUERA DE CAMPO	429
19 FUERA DE CAMPO, EL GOCE: LAS NIÑAS DE ALCÀSSER	433
ALCÀSSER: EL FUERA DE CAMPO, LUGAR DEL GOCE CULPABLE	435
EL GOCE NEFANDO	438
LA EXCULPACIÓN	444
EL JUICIO: LA INSUFICIENCIA ESCÉNICA	448
20 EL SIGNO Y LA HUELLA: SUSANA RUIZ	455
LOS SIGNOS	455
LAS HUELLAS	457
LA VERDAD, CONTRA EL SABER: DE NUEVO, LA MUERTE	461
21 EL DISCURSO DEL OTRO: MARIONA CLARET	465
EL PADRE, EN EL DISCURSO DEL OTRO	465
LA EXOGAMIA MATERNA, FALLA DEL DISCURSO	470
EL ACCESO AL DISCURSO: LA MATERNALIZACIÓN DEL PADRE	475
22 PÍXELES Y GENES: EL NIÑO PINTOR DE MÁLAGA.....	479
PRESENTACIÓN	479
REPRESENTACIÓN	482
La publicidad: en los intersticios del emisión	483
1 ^{er} bloque publicitario	484
LA DEMOSTRACIÓN	485
EL CASO	489
LA PRODUCCIÓN	491
21 bloque publicitario	494
LA SERIALIDAD Y LA IGNORANCIA	495
3 ^{er} bloque publicitario	497
23 LAS GRIETAS DEL SER: JUAN PEDRO MARTÍNEZ.....	501
LA DEMANDA, LA CIENCIA Y EL RELATO	501
LA SIMULACIÓN.....	507
EN LAS FISURAS DEL SER: LA TRAMA Y EL EXPERIMENTO	510
EL SABER, DEL AMO	514

24 SER PARA EL OTRO: JESÚS MONTER.....	519
EL PRETEXTO.....	520
LA REPRESENTACIÓN.....	522
DE LO IMPOSIBLE A LA IMPOTENCIA: RECONOCERSE EN EL OTRO, SER EN EL SABER...	526
EL ENCUENTRO: EL FIN DEL MONTAJE.....	534
APERTURA.....	541
APÉNDICE I: OBRAS PICTÓRICAS ALUDIDAS.....	549
DESDE EL CIELO: LOS EMISARIOS Y EL TRIUNFO DEL ESPÍRITU.....	550
HACIA ABAJO: LA VICTORIA DE LA TIERRA.....	553
EL CIELO REQUIERE.....	556
EL CIELO VENCE.....	557
EL ENTORNO WINDOWS.....	559
APÉNDICE II: QUIEN SABE DONDE EN INTERNET.....	561
EL DISPOSITIVO.....	563
LA MENSAJERÍA.....	569
NOTAS DE PRENSA.....	581
LLUM VALLS (Y CRISTINA BERGUA).....	589
CAMPAÑA DE RECUPERACIÓN DE PELÍCULAS (FAXES).....	594
BIBLIOGRAFÍA.....	572