

AUTENTICIDAD PERVERSA VIA TESTIMONIO TELEVISIVO

Ensayo presentado para el curso Historia de las Técnicas / Magíster de Artes Visuales Universidad de Chile

Por Florencia San Martín

INDICE:

- I. Primera tiempo de este ensayo o de la enunciación de los precedentes
 - I.1 Acontecimiento
 - I.2 Pausa
 - I.2.1 Primero (o de la escritura)
 - I.2.2 Segundo (o de la relación entre técnica y percepción)
 - I.2.3 Tercero (o de la actualización)
 - I.2.4 Cuatro (o de la relación entre percepción y actualización)
 - I.2.5 Quinto (o de la autenticidad perversa vía testimonio televisivo)

- II. Intermedio de este ensayo o de las relaciones entre acontecimiento y política.
Tres ejemplos sobre estrategias de marketing
 - II.1 En medio de la guerra fría y hacia un promesa del presidente Kennedy
 - II.2 Un acontecimiento antes de la guerra contra Irak
 - II.3 El nuevo proyecto neoliberal de Beijing

- III. Segundo tiempo o de este ensayo o de una otra niebla antes de la catástrofe

I. Primer tiempo de este ensayo, o de la enunciación de los precedentes

I.1 Acontecimiento:

Primero la fotografía y cincuenta y seis años después la fotografía en movimiento. Nadie pensó hasta entonces que la naturaleza podría copiarse a sí misma desde su más fiel servidora, por citar a Baudelaire, hasta su más efervescente inquieto caparazón de activar el espacio y el tiempo de manera sucesiva en pos del movimiento. Tuvieron que pasar tres décadas para que el cine cediera su impacto a la necesidad de enviar información de imágenes en serie y a distancia mediante un nuevo sistema generado desde una matriz fotosensible. Rápidamente las veintiocho líneas de definición y los catorce cuadros por segundo de la televisión aumentaron su velocidad y calidad para dar paso a una otra necesidad que alimentaba los hábitos de percepción de una sociedad que desde 1861 se deleitaba de lleno con fotografía en color. Quince años más tarde que la televisión pudiera reemplazar el valor por el matiz y entonces ganar la medalla de oro en el salón oficial celebrado cada vez que la técnica supera a la naturaleza y desde ahí a la realidad, ocurre un acontecimiento que anula cualquier tiempo pasado para dar a los ahora llamados usuarios la posibilidad de elegir, disponer e insertar sus propios archivos en una red comunicacional de uso masivo y al fin democrático.

Para entonces y desde hace más de un siglo, Francia e Inglaterra ya no discutían en sus primeras líneas la autoría del invento de 1839 y quizás hoy, desde su tumba, tanto Niepce como Fox Talbot aplaudirían el evento que en 1969 llevaría a la luz la primera red interconectada globalmente. Un Daguerre desembarazado reclamaría su pertinencia, pues además del texto, el umbral de Internet se sostiene por infinitas imágenes fotográficas (de cuyo invento se hace dueño) que al igual que la escritura (y la misma palabra hablada), resultan mediaciones no menos artificiosas de la realidad. Y en otra esfera, esta vez de la tradición, un Benjamin oportuno citaba en 1936 a un Abel Gance que resucitaba, y entonces actualizaba, a las figuras de Shakespeare, Rembrandt y Beethoven en la pantalla del cine. No sería extraño entonces afirmar que aquella liquidación de la tradición a la cual se refería Benjamin sería aún más espesa en los perímetros de YouTube, Facebook o My Space, canales todos de transmisión que permiten el retorno de entidades pre-ciber-mediadas a un tiempo presente, pero tampoco sería extraño asumir esa actualización como un acontecer propio del contexto sumido a la vez que emergido por las nuevas técnicas de reproducción. Y es que pasa que desde 1839, la técnica en pos de las nuevas

plataformas de mediación, ha permitido la introducción de los tiempos (enterrados para el historicismo) en sus mecanismos y sistemas de difusión. Y es así que la historia, desde que reconoce aquel primer acontecimiento de “reproductibilidad técnica”, produce de manera más abrupta ciertas modificaciones totales o parciales en algunos de sus conceptos debido al contexto en el cual se emplazan. La selección de estos conceptos (que para este ensayo resultan concluyentes) se refieren a la noción de arte, a la sustitución de lo cuctual por lo exhibitivo, y a la presencia de lo indicial y testimonial en una suerte de una autenticidad televisiva se encuentra (¿o no?) en el marco de lo perverso.

I.2: Pausa:

Pero aquí una detención, un paréntesis en el curso de este ensayo que desde la misma escritura como recurso (nuevamente) mediático, revisará lo anterior como una suerte de retrato de la velocidad actual con que la técnica puebla el tiempo de ahora desde una conveniencia (como lo ha hecho siempre) con las necesidades políticas y culturales de la sociedad. Esto es, con el propósito de aclarar ciertas ideas que permitirán ajustar la idea de “autenticidad televisiva” a partir de tres ejemplos históricos que a dicha práctica se adhieren y que serán enunciados en el intermedio de este ensayo y que luego serán sustituido en la segunda parte de esta ensayo desde un último ejemplo. Es necesario entonces advertir sobre cuatro tesis para dicho entendimiento, a saber; la idea de Derrida acerca de la escritura como medio de representación y desde ahí la diferencia entre exterioridad e interioridad; el concepto benjaminiano de actualización y desde allí los de cita, historicismo, materialismo histórico, aura y autenticidad; la tesis de McLuhan acerca de la influencia de las tecnologías en la alteración del pensamiento y la percepción humana; y el concepto de autenticidad de Benjamin en un estado de actualización desde la teoría de Derrida.

I.2.1: Primero (o de la escritura):

En el Fedro de Platón, Sócrates relata el episodio en que Teut le cuenta al rey Tamus acerca de su nuevo invento, creación que según el dios, serviría como remedio para la memoria de los ciudadanos del alto Egipto. El rey, que no tiene la misma idea que su creador acerca de su hallazgo que es la escritura, califica esta nueva técnica como un veneno para los recuerdos y por ello una vía perversa a la reminiscencia, insistiendo en la escritura como una sombra de la

ciencia. Dicha sombra, que nos remite además a las producidas por los prisioneros en la caverna y que significa por su forma el contorno de las cosas y no su interior y por lo tanto su verdad, es enfatizada por Sócrates al llevar la escritura a la misma línea que la pintura debido a su apariencia travestida y a su poder de simulacro. Sin embargo, el Fedro visualiza otro tipo de escritura, esta vez interior y por ello “humana”, que no correspondería a una aliada de la representación sino más bien a una verdad que reside en el alma de quienes conocen la ciencia.

Es esta diferencia la que lleva a Derrida a indicar que la verdad en Platón se encuentra en el espacio del alma debido a su independencia con la técnica, pero aquella distinción entre interioridad y exterioridad solo es visible desde la escritura en cuanto a representación y por ello, solo es visible desde la exterioridad en cuanto a técnica. De esta manera, se produce un primer vínculo entre lo humano y la técnica, pues ambos coexisten en su origen por la diferencia.

No se trata entonces de una irrupción novedosa y abrupta de la reproducción desde los inicios de la reproductibilidad técnica, sino más bien de una acumulación de capas mediadoras cuyo primer velo ha estado siempre presente desde los inicios de lo humano. En este sentido y desde un segundo punto de vista, no sería ajeno sostener que la misma escritura en cuanto a cita (y por cierto a técnica), altera en el presente texto la noción de interioridad de Platón, pues la verdad habitada en el mundo de las ideas producto de la reminiscencia a la cual Platón se refiere, es aquí enunciada en un otro contexto a su original en pos de una analogía entre la técnica y la sociedad. Más dicha cita además de todas las citas, y esta vez siguiendo Benjamin, revela un fragmento a la vez que una resignificación de su narración original al estar operando en un tiempo y espacio presente, por lo que es posible señalar a la cita como un acontecimiento nunca igual a sí mismo debido a que, al igual que su reproducción, fue producida en un determinado contexto.

I.2.2 Segundo (o de la relación entre técnica y percepción):

Después de la escritura, que a su vez a revisado las nociones de interioridad (o de lo humano), y de exterioridad (o de la técnica), aparece un segundo concepto en el primer tiempo de este ensayo que tiene que ver con la relación entre técnica y percepción. A su vez, dicha conexión examinará la discontinuidad en la noción de arte insinuada en el “Acontecimiento” de este ensayo.

A diferencia de Munford, quien entiende el arte como una definición y determinación transhistórica y siempre estética de lo humano a partir de su capacidad de simbolización, (por lo que al igual que Platón identifica lo interior desde el uso de la técnica y por lo tanto desde lo exterior), Benjamin reconoce un cambio en las maneras de percepción al identificar las nociones de arte, política y sociedad, como conceptos aleatorios y significantes según su contexto, o mejor, y en palabras de Benjamin, “el modo y la manera en que la percepción sensorial se organiza (el medio en que acontece) no solo está condicionado por la naturaleza, sino también por la historia” (SF, 98).

En este sentido, y volviendo nuevamente a los orígenes como es el caso de la escritura, la función estética la cual se refiere Munford con respecto a la primera etapa del arte, es contraria tanto a la de Benjamin por su vinculación de la idea de arte con la historia, como a la de Debray, quien desarrolla en *Vida y muerte de la imagen, historia de la mirada de occidente* tres momentos en la historia que a partir de la técnica sustituyen de manera no repentina, la noción de arte y de obra de arte. Debray identifica el arte en su primera etapa, que a su vez coincidiría con el nacimiento de lo humano debido sus recursos representacionales inscritos en las cavernas, como una herramienta de primera necesidad para negociar con la muerte por su carácter ritual y presencial. De esta manera, no existe allí una manifestación estética sino más bien mágica, pues el hombre de entonces carecía de la certeza de que el sol saldría al día siguiente y por lo mismo el mago, en representación de su tribu, debía hacer un pacto con la naturaleza y su único vínculo para aquello, era la utilización del arte. Hoy la ciencia se ha hecho cargo de muchas cosas con la ayuda de la técnica y debido a las necesidades de la sociedad, por lo que el arte ha renunciado a sus deberes de antaño imprescindibles para entrar a otras esferas que, en una alianza con el acontecer actual, figuran paralelas al flujo acelerado de los nuevos medios.

I.2.3. Tercero (o la actualización):

Nuevamente volviendo a la escritura como primera técnica para poder citar otra técnica que es la voz, y generalizando aquella práctica acordando con Benjamin en que “en el concepto del citar está (contenido) que el objeto histórico respectivo sea arrancado a su contexto” (DS, 151 / N11,3)¹, se introduce un nuevo concepto que este ensayo que es la actualización.

¹ La sigla DS es una abreviatura al libro *Dialéctica del suspenso. Fragmentos sobre la historia* de W. Benjamin

La sustitución de una existencia en una otra condición espacio temporal daría paso a una actualización que, por lo demás, produce un devenir en la historia entendida ya no como progreso, sino que, según el pensamiento de Benjamin, como un tiempo mesiánico.

El materialista histórico, que recorre la estructura de la historia, impulsa a su manera una especie de análisis espectral. Tal como el físico determina en el espectro solar el ultravioleta, así determina *aquél* una fuerza mesiánica en la historia. (DS, 75)

La idea benjaminiana sobre el materialismo histórico significa en su praxis la actualización de los acontecimientos que, mediante el uso de la reproductibilidad técnica, pueden “salir al encuentro del receptor en cualquier contexto en que se halle”. (SF, 97)²

Y desde ahí que Benjamin citaba a Abel Gance en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*³ asumiendo en su escritura una narrativa materialista con respecto a la historia. Dicha visión materialista resulta de una oposición al historicismo, pues su estructura no se basa en la edificación lineal de los acontecimientos sino en la convivencia de los mismos en un tiempo presente o, como escribiera Benjamin en su tesis XIV, “La historia es objeto de una construcción cuyo lugar no es el tiempo hegemónico y vacío, sino aquel pletórico de tiempo ahora” (DS, 61)

En este sentido, si bien la actualización existe tanto en el historicismo como en el materialismo histórico, actúa de manera diferente y por lo mismo, su significado varía de acuerdo al método con que se aplique. Desde la perspectiva historicista, la actualización hace presente un acontecimiento tal como una fotografía, según los discursos del siglo XIX, actúa como un espejo con memoria que revela en su superficie un pasado único y singular. De manera contraria, el materialismo se sirve de la actualización para alterar el tiempo y junto con ello reconstruir el referente. Con respecto a lo anterior, Benjamin sostiene que existe una imposibilidad de presentar el pasado como un algo singular y por lo tanto aurático, pues su valor de aura, descrita como la “aparición irrepetible de una lejanía, por muy cercana que pueda hallarse” (SF, 99), se ve “atrofiada” por el mismo proceso de reproducción que la hizo actualizarse.

² Las citas en el presente ensayo sobre de los textos *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* y *Pequeña historia de la fotografía* se realizarán a partir de su inscripción en el libro *Sobre la fotografía*, abreviado SF.

³ Con respecto al desarrollo textual en Chile, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* de Walter Benjamin, ha sido estudiada minuciosamente en el campo de la teoría y las artes visuales desde el encuentro de Kay con el trabajo de Dittborn hasta los actuales debates en torno a la “Avanzada” y a la producción plástica local.

Ocurre entonces aquella pérdida desde siempre, pues volviendo a Derrida, esa distinción entre lo exterior y lo interior debe de hacerse desde un lugar, y ese lugar es la exterioridad debido a que la escritura (además del dibujo, el grabado, la pintura y la fotografía) en cuanto a técnica productora de citas, actualiza un acontecimiento para re-significarlo en el tiempo presente. Desde este punto de vista, es decir, desde el alejamiento del aura por la reproducción, no estaría demás recordar que Platón impidió en su República a los poetas y a los artistas, pues ambos representaban la realidad desde la técnica y por lo mismo desalojan el valor aurático del referente. Sin embargo, cuando Benjamin designaba el concepto de aura en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* se encontraba en otro contexto al de Platón y, desde el materialismo histórico, planteó las diferencias entre el original y la copia dotando al primero de aquella facultad aurática. En este sentido Benjamin, desde su posición en la historia, no deja fuera en ningún caso al deleite presencial que se obtiene frente a una pintura o frente a un poema, indicando implícitamente un cambio en el concepto de verdad. Entonces, con el objeto de establecer el concepto de aura a partir de una distinción entre original y copia, e insistiendo en que dicha relación no es producto de las técnicas de reproductibilidad sino que ha existido desde siempre, Benjamin comienza su relato de 1936 afirmando que “La obra de arte ha sido siempre fundamentalmente susceptible a su reproducción. Lo que los hombres habían hecho podía ser siempre imitado por los hombres” (SF, 93).

El nacimiento de la fotografía, y junto con ello el de la época de la reproductibilidad técnica, permite a las reproducciones (o copias) salir al encuentro de los receptores en diversos lugares y al mismo tiempo, por lo que el valor de autenticidad Benjaminiano de dichos referentes fotográficos (o cinematográficos, televisivos o inscritos en la web por insistir en la actualidad sobre los usos de la reproducción) se ve fracturado debido a su distancia irreparable con respecto a su aquí y a su ahora. Este quiebre producido por la reproducción técnica, que ya no revisa la originalidad de la cosa como la reproducción manual sino más bien su contenido y distancia significa sin más, la “decadencia del aura”

I.2.4 Cuarto, (o entre actualización y percepción):

Y es así que tuvieron que pasar 32.000 años desde Lascaux para que internet actualizara un sketch de Shakespeare, los autoretratos de Rembrandt, y la novena sinfonía de Beethoven en YouTube. Estas figuras que he llamado pre-ciber-mediatizadas, que al igual que Manet, Einstein,

Neruda y todos aquellos que dejaron de existir después del nacimiento de la escritura, la xilografía, la litografía, la fotografía, el cine y la televisión, pero antes de internet, son actualizadas y fetichizadas por miles de redes en múltiples espacios simultáneos, conteniéndose en ellos una compleja historia de antecedentes, pues “no existe un documento de cultura que no sea a la vez de la barbarie” (DS 52). Esa actualización fetichizada solo existe una vez que el acontecimiento, o la nueva técnica con que se está reproduciendo o resucitando al referente, deja de percibirse como una innovación y se vuelve un hábito natural en la percepción de la sociedad. Entonces, debido a que la percepción es un hábito determinado por la tecnología, dicha tecnología afecta a nuestra vida social. Y no lo hace en su primer impacto, que es cuando el acontecimiento tecnológico y político se da a conocer a las masas, sino en su verdadero momento catastrófico que es cuando aquella novedad técnica comienza a funcionar como un hábito en la sociedad considerándose desde entonces como un algo natural.

Ahora bien, con respecto a ciertas pérdidas en lo humano que cada nuevo acontecimiento técnico significa en su estado natural, McLuhan indica que los medios nuevos tecnológicos activan ciertos sentidos a la vez que desactivan otros y que, por lo mismo, generan nuevas maneras de percepción:

La división de las facultades que resulta de la dilatación o exteriorización tecnológica de uno u otro de los sentidos es un carácter tan penetrante del siglo pasado que hoy hemos tomado conciencia, por primera vez en la historia, de cómo se inician tales mutaciones en la cultura. Aquellos que padecen la primera embestida de una nueva tecnología, sea el alfabeto o la radio, responden muy intensamente porque las nuevas proporciones de los sentidos, establecidos inmediatamente por la dilatación tecnológica del ojo o del oído, ofrecen al hombre un sorprendente mundo nuevo, que evoca una nueva y vigorosa conclusión, o nuevo modelo de interacción entre todos los sentidos en su conjunto. Sin embargo, la primera conmoción se va disipando gradualmente a medida que la comunidad entera asimila un nuevo hábito de percepción en todas las áreas de su trabajo y asociación. La verdadera renovación se produce en esa más tardía y prolongada fase de ajuste de toda la vida social y personal al nuevo modelo de percepción establecido por la nueva tecnología” (La galaxia de Gutenberg, 37-38).

McLuhan va más allá en su discurso al detectar que en las maniobras de comunicación se pasa de una época tipográfica, alfabética y mecánica a una época eléctrica que ya no tiene que ver con un individualismo sino más bien con una suerte de trivialismo corporativo. Esta última época, o época auditiva actual, va a hacer del receptor un agente activo con respecto al significado y solución del mensaje, de manera que tanto Internet en cuanto a técnica, como la estética relacional en cuanto a arte, se presentan de lleno en este sistema de operaciones conjunta entre el emisor y el receptor.

Internet, en tanto, solo se activa en la medida en que sus usuarios escogen un link y desde ahí intervienen el orden (nunca fijado) de esa página de acuerdo a sus intereses e interrogativas. Lo mismo sucede con el arte relacional, pues de acuerdo a sus mecanismos de producción y difusión, se acomoda en ciertas plataformas de acción cotidianas y ciudadanas con el propósito de completar sus obras con el apoyo de los usuarios de tal o cual espacio de socialización.

Esta relación no deja de ser significativa debido a su paralelo con la relación que Benjamin propone sobre arte y técnica, pues insiste en la invalidez de los discurso del siglo XIX sobre si la fotografía es o no un arte ya a que, para Benjamin, la fotografía viene a alterar el significado mismo del arte. En este sentido, tanto la experiencia de la técnica como la experiencia del arte, se corresponden y se alteran al mismo tiempo en vías de los nuevos acontecimientos.

Sin embargo, y volviendo al acontecimiento como mensaje creado de manera conjunta entre el emisor y el receptor, parte de mi hipótesis se sostiene en que dicha época trivial aún no es aprehendida por los hacedores de los acontecimientos que, teniendo en cuenta el complemento del mensaje que las redes de interactividad significan con respecto a su receptor, optan por un medio más pasivo capaz de disminuir la capacidad de reflexión, a saber, la televisión.

En suma, si bien para Munford la humanidad se encontraría en la época actual en una etapa donde el mensaje puede ser alterado por su receptor debido a sistemas técnica y perceptivamente afines como por ejemplo Internet, el acontecimiento que sugiere política y poder comulga mediante un pacto por conveniencia con los discursos del siglo XIX de la fotografía y, por lo mismo, con la visión historicista con respecto a la autenticidad. De esta manera, aquel método historicista concierne testimonio y designación de un suceso que se esta llevando a cabo en vivo y en directo vía televisión.

I.2.5. Quinto, (o de la autenticidad perversa vía testimonio televisivo):

Me detendré ahora debido a su urgencia en la tercera alteración que insinué en el “Acontecimiento” y que tiene que ver con una suerte de una autenticidad que se encontraría cada vez que la televisión denota un acontecimiento que, a su vez, denota una nueva técnica en pos de un poder político. Esto, ya que la idea de reforma en el concepto de autenticidad sugiere desde una tesis personal, las bases para las relaciones entre arte, técnica y política en el contexto de la televisión como canal de exhibición específico de un acontecimiento histórico.

La idea de autenticidad, que Benjamin define como “la quintaesencia de todo lo que a partir de su origen puede transmitirse en ella, abarcando desde su concepción material hasta su valor de testimonio histórico (SF, 97) se basa en el aquí y ahora del original” (SF, 96).

Pero mientras que lo auténtico mantiene toda su autoridad frente a la reproducción manual, a la que por lo general tacha de falsa, no sucede lo mismo con la reproducción técnica. Y hay una doble razón para ello. En primer lugar, la reproducción técnica se muestra más independiente del original que la manual. La fotografía, por ejemplo, permite destacar aspectos del original no accesibles para el ojo humano, sino tan sólo a una lente ajustable y capaz de seleccionar a su antojo diversos puntos de vista. O bien, con la ayuda de ciertos procedimientos como la ampliación o el retardador, es posible fijar imágenes que simplemente escapan de la óptica natural.(...) Pero en segundo lugar, gracias a la reproducción técnica la copia puede llegar además a contextos inasequibles a su original. Y ante todo permite a la copia salir al encuentro del receptor, ya sea en forma de fotografía o de disco fonográfico. (SF, 96)

Entonces, la “atrofia del aura” por la reproductibilidad técnica produce un nuevo concepto de autenticidad que Benjamin introdujo cuando se refería a la etapa preindustrial de la fotografía y que intento actualizar en el tiempo presente de las transmisiones televisivas denotantes de un acontecimiento técnico y político. Y me refiero a la televisión y no al cine por que lo que el cine relata es todo lo que allí ya no es presente, y además me refiero a la televisión y no a Internet, ya que la televisión, según Derrida, no permite la “interactividad” que permite la red por la pasividad con que es recogido su mensaje. En este sentido la televisión anula la posibilidad de “que los destinatarios puedan a su vez transformar lo que les llega, el “mensaje”, o comprender como se hace y se produce” (Ecografías de la Televisión, 77), generando mediante esta maniobra, un mensaje único y por lo tanto verosímil.

En la *Pequeña historia de la fotografía* Benjamin insiste en la presencia del aura en los rostros pre fotográficos del primer decenio de la fotografía puesto a que, como se sabe, carecían de una semejanza con la imagen fotográfica. Más dicha presencia sólo existió hasta que el referente comenzó a parecerse a lo que hoy conocemos como imagen fotográfica, produciendo una inversión en la dirección de las relaciones miméticas y por lo mismo, naturalizando la autenticidad por los ya conocidos procesos de connotación barthesianos.⁴ De esta manera, cuando aquella presencia se ve desplazada por su repetición, la fotografía comienza a ser una

⁴ En el mensaje fotográfico Barthes designa 6 procedimientos fotográficos que connotan la imagen desde su aplicación histórica, a saber, el trucaje, la pose, los objetos, la fotogenia, el esteticismo y la pose. Estos procedimientos indican a la imagen fotográfica como signifiante de una interpretación o fabricación de la realidad

reproducción mimética de la realidad, entrando de lleno a su espacio natural hasta ahora y para siempre adjunto a su época industrial.

En el concepto de autenticidad que aquí planteo, las aspiraciones políticas actualizan la nebulosa que en su tiempo dejó ver, aunque de la mano de la reproductibilidad técnica, el aura en una imagen fotográfica. Y la televisión lo hace desde una estrategia perversa que insiste en la en sus transmisiones en vivo y en directo como espejo de la realidad, a la vez desde un estado en sus actores y espectadores de una suerte de candidez e incertidumbre debido al innegable desconocimiento se tiene sobre dicho acontecimiento producto de su novedad. Entonces el ambiente sombrío y por lo tanto auténtico, vuelve a poblar ya no solo a los personajes insertos en el acontecimiento, sino también a los receptores de las pre nuevas técnicas vía televisión.

Y lo perverso, o esa condición que tiene que ver con las irregularidades con respecto a la “verdad” con que el medio televisivo está operando, significa los usos de los mecanismos de producción que la televisión utiliza como propaganda política travestida de acontecimiento. Y es entonces que el camuflaje de los procesos de connotación Barthesianos que poseen los medios indiciales para, como escribiera Barthes en *El mensaje fotográfico*, “hacer pasar como denotado, algo que en realidad, es fuertemente connotado” existe de lleno en las tele transmisiones de un hecho histórico.

Sin más, cabría inscribir un otro acuerdo con Benjamin en cuanto a la memoria perversa como memoria técnica, ¿Pero no habría acaso esa memoria técnica de sustituir a la memoria humana debido al estado social de percepción actual producto de las nuevas técnicas y así también actualizar el concepto mismo de memoria “verdadera”?, o mejor, ¿Cuál sería la memoria verdadera en un mundo donde la historia es solo historia en la medida en que se mediatiza teniendo en cuenta que aquella reproducción siempre va a responder a un poder político, económico y cultural específico y concerniente a los dueños de dicho medio? Y por último, ¿Existiría una memoria verdadera o la memoria perversa sería finalmente la “real”?

Y es que todo pasa, finalmente, por una relación entre la historia, el arte y la realidad y, por lo mismo, por la noción de autenticidad, es decir, por las maneras en que esa misma idea se puede modificar (al igual que el concepto de arte) según su época y percepción cuyo contexto significa, entonces ¿No se ampliaría la idea de autenticidad a una suerte de experiencia de aquí y ahora con respecto la recepción de la transmisión televisiva en vivo, y más específicamente, a la reunión del televidente con una transmisión que denote un acontecimiento nuevo producto de la

relación entre la política y la técnica? O mejor, ¿No estaríamos en tiempos naturales de una autenticidad televisiva?

II. Intermedio de este ensayo, o de las relaciones entre acontecimiento y política.

3 ejemplos sobre estrategias de marketing

Una otra sombra de lo presente esta vez subterránea y muchas veces invisible y que ya he enunciado en la primera parte de este ensayo y que ahora me propongo a desarrollar mediante ejemplos, antecede al arte y a la técnica desde sus pretensiones y poder. Me refiero a un índice oculto que tiene que ver con la necesidad política de crear una nueva técnica y, por lo mismo, un nuevo impacto como estrategia de marketing para su productividad económica, local, política o religiosa. Y de nuevo lo perverso, pero ahora desde otra esfera, pues muchas veces esa necesidad no es de uso y satisfacción general sino más bien particular, por lo que tanto la técnica como el arte se verían afectados (cada una desde su lugar y en diferentes espacios graduales) por la especificidad política del poder dominante. Más dicho poder en su anhelo de ser exhibido, se ha aprehendido a la televisión por su especificidad de transmitir imágenes y sonido en un tiempo presente, pues la imagen se ve “en directo, enseguida, en el acto, sin demora, pero también –al menos así se cree- sin interposición ni manipulación posibles. Esta posibilidad reabre la cuestión del testimonio.” (Ecografías de la televisión, 115). Con respecto a la cita de Derrida, y con el objeto de ir hacia una noción de autenticidad televisiva más nítida, creo prudente mencionar la relación que hace Derrida con la idea de autenticidad testimonial que Barthes oportunamente describe en la *Cámara Lúcida*:

“El efecto fotográfico, o más bien, el noema intencional, su correlato, consiste en ponernos directa e innegablemente ante un pasado que fue presente, el pasado mismo tal como debe haber sido presente, de manera que, repentinamente, adquiere la fuerza de testimonio auténtico: no de la prueba, sino del testimonio irrecusable” (Ecografías de la televisión, 122)

La televisión, al igual que el cine, esta formada por fotogramas que, en su particularidad, significan sógnicamente índices de la realidad.

“El índice es un signo que mantiene o a mantenido en un momento dado de tiempo con su referente (su causa) una relación de conexión real, de contigüidad física, de correspondencia inmediata, mientras que los íconos se definen más bien por una simple relación de semejanza atemporal y los símbolos por una relación de convención general. (...) La fotografía, por su principio constitutivo, se distingue fundamentalmente de sistemas de representación como la pintura o el dibujo

(íconos), como de los sistemas propiamente lingüísticos (símbolos), mientras que se emparenta muy significativamente con signos como el humo (indicio del fuego), la sombra (proyectada), el polvo (dispositio del tiempo) o las ruinas (vestigio de que algo “estuvo allí”). (El acto fotográfico, 56-57)

En este sentido, a diferencia de la fotografía que siempre denota un tiempo pasado, la televisión puede denotar un acontecimiento en un tiempo presente, por lo que la idea de autenticidad se vuelve más satisfactoria para quienes hacen uso del medio televisivo para comunicar a las masas un cierto evento noticioso. Entonces, si bien para Benjamin el aura es la que se atrofia con la reproducción técnica, no sucede lo mismo con la autenticidad indicial y por ello testimonial de un acontecimiento televisivo en vivo y en directo.

Antes de “citar” tres ejemplos que en la historia han hecho uso de la televisión para cobrar un mayor impacto (y así en este ensayo actualizarlos), creo oportuno reiterar que el *continuum* de los discursos del siglo XIX sobre la fotografía ante la doxa o el sentido común, no son ajenos a los de la televisión en la actualidad. Esto, con el objeto de indicar que los hacedores de los acontecimiento apuntan a un masa receptiva, pasiva y televisiva.

Diferentes autores han tratado la cuestión de la connotación fotográfica y desde ahí la noción de la fotografía como índice antes que como signo simbólico o icónico. Barthes lo hiciera de manera implícita en 1930 en *La cámara Lúcida*, luego Benjamin en 1936 *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, en el año 1994 Phillipe Dubois denominaría tres estadios en la fotografía siguiendo la teoría de Pierce y situando los discursos del siglo XIX en el lugar del ícono, los de principios del siglo XX en el del símbolo, y los actuales discursos en la indicialidad de la imagen fotográfica y, por lo tanto, en una experiencia que designa, indica y atestigua lo que la imagen fotográfica da a ver en su superficialidad. Estos discursos además de los de Rosalind Krauss en *Lo Fotográfico*, Francois Soulages en *Estética de la Fotografía* y el mismo Derrida, insisten en que una fotografía puede ser trucada y por lo mismo alterar su valor de autenticidad:

“Ese efecto -explica Derrida refiriéndose al Punctum Barthesiano- puede ser armado, no es natural, siempre corre el riesgo de ser construido artificialmente. Aún en la foto que no se manipula hay una construcción; luego, por añadidura, siempre es posible recargarla a partir de intervenciones técnicas de todo tipo. Los instrumentos de archivo muy refinados que hoy disponemos son de doble filo: por un lado, pueden transmitirnos mas “auténticamente” que nunca, más fielmente, la reproducción del “presente tal como ha sido”; pero por el otro, por eso mismo, gracias a ese mismo poder, nos brindan posibilidades más refinadas de manipular, cortar, recomponer, producir imágenes sin síntesis, etc. Lo sintético nos da aquí más campo y oportunidades de autenticación, y al mismo tiempo, es una mayor amenaza para la autenticación en cuestión. Este valor de autenticidad resulta

posible por la técnica y a la vez, de manera indisociable, lo amenaza.” (Ecografías de la televisión, 122)

Es de suma importancia advertir que acontecimientos históricos que relataré a continuación son producto de ciertas aspiraciones políticas particulares y comulgan con la mediación para existir, es decir, con el valor de la exhibición, pues “lo que hace de un acontecimiento un acontecimiento es su reproductibilidad técnica” (TLTSFH, 26)⁵

No hay acontecimiento, sugiere Jünger, que no esté dotado por los medios técnicos, que no sea transformado en imágenes sonoras o visuales. No se trata sólo de que las mediaciones técnicas –las lentes fotográficas y los micrófonos radiofónicos, por ejemplo- transmiten el sentido del acontecimiento a través de grandes distancias, sino también que el acontecimiento como acontecimiento está signado por el lenguaje de la comunicación, la representación y la información. (TLTSFH, 26)

Entonces hoy, y desde la primera guerra mundial, la percepción pasiva se encuentra sujeta a una transformación del mundo en imágenes, pues sucede que las múltiples aduanas han sido anestesiadas por lo que dejan entrar en sus dominios de antaño locales, a una red de prácticas visuales que indican la mediatización como realidad persuasiva a la vez que arquitecta denotativa de ilusión y verosimilitud. En este sentido, no sería lejano afirmar que tanto la idea de política como la de historia, solo existen en la medida en que la técnica se les anticipa, o mejor, y en palabras de Cavada, “La política y la historia deben ser entendidas, ahora, como formas secundarias y derivadas de las telecomunicaciones” (TLTSFH, 27). Pero esto no significa, en tanto, que la política no se valga de ella como mecanismo en pos de su mensaje, sino mas bien, que la visita de los acontecimientos vía televisión va a hacer aparecer implícitamente en las mentes de los receptores, las aspiraciones políticas de dicho acontecimiento y, por lo mismo, el acontecer de la historia.

Y desde ahora los ejemplos, que desde su agenda se han valido de la reproductibilidad televisiva y satelital inmediata para ser globalmente conocidos y, desde ahí, fijar en los ojos de sus televidentes su poder y “autenticidad indicial en directo”.

II.1 En medio de la guerra fría y hacia un promesa del presidente John F. Kennedy:

Lo primero es el contexto y la necesidad política del acontecer, pues en tiempos de la Guerra Fría y a 14 años de terminada la segunda Guerra mundial, Estados Unidos competía con la ex URSS el poder de un nuevo imperio suplente al de Hitler que pudiera superar, mediante la

técnica, las anteriores condiciones de encierro y arraigo en el planeta tierra. Más no debe de olvidarse las condiciones epocales en que dicho acontecimiento se vio exhibido, puesto a que la invasión de la Bahía de Cochinos, la guerra de Vietnam, y los asesinatos de Martín Luther King y John F. Kennedy, significan solo fracasos en un país que debía reivindicarse para re-obtener al valor heroico que había conseguido junto a la Unión Soviética tras el desalojamiento de las tropas nazis de los campos de concentración.

Y es así que Estados Unidos llega a la luna un 20 de Julio de 1969. Pero dicho acontecimiento histórico no se hizo sin saber que se valdría de una transmisión televisiva y en directo que anunciaría al mundo entero que el astronauta Neil Armstrong, ciudadano de los Estados Unidos, había logrado “un pequeño paso para el hombre y un gran salto para la humanidad”. Apolo 11 era para entonces y hasta ahora, la única nave en alunizar con seres humanos a bordo, y la ex URSS debió contentarse con haber sido los primeros en poner un satélite artificial en órbita en 1957. El presidente Kennedy debió aplaudir, (como lo hicieron Fox Talbot y Niepce) su compromiso con los ciudadanos de cruzar las capas del tercer planeta, y la NASA ganar la medalla de oro en el salón oficial de 1969 por “contribuir a la humanidad” con la técnica más espectacular que se había realizado hasta el último año de la turbulenta década de los 60.

Pero la historia suma y sigue, pues los defensores de la teoría de la conspiración han insistido en numerosas irregularidades que denunciarían la veracidad de la llegada del hombre a la luna. Esto es, desde ciertas pruebas fotográficas que parecen simular el acontecimiento desde un set televisivo, pues las estrellas no aparecen en las fotos, las sombras no son paralelas, y la bandera parece moverse como si hubiera viento. Sin embargo, y aunque la NASA haya explicado científicamente estas y otras muchas acusaciones, en ningún caso la conspiración podrá anular el impacto de ese acontecimiento que solo fue acontecimiento en la medida en que convino con su reproducción mediatizada para poder ser percibida por mil millones de televidentes.

II.2 Un acontecimiento antes de la guerra contra irak:

Cuando sucedieron los ataques de las torres gemelas el 11-S en Nueva York, la televisión ya tenía 76 años de inserción en las maneras de percepción en una sociedad ahora globalizada. No es de extrañar que una organización llamada Al Qaeda o el mismo gobierno de los Estados

⁵ Abreviación del libro *Trazos de Luz: Tesis sobre la fotografía de la historia* de Eduardo Cavada

Unidos, se valiera de el exhibicionismo que reclama el acontecimiento para ser considerado acontecimiento, esto es, desde las transformaciones de los medios de reproducción que sustituyen el valor cultural por su valor de exhibición. Dichas transformaciones, que inciden en la alteración de la historia (del arte), interrumpen la singularidad tanto de la “verdad” histórica como de la obra de arte, para dar paso a una nueva funcionalidad exhibitiva que va a validar aquella “realidad”. De esta manera, con la televisión aún más que con la fotografía (por su capacidad transmitir en directo), se modifica la noción de acontecimiento histórico por la de acontecimiento mediático, transformando ese acontecimiento en un objeto por su mediación.

Entonces, teniendo a su haber dicha estrategia, se proyectó una oleada de ataques con un determinado fin político, (o político desde lo religioso), que afectó a tres edificios icónicos del centro financiero y político de Estados Unidos, a saber, las Torres Gemelas en el World Trade Center, el Pentágono y el Congreso Nacional. Esto, en una fecha específica que no solo por su simbolismo, sino que también por el contexto en el cual se hallaba con respecto a la mediatización, significó un momento clave para dar inicio a la guerra santa producto del Corán la yihad, o para justificar la batalla que emprendió Estados Unidos (y el mundo Occidental) contra Irak.

Fue entonces cuando el mundo entero se vio otra vez envuelto en una desconcertante y compleja niebla, pues las cadenas de televisión, lideradas por la CNN, transmitieron al instante el sorpresivo impacto del vuelo 175 de United Airlines en la torre sur del World Trade Center. Más dicha nebulosa simbólica debido a su autenticidad como acontecimiento televisivo, fue además una denotante icónica de la niebla Benjaminiana productora de un “relámpago”⁶ en *La Pequeña historia de la fotografía*, puesto a que tiñó de polvo toda la atmósfera del “set”, pero más allá de eso, la extensión de las millones de pantallas que en ese minuto producían miles de fotogramas interruptores de la regularidad.

⁶ Cavada describe el relámpago en Benjamin como aquello que reemplaza a la escritura por la visualidad, pues “El relámpago señala la fuerza y la experiencia de una interrupción que da lugar a un momento súbito de claridad o de iluminación” (TLTSFH, 65). La metáfora de la niebla hace visualizar de manera lúcida un periodo en que el aura estaba contenida en las imágenes fotográficas preindustriales, y aquella misma metáfora se adhiere a la idea que planteo sobre autenticidad perversa (o real de acuerdo a los nuevos modos de producción mediatizada) en los acontecimientos televisivos

II.3 El nuevo proyecto neoliberal de Beijing:

Un tercer ejemplo tiene que ver no solo con la espectacularidad sincronizada de la inauguración y clausura de las últimas olimpiadas de Beijing, sino también con la creatividad formal e innovación tecnológica que los proyectos arquitectónicos de la piscina y estadio olímpico (llamados popularmente “El Cubo” y “El Nido”) fueron llevados a la luz durante ese mismo evento a través de la televisión. Y claro está, pues al igual que en los ejemplos anteriores no es casual que aquella localidad agendara tal acontecimiento como una “estrategia de marketing”, y entonces postulara a los juegos olímpicos tanto por la necesidad de gritarle al mundo a través de la pantalla que el modelo neoliberal había sustituido al de la ex Unión Soviética, como para establecer ante los ojos extranjeros su creciente y cada vez más veloz apertura hacia la modernidad. Pero la relación entre acontecimiento y política es aún más viscosa, pues hace más de una década que la antigua Pekín le había encargado al arquitecto Albert Sper, hijo de quien hubiera sido en tiempos de Hitler el arquitecto de la nueva Alemania, el proyecto urbanístico para el eje central de la ciudad de Beijing como soporte para los nuevos edificios y estadios que se mostrarían al mundo entero por televisión en la olimpiadas del 2008. Más dicho proyecto no dista en disposición y diseño del proyecto que entre 1939 y 1945 llevaría a cabo Albert Sper padre, por lo que lisa y llanamente lo que hoy China muestra al mundo significa, luego de los juegos olímpicos, un modelo de poder específico que esta vez si se distancia tanto de su historia como de la antigua percepción que lo global tenía sobre ella.

III. Segunda parte de este ensayo o de una otra niebla antes de la catástrofe

Aunque debido al año de su aparición se podría de hablar de una niebla con bastante visibilidad respecto a “la niebla que envuelve los principios de la fotografía (que) no es ni mucho menos tan espesa como la que cubre el comienzo de la imprenta” (SF 21), la aparición de la periodista Jessica Yellin el pasado 4 de Noviembre en la cadena CNN impactó a todos los televidentes que a las 7 de la tarde observaban intrigados las últimas elecciones presidenciales de Estados Unidos. Y aquí ya no se trata de la televisión como medio para hacer valer como “real” un acontecimiento externo, sino que el mismo acontecimiento significa las nuevas prácticas e innovaciones de la televisión vía televisión. Un holograma fue la primera impresión que los

televidentes tuvieron a partir de la conversación que durante dos minutos que sostuvo Jessica Yellin y el presentador Wolf Blitzer, donde luego de que conductor le informara al mundo que por primera vez en la historia “verían algo nunca antes visto en televisión”, Yellin se autorretrató como la princesa Leila recordando a La Guerra de las Galaxias. Doble victoria para la CNN, pues por un lado vencía a la misma pantalla en su intento por hacer realidad el relato de una época de esplendor reflejada por el cine de ciencia ficción y, por el otro, ganaba en un momento “oportuno” la medalla de oro por haber logrado por vez primera, hacer que un cuerpo se presentara en dos espacios y al mismo tiempo.

Me detendré, para finalizar, en el concepto de lo oportuno definido en retórica como *kairos* con el fin de indicar una técnica que existe desde que Giorgias la introdujera en los *Diálogos* de Platón y de la cual se vale hoy la agenda política para “lanzar” un nuevo acontecimiento. En términos de la retórica, el *kairos* se refiere a una suerte de suspensión del discurso en cuanto a su carácter cronológico o epocal, a una maniobra de producción de sentido que determina un emplazamiento, un estado límite entre la vida y la muerte (o de lo que existe y lo que no existe) en el medio del discurso. Se trata de un tiempo realizado en el discurso con ingenioso y eficacia en estado de frontera con el objeto de causar un cambio, y ese cambio no es otra cosa que una especie de mudanza en la cotidianidad de una idea en las mentes del receptor, es decir, una transmutación de lo que sucede en la realidad, un corte, un espacio crucial de transfiguración.⁷

En este sentido, en la lógica de la televisión volvería a producirse una analogía con el método de historicismo, pues el acontecimiento televisivo apunta a una interrupción en la “cronología” de la historia en pos de una aspiración política determinada ligada siempre a un poder determinado. Más dicha interrupción no es en ningún modo fortuita, puesto a que no es casual que la CNN haya decidido presentar al mundo su innovación tecnológica en un minuto clave en que Barack Obama estaba a pocos instantes de ser proclamado presidente de los Estados Unidos, y tampoco es casual el que el triunfo de Obama coincida con una revolución tecnológica televisiva de esa magnitud, ya que el mismo gobierno de Estados Unidos, y con eso el mundo “norteamericanizado”, estaba cambiando de manera radical su ideología política en pos de un

⁷ -Los sofistas destacaron la importancia del *kairos* como el momento oportuno, así como también su poder para generar cambios mediante la composición de las palabras.

-Hay momentos en que una pequeña iniciativa puede cambiar el campo competitivo.

mandato demócrata. Y claro está, la más grande cadena de televisión aprovechó la audiencia que presenciaba dicho cambio y entonces se reeligió, desde la pantalla y el acontecimiento, como la más poderosa empresa mediática del tiempo de ahora haciendo uso de la técnica del *kairos*.

Pero volvamos al 4 de Noviembre en su acontecimiento televisivo (no por eso menos político que las elecciones presidenciales), y junto con ello retomemos lo perverso y a la verosimilitud, pues no se hicieron esperar las acusaciones contra el reciente efecto técnico al comunicar primero desde Canadá, y luego desde el mundo entero la nueva gran estafa, indicando que el software de recreación de la CNN trabajó de tal manera que dio la sensación de que la presentadora efectivamente era un holograma que grababan las cámaras desde su presencia real en Chicago mediante la técnica del croma, pero que sin embargo el presentador ni el público la vio en el plató, lo que produce una diferencia con un holograma. Y aquí la diferencia, pues estamos ahora en un momento nuevamente incierto, pero esta vez con respecto al mismo concepto de autenticidad televisiva, puesto a que lo que los televidentes observaron por la pantalla no existía corporal (o humanamente) en el set, cuestión que lleva aún más al extremo la relación entre acontecimiento y mediatización acercando los límites entre lo perverso y la realidad. Entonces, si el hombre llegó o no a la luna, o si los ataques del 11-S fueron o no producidos por Al Qaeda, vuelven a aparecer mediante un retrato que, independiente a su verdad en cuanto a suceso específico, ocurren en la verdad del tiempo de ahora gobernado, sin más, por la mediatización engañosa de los acontecimientos históricos.

Se avecina la catástrofe en su momento más intensivo, allí donde la novedad se vuelve repetición y lo industrial sistemas de connotación. Por que si bien Jessica Yellin se mantuvo en el perímetro de la pose fotográfica que denota información, y junto con ello su vestuario y sus cortes en el discurso eran propios de una periodista atenta a la significación de sus significantes, (que por lo mismo aquella actitud resulta auténtica debido a su inscripción en otro medio y desde ahí actualizada), en el tiempo de la naturalidad no solo serán periodistas los que aparezcan de manera tridimensional en un espacio otro y al mismo tiempo o quizás si, o quizás no se logre una presentación escala 1 a 1, o quizás esa escala si se logra conlleve el olor de su estado “original” y de ahí que la ausencia o presencia de los algunos de los sentidos ocurriría o quizás no.

(Definiciones de *kairos* en http://www.amazon.com/gp/reader/0195125959/ref=sib_dp_srch_pop?v=search-inside&keywords=kairos&go.x=13&go.y=12&go=Go%21#. On page 144 and 200)

Pero son todas estos tráficos de supuestos que en ningún caso determinarán la catástrofe y muerte de esta niebla y, por lo mismo, su posterior estado de percepción natural.

FUENTES:

- BENJAMIN, Walter. 2004. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, en *Sobre la Fotografía*. Valencia, Pre-textos
- BENJAMIN, Walter. 2004. *Pequeña historia de la fotografía*. Valencia, Pre-textos
- BENJAMIN, Walter. 1995. *Sobre el concepto de historia*, en *Dialéctica del suspenso*. Buenos Aires, Arcis-Lom
- DERRIDA, Jacques - STIEGLER, Bernard. 1998. *Actos de memoria topológica y teletecnología y El mercado del archivo en Ecografías de la televisión. Entrevistas filmadas*. Buenos Aires, Eudeba
- MCLUHAN, Marshall. 1998. *La galaxia de Gutemberg*. Barcelona, Galaxia Gutemberg
- MUNFORD, Lewis. 1957. *Arte y técnica*. Buenos Aires, Nueva Visión

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA:

- BARTHES, Roland. 1986. *El mensaje fotográfico en Lo obvio y lo obtuso*. España, Piados
- BOURRIAUD, Nicolás. 2007 *Postproducción*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo
- DEBRAY, Regay. 1992. *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada de Occidente*. Barcelona, Piados.
- CADAVA, Eduardo. 2006. *Trazos de luz. Tesis sobre la fotografía de la historia*. Santiago, Palinodia
- DUBOIS, Philippe. 1994. *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Barcelona, Piados
- PLATÓN 1983. *Diálogos*. Madrid, Gredos.

