

## archivo

n°1 / 2

Memoria del arte /  
memoria de los medios

n°3

El arte y lo cómico

n°4

Las muertes de las  
vanguardias

n°5

Las tapas de  
semanarios del siglo

XX

n°6

Estéticas de la vida  
cotidiana

n°7

Objetos de la crítica

n°8

Centros y fronteras. El  
cine en su tercer siglo

n°9

Dispositivos  
mediáticos: los casos  
de las tapas de revistas  
en papel y en soporte  
digital

n°10

Sobre historia y teoría  
de la crítica I

## búsqueda

## Contacto

## Comentarios

## Suscripción

## Memoria del arte / memoria de los medios

n° 1 / 2

dic.2003

semestral

Secciones y artículos [2. Sobre el decurso y la percepción de la escena mediática]

# Sujetos telespectadores y memoria social

Mario Carlón

abstract  
texto integral  
notas al pie  
autor  
bibliografía  
comentarios



### Abstract

La posibilidad de generar una memoria de las imágenes de la televisión está en discusión. Se les ha adjudicado una condición amnésica, y se ha postulado que, al revés de lo que ocurriría en el cine, en el acto de ver televisión hay una disolución del sujeto de la mirada. Se formula en este artículo -a partir de una serie de hipótesis acerca de la televisión y la memoria, partiendo de la consideración de la condición específica de la televisión en directo- la proposición de que, más que una disolución del sujeto, hay en el contacto con el medio una multiplicación de sus perspectivas de mirada.

### Palabras clave

sujetos telespectadores, televisión en directo, memoria

### Abstract en inglés

#### Subject viewers and social memory

The possibilities of generating a memory of television images are under discussion. They have been considered amnesic and it has been held that, unlike the cinema, in the act of watching television the subject viewer is dissolved. This article suggests a series of hypotheses on television and memory, starting from the specificity of direct television (live) and the proposition that, rather than the dissolution of the subject, there is a multiplication of subject viewers.

### Palabras clave



## Texto integral

### 1. Memoria, formas y medios de transmisión

- 1 No creo que sea exagerado plantear que, en un lugar privilegiado de la reflexión sobre la memoria y la historia en nuestra contemporaneidad, se encuentra la pregunta acerca de sus *formas y medios de transmisión*. Desde que la visión tradicional de la relación entre *memoria e historia escrita*, según la cual "la memoria refleja lo que ocurrió realmente y la historia refleja la memoria", fue puesta en discusión, se hizo evidente que esta problemática no puede ser fácilmente soslayada<sup>[1]</sup>. –Así, al discutirse el lugar de la historia escrita, se ha insistido, en que "Cuando leemos escritos dictados por la memoria, es fácil olvidar que no estamos ante la propia memoria, sino ante su transformación por la escritura". Como expresa Peter Burke (1997 [2000]: 70) en "La historia como memoria colectiva": "Los recuerdos se ven afectados por la organización social de la transmisión y por los medios empleados para la misma". En cuanto a la organización social de la transmisión, Burke (1997 [2000]: 66) había citado anteriormente el lugar de Maurice Halbwachs, quien argumentaba que "los grupos sociales construyen los recuerdos"
- 2 "Son los individuos los que recuerdan en sentido literal y físico, pero son los grupos los que determinan lo que es 'memorable' y cómo será recordado. Los individuos, se identifican con los acontecimientos públicos importantes para su grupo. 'Recuerdan' muchas cosas que no han experimentado directamente. Una noticia, por ejemplo, puede convertirse en parte de la vida de alguien. De ahí que la memoria pueda describirse como la reconstrucción del pasado por parte de un grupo". En cuanto a los medios, reseña cinco "entre la enorme variedad existente": las tradiciones orales; los recuerdos y los registros escritos –el ámbito tradicional del historiador–; las imágenes; las acciones que transmiten recuerdos y habilidades –del maestro al aprendiz, por ejemplo– y los rituales; y el espacio –por ejemplo, el espacio urbano–. Entre las imágenes, hace referencia a "tanto pinturas como fotografías, de escenas estáticas o en movimiento". Con lo cual, como no podía ser de otra manera, encontramos en el centro de la reflexión sobre la memoria y la historia, el vínculo entre los grupos sociales y los medios y las formas de transmisión.

### 2. Televisión y memoria social

- 3 Al señalar Burke que los individuos hacen suyos acontecimientos públicos importantes para su grupo, que recuerdan muchas cosas que no han experimentado directamente, y que una noticia puede convertirse en parte de la vida de alguien, se abre de algún modo la discusión sobre el lugar de los discursos mediáticos en la vida social. Hay en relación con la televisión, en principio, dos aspectos a considerar.
- 4 El primero es que cada vez que *emite* algo, opera como tradicionalmente lo hacía el historiador, cuya función primera era la *seleccionar* sobre qué iba a hablar. Al operar así lo hace, entonces, como los grupos sociales que determinan qué discursos merecen ser memorables – Burke (1997 [2000] : 67) indica que "numerosos estudios recientes de la historia de la escritura histórica la consideran de manera muy semejante a como Halbwachs trataba la memoria: producto de grupos sociales como los senadores romanos, los mandarines chinos, los monjes benedictinos, los profesores universitarios", etc.–: por el mero hecho de ser emitidos por televisión esos discursos adquieren una visibilidad pública que, potencialmente, les permite ser recordados. Y qué duda cabe de que desde su emergencia la televisión ha dado cuenta, a través de su principal novedad, la toma directa, de acontecimientos que pueden calificarse, indudablemente, como históricos. Acontecimientos sociales, como las bodas monárquicas que con tanta riqueza describió Eco. Políticos, como el discurso de George W. Bush en el Congreso de los Estados Unidos con presencia de Tony Blair, en el que declaró la guerra al terrorismo luego del atentado del 11 de setiembre. Deportivos, como el triunfo de Pete Sampras en Wimbledon (2000) con el que se convirtió en el campeón con más torneos de Grand Slam ganados. Del mundo del espectáculo, como la polémica entrega de un premio a la trayectoria a Elia Kazan a cargo de Martin Scorsese en la ceremonia de los premios Oscar, etc. Este proceso no es otra cosa que la construcción de la *agenda pública*, principal efecto de los medios según mi entender, que ha recibido estudios específicos –al respecto se ha sostenido que los medios son constructores de acontecimientos socialmente compartidos (Verón, 1987)–.
- 5 El segundo aspecto a considerar es que estos acontecimientos pueden luego venir a formar parte de la memoria colectiva. Pero la relación de las imágenes televisivas con

la memoria es, cuanto menos, conflictiva. Paul Virilio (1996 [1997]: 45-50), ha insistido en que las imágenes televisivas se vinculan más que con la memoria, con el olvido. Y Philippe Dubois, autor del notable *El acto fotográfico* (1981 [1994]) sostuvo en "Máquinas de imágenes: una cuestión de línea general" (Dubois 2000: 9 - 30), en una trayectoria como él mismo expresa "hecha a hachazos", pero no por eso menos rigurosa y fecunda, que la imagen generada por el directo televisivo es una "imagen amnésica" y que, como producto de la transmisión televisiva, se produce la disolución del sujeto espectador. Es la segunda afirmación, la de que se produce la disolución del sujeto espectador, la que considero vital discutir a la hora de considerar el vínculo de la televisión con la memoria social e individual.

### 3. Sobre las "imágenes amnésicas" del directo televisivo

- 6 Para Dubois las imágenes del *directo* televisivo son sin memoria debido a que "nada tienen de recuerdo porque no contienen pasado". Transcribo el párrafo de Dubois – que nos introduce además en la discusión sobre el sujeto espectador–:
 

"La propia maquinaria televisiva es la *transmisión*. Una transmisión a distancia, en directo y demultiplicada. Ver en todo lugar donde exista un Receptor, el mismo objeto o acontecimiento, en imagen, en tiempo real y a distancia... La imagen-pantalla de la transmisión directa de televisión, que nada tiene de un recuerdo porque no tiene pasado, viaja ahora, circula, se propaga, siempre en presente, donde quiera que vaya. Transita, pasa por transformaciones diversas, corre como un flujo, una ola, un río sin fin, llega a todos lados, a una infinidad de lugares, es recibida con la mayor indiferencia. Imagen amnésica cuyo fantasma es el directo planetario perpetuo, abre las puertas a la ilusión (la simulación) de la co-presencia integral." (16 - 17)
- 7 Si el señalamiento de que las imágenes del directo televisivo son "amnélicas" está indicando, principalmente, que no contienen pasado, no se puede más que estar de acuerdo. Es lo propio del *directo* televisivo: son imágenes, a diferencia de las de las modalidades del *grabado* –llamo así a las secuencias de imágenes y sonidos cinematográficas, videográficas, etc., que dan a ver algo ya sucedido– producidas y recepcionadas en simultaneidad en tiempo presente. En cambio, si así se expresa, como también se puede interpretar –y el tratamiento condenatorio de las imágenes del directo televisivo que realiza Dubois no vuelve a esta exégesis exagerada– que la "imagen-pantalla del directo televisivo" no genera memoria sino indiferencia u olvido, puesto que "es recibida con la mayor indiferencia", es necesario someter ese argumento a un examen mayor. ¿Por qué las imágenes transmitidas en directo habrían de ser generadoras de indiferencia u olvido? Si es sólo porque no encierran pasado, no me parece: que no encierren pasado no implica que no puedan ser recordadas y que generen, así, recuerdo y memoria. Pero la argumentación de Dubois va más allá: es recibida "con la mayor indiferencia" porque, como veremos enseguida, para Dubois, "ya no hay relación intensa", y así como "el tiempo de la identificación espectral se diluyó", el sujeto espectador ha estallado<sup>[3]</sup>.
- 8 A continuación examinaré estas proposiciones de Dubois y presentaré una serie de hipótesis sobre televisión y memoria a partir de la atención a la especificidad constitutiva del discurso televisivo.

### 4. Primera hipótesis sobre el sujeto espectador : antes que una disolución, se produjo una transformación

- 9 El análisis de Dubois (1981 [1994]) sobre el sujeto fotográfico, conceptualizado como sujeto productor, claramente diferente del de la pintura y los lenguajes icónicos –xilografía, litografía, etc. – es, a mi juicio, notable. Es en relación con el enfoque que desarrolla sobre el "espectador construido" que creo necesario discutir sus proposiciones. Dubois opone lo que entiende que sucede con el espectador del dispositivo cinematográfico –apoyándose, en distintas fuentes, pero también en Christian Metz (1977 [1979])– con lo que a su juicio acontece con la expectación del directo televisivo. Dice sobre el cinematógrafo y su sujeto espectador:
 

"Después, con la aparición del cinematógrafo en el mismo final del siglo XIX, se superará una etapa suplementaria en el avance hacia el maquinismo: esta vez será, por decirlo de algún modo, la tercera fase del dispositivo que se hará 'maquinístico': La fase de la visualización... (...)... el cinematógrafo introduce, esta vez más cerca nuestro, una máquina de *recepción* del objeto visual: no se pueden, en efecto, ver las imágenes del cine sino por intermedio de las máquinas, es decir, por y en el fenómeno de la *proyección*. Sin la máquina de proyección (y su entorno) sólo se ve la realidad-película del film (la cinta, hecha de imágenes fijas), es decir, que no se ve más que su parte fotográfica. Para acceder a la imagen misma del film (a la imagen-movimiento propiamente cinematográfica) hay que pasar por el mecanismo tan particular del paso de la película así como por todos los condicionamientos que la rodean: la sala oscura, la gran pantalla, la comunidad silenciosa del público, la luz a espaldas, la postura de 'hiper-percepción' y de 'hipo-motricidad' del espectador, etc. Mucho se ha escrito sobre ese dispositivo de base del cine, sobre las posibilidades y las paradojas de la proyección, sobre el lugar del espectador en esta organización... Señalaré simplemente

que lo que resulta de esta fase cinematográfica, es que, si bien el maquinismo aumenta en ella su presencia de un estrato en el sistema general de las imágenes, esto no significa una pérdida acentuada de aura o artísticidad. Al contrario, se puede inclusive considerar –es precisamente lo que constituye la singularidad ejemplar y la fuerza incomparable del cine – que la maquinaria cinematográfica es en su conjunto productora de imaginario, que su fuerza no reside solamente en la tecnología sino antes y sobre todo en lo simbólico: es una maquinación (una máquina de pensamiento) tanto como una maquinaria, una experiencia psíquica tanto como un fenómeno psíquico-perceptivo, productora no solamente de imágenes sino generadora de afectos y dotada de un fantástico poder sobre el imaginario del espectador. La máquina cine reintroduce de ese modo el Sujeto en la imagen, pero esta vez del lado del espectador y de su inversión imaginaria, no del lado de la firma del artista" (15-16)

- 11 Y luego de haber señalado que en el directo televisivo hay *transmisión*, no *proyección*, expresa:

"Asegurando maquinísticamente la multitransmisión en tiempo real de la imagen (de cualquier imagen) la tele, en el fondo, transformó al espectador –que en la oscuridad y el anonimato de la sala cinematográfica tenía por lo menos una fuerte identidad imaginaria– en un fantasma indiferenciado, hasta tal punto estallado en la luz del mundo, que se volvió totalmente transparente, invisible, inexistente como tal (es en el mejor de los casos una cifra, un blanco, un rating: una omnipresencia ficticia, sin cuerpo, sin identidad y sin conciencia). Pasar a través: el mundo es nuestro; los cuatro horizontes en tiempo real y nosotros sincrónicamente en todos los rincones del mundo mediante ese 'real' mediatizado..."

- 12 "¡Qué simulacro! En realidad asistimos a la desaparición de todo Sujeto y de todo Objeto: ya no hay relación intensa, queda solamente lo extensivo; ya no hay Comuni3n, sólo queda la Comunicaci3n" (17)

- 13 Creo que Dubois, como efecto de una argumentaci3n excesivamente generalista, absolutamente com3n cuando se habla de televisi3n, sobrevalora ciertos aspectos de lo que considera la "máquina de recepci3n" –entendiendo por ella la *proyecci3n* y "todos los condicionamientos que la rodean– en la constituci3n del sujeto espectador. Es decir, creo que estos aspectos constituyen al sujeto espectador cinematográfico, pero que no son los 3nicos ni los más importantes, y que la ausencia de ellos no permite por sí sola pensar en una disoluci3n de esa categorí3 que es la de sujeto espectador. Es cierto que, debido a la *transmisión* televisiva, ya no hay *proyección* –del tipo de la cinematográfica–, y que en la escena de la expectaci3n televisiva no existe necesariamente la contenci3n de la sala oscura ni los demás aspectos señalados; pero estas modificaciones, me parece, no bastan para considerar que el sujeto espectador ha estallado, se ha disuelto, ha desaparecido, o que haya perdido, definitivamente su identidad. Por consiguiente, no me queda más que plantear la siguiente hipótesis: antes que una disoluci3n del sujeto, se produce, en la expectaci3n televisiva una *transformaci3n*, producto de una *nueva especificidad* –debido, obviamente, a que las condiciones ya no son idénticas a las de la expectaci3n cinematográfica–. Metz (1997 [1979]) entendió, y Dubois lo reconoce, que la expectaci3n cinematográfica genera un *sujeto espectador* específico. Ese sujeto es una instancia supraindividual o trascendental, configuraci3n psíquica adoptada por todos los que ven una película para entenderla. Implica tanto cierto conocimiento de las diferencias que existen entre esa experiencia milenaria que es la ficci3n teatral y la cinematográfica, como cierto tipo de desarrollo psíquico imprescindible para seguir un film: por ejemplo, haber pasado por el estadio del espejo. Este aspecto es clave. La película, dice Metz, es como el espejo, pero difiere de él en que hay algo que nunca refleja: el cuerpo del espectador. El sujeto espectador se constituye como tal porque pasó por el estadio del espejo y puede reconocer, por consiguiente, objetos del mundo aunque su cuerpo esté ausente –dice Metz que "lo que *posibilita* la ausencia del espectador en la pantalla –o más bien el desarrollo inteligible de la película pese a esta ausencia–, es que el verdadero espectador ya ha conocido la experiencia del espejo (del verdadero), y que entonces ya es capaz de constituir un mundo de objetos sin tener que empezar reconociéndose a sí mismo". Entonces, se pregunta "¿a qué se identifica el espectador durante la proyecci3n de la película?" La identificaci3n, que para Freud era el 'sentimiento social', "¿qué forma reviste en el caso de una práctica social entre otras, la proyecci3n cinematográfica?" Descarta entonces que sea con el *personaje* de ficci3n por dos motivos: primero, porque hay largos pasajes "inhumanos" –con paisajes, objetos inanimados, etc.– y la película, sin embargo, sigue siendo inteligible; segundo, porque "la identificaci3n con la forma humana que sale en la pantalla, incluso cuando tiene lugar, todavía no nos dice nada en lo que atañe al *lugar del Yo* *espectatorial* en la instauraci3n del significante." Metz dirá finalmente que el sujeto, que nunca ocupa la pantalla y está ahí sólo para percibirla, es omnipercebiente y que

- 14 "al identificarse a sí mismo como mirada... no puede hacer más que identificarse también con la cámara, que ya ha mirado antes que él lo que él está mirando ahora, y

cuyo *puesto* (encuadre) determina el punto de huida. Durante la sesión de proyección esta cámara está ausente, pero tiene un representante que consiste en otro aparato justamente llamado 'proyector'. Aparato que está detrás del espectador, *detrás de su cabeza*, o sea en el lugar exacto ocupado, fantasmáticamente, por el 'núcleo' de toda visión".

- 15 ¿Acaso es absolutamente distinto lo que sucede al mirar una transmisión televisiva en directo? No lo creo. Para abordar plenamente esta problemática hay una primera cuestión a despejar. Necesito ejemplificar, pero como Dubois no lo hace, no sé a qué se refiere exactamente cuando habla de transmisiones en directo. Supongo que no se está refiriendo a ver un film por televisión, ejemplo más cercano, aunque no idéntico, a la expectación cinematográfica y en relación con el cual, imagino, difícilmente hubiera sostenido con la misma determinación la disolución del sujeto espectador. Escojo, por eso, un ejemplo en el que el dispositivo del directo se muestra de frente: la transmisión de un evento no ficcional de carácter deportivo. Lo hago, además, porque creo que es uno de los campos en los que la televisión vino a intervenir con mayor fuerza en la vida social. En mi opinión, la emergencia y difusión de los deportes contemporáneos desde el siglo XVIII hasta principios del siglo XX, así como de reinstalación de las Olimpiadas, forman parte del proceso de expansión de las multitudes en la sociedades contemporáneas, y establecen, junto con otros procesos sociales, *las condiciones que prefiguran la instalación del directo televisivo y su sujeto telespectador* en la vida social en el siglo XX, que se produjo en perfecta articulación con estos grandes espectáculos masivos. Pero este tipo de eventos no comenzaron, por supuesto, entre fines del siglo XIX y principios del XX; tienen como antecedentes los grandes eventos competitivos de la sociedad de masas romana, de la cual somos, en cierta forma, herederos. En su *Historia de la arquitectura universal* Fernando Chueca Goitia (1979, 1: 138) observó que, en Grecia:
- 16 "... nunca existieron multitudes que funcionaran, como en Roma, con apetitos y exigencias colectivas. En primer lugar, porque lo reducido de los sistemas políticos, la atomización de los pequeños Estados, impedía toda masificación. En Roma empieza a actuar la masa con sus comportamientos y apetitos propios y de esto se hicieron cargo los emperadores, que atendieron siempre cuidadosamente a estas exigencias. Las diversiones pertenecen a este capítulo y reclamaron una serie de edificaciones varias, teatros, anfiteatros, circos, etc., planteados con un criterio y una escala desconocidos hasta entonces. Lo que se hizo en Roma al servicio de una sociedad expansiva no se superó nunca hasta que la industrialización y la sociedad tecnológica de nuestros días no preparó una nueva ascensión de las grandes masas al primer plano de la escena histórica. Ni el mundo medieval, ni siquiera el renacentista y el barroco, conocieron nada semejante en complejidad y dimensión a lo que Roma había alcanzado".
- 17 ¿Cómo se "superó" la sociedad de masas romana? ¿Porque se construyeron estadios más grandes? No. Según Chueca Goitia (1979, 1: 146) el *Circo Máximo*, por ejemplo, escenario de las carreras de carros romanas, "llegó a medir 670 metros de longitud y 215 de anchura y pudo contener 380.000 espectadores" –es decir, muchos más que los escenarios de las competencias de Fórmula 1 actuales, que rara vez superan los 100.000; aunque, por supuesto, *la diferencia* reside en que las carreras de Fórmula 1 llegan a tener hoy miles de millones de espectadores gracias a su televisación en directo–.
- ¿Cómo es ver una carrera en directo por televisión? Creo que la pantalla televisiva "en directo" afecta un carácter singular, con semejanzas y diferencias tanto con el espejo como con la pantalla cinematográfica, y que de esas semejanzas y diferencias se deriva una particular construcción de su sujeto espectador. Se diferencia del espejo y se asemeja a la pantalla cinematográfica por dos razones: por un lado, nunca refleja el cuerpo del espectador; y por otro, interpone un elemento con el cual el sujeto, como instancia trascendental, se puede identificar: la cámara –ausente en el espejo–. Así, el espectador de una carrera automovilística en directo puede identificarse con un *piloto* –personaje no ficcional– en particular, pero no se identifica nunca plenamente con él, sino con la *cámara*: sabe muy bien que no es él quien está corriendo, que no está pasando a otros competidores, etc. Pero se asemeja al espejo y se diferencia de la pantalla cinematográfica en que funciona "en directo", es decir, en que no hay hiato temporal. Por eso, la principal diferencia con la pantalla cinematográfica es que, al identificarse con la cámara, sabe que la cámara *no ha mirado antes que él lo que él está mirando ahora, sino que ambos, cámara y sujeto, lo están haciendo a la vez*, porque esa es la *esencia del directo* –otra diferencia, como que hay *transmisión* y no *proyección*, no es a mi juicio tan importante: es evidente que, para que la transmisión sea inteligible, el sujeto debe identificarse con la cámara aunque el proyector, ese "representante", esté ausente–. No debe asombrarnos, dice Metz, la constitución del sujeto espectador cinematográfico, porque como *dispositivo*, el cine, *aparece mucho después* que el espejo –tanto en la historia del sujeto como en la de los dispositivos–. Tampoco debería asombrarnos la constitución del *sujeto telespectador del directo*, capaz de seguir emisiones con y sin figuras humanas, en condiciones distintas de las

de la sala cinematográfica, que incluyen *transmisión* y *proyección*, porque como dispositivo, apareció cronológicamente después que el cinematógrafo y el espejo, y su sujeto se construyó a partir del conjunto amplio de saberes que ambos habían instituido en el seno de la vida social –se abre aquí, en verdad, un complejo campo de estudio: acerca de la constitución de los sujetos, posteriores a la instauración social de la televisión, que tomaron y toman contacto *antes* con la diversa oferta de la televisión que con la cinematográfica–. Esos saberes que moviliza son tan sofisticados que el sujeto espectador del directo televisivo que ve una carrera y se identifica, por ejemplo, con un piloto, puede, incluso ¡ver la pista prácticamente desde su subjetiva en directo a 300 kilómetros por hora, como sucede ahora gracias a las microcámaras!, y sin embargo, sabe que, pese a que ve la pista *a la vez que el piloto*, él ocupa el lugar de la cámara y no el del piloto; y que, si el auto se va de pista, e incluso acontece un accidente mortal, no es él quien corre verdaderamente riesgos.

- 18 Sé que la exposición que acabo de realizar es polémica porque viene a inscribirse entre análisis disímiles, pero igualmente negadores de la existencia de un sujeto espectador en la expectación televisiva. Digo esto porque se ha sostenido, desde perspectivas diferentes, una semiótica (Dubois) y otra culturalista (Morley, 1992 [1996]: 234) la ausencia de un sujeto telespectador. Morley lo hace preocupado porque el modelo que considera esa presencia en cine sea transplantado al estudio del consumo en los estudios sobre televisión - en Carlón (2001) discutí esta posición, no volveré aquí sobre ella porque en mi opinión se basa en una lectura errónea de Metz; sólo señalaré que la consideración de la problemática del sujeto espectador desde la vía metziana no sólo no obtura la realización de un análisis en recepción sino que es, en mi opinión, un instrumento imprescindible para su diseño; Dubois, como hemos visto, directamente niega su existencia tras comparar a la televisión con la expectación cinematográfica. Lo notable en Dubois es que tras sostener que el sujeto espectador se ha disuelto y que se ha perdido esa relación "intensa", concluye lo peor: en vez de señalar, por ejemplo, contra lo que el sentido común y buena parte de la crítica filosófica han sostenido, que la expectación televisiva no es capaz de atrapar a ningún sujeto y que quizás los espectadores no sean pasivos, es condenada por ello. La razón de fondo ya la hemos transitado: el cine es arte, la experiencia valorada por excelencia, a punto tal que todas las demás pasan a ser rápidamente condenadas. Como el discurso cinematográfico es artístico, la "Comunión" del sujeto espectador con la pantalla es buena. Entonces convengamos que lo que se rechaza es, por un lado, la televisión en su conjunto, porque no se valora siquiera la expectación de films por televisión; y por otro –y ante todo– la expectación de productos no artísticos de acuerdo a la valoración del autor.

## 5. Segunda hipótesis sobre el sujeto espectador: antes que disolverse, se ha multiplicado

- 19 Es decir que, pese a que la expectación televisiva introdujo una serie de modificaciones en relación con la experiencia cinematográfica, no advino la desaparición del sujeto espectador. Lo que ha acaecido es, más bien, *una multiplicación de sujetos telespectadores*; algunos de los cuales tienen pocas diferencias con los que eran conocidos desde antes de la emergencia de la televisión – como sucede con el espectador de films y productos ficcionales por televisión– y otros constituyen *novedades casi absolutas en la historia de la humanidad, como acontece con el sujeto telespectador de eventos y acontecimientos no-ficcionales transmitidos en directo* <sup>[4]</sup>. Esta multiplicación se debe a que la televisión contiene, como mínimo, dos registros representacionales diferentes y dos dispositivos distintos. Me explico.
- 20 Distingo principalmente dos registros representacionales, que en su versión *no mediatizada* tienen una vida milenaria: ficción/no ficción. Ejemplo de ficción es, por supuesto, el teatro griego. Como ejemplo de no ficción ya elegí: opté, en el marco de este trabajo, por su semejanza con los eventos deportivos contemporáneos, en particular con las carreras automovilísticas, por las carreras de carros romanas. Un sujeto espectador semejante a la ficción cinematográfica está presente cuando se ve ficción por televisión –con diferencias, pero para entender un film o para ver ficción por televisión, incluso para ver *Columbo* o *Dallas*, se convocan estos saberes– aún si la escena de expectación en el hogar no es exactamente igual que la de la sala cinematográfica –aunque muchas veces el espectador televisivo intenta replicarla en su hogar dejando la sala oscuras, tratando evitar ser interrumpido, arrellanándose en su sillón preferido <sup>[5]</sup>, etc.–. Asimismo, nada impide que el espectador de ficción televisiva siga una película aún si hay comerciales que la discontinúan, la luz está encendida o si –aunque es raro– tuviera que verla de pie. Porque, para Metz, tan importante como el desarrollo psíquico del espectador en la definición del sujeto espectador cinematográfico, lo es el hecho de haber diferenciado la ficción teatral de la cinematográfica, dado que consideró especialmente el régimen espectral construido –técnica ficcional denomina a la expectación ficcional en teatro haciendo referencia a una distancia específica, que puede interpretarse como las "condiciones de expectación"– observando que, de acuerdo a las características de cada técnica ficcional, varía incluso el régimen de creencia del espectador. Dice Metz:

- 21 "En la base de toda ficción está la relación dialéctica de entre una instancia real y una

imaginaria, dedicada la primera a *imitar* a la segunda: hay la representación, que incluye materiales y actos reales, y hay lo representado, que incluye propiamente lo ficcional. Sin embargo el equilibrio que se establece entre estos dos polos, y por consiguiente el exacto matiz del *régimen de creencia* que ha de adoptar el espectador, varía medianamente de una técnica ficcional a otra. Tanto en cine como en teatro, lo representado es por definición imaginario; es lo que caracteriza a la ficción como tal, independientemente de sus significantes asumidos. Pero, en teatro, la representación es plenamente real, mientras que en cine es a su vez imaginaria, dado que el material mismo es un reflejo. Por eso, la ficción teatral crea una mayor sensación - sólo se trata de una 'dosificación' diferente, de una diferencia de economía, para ser más exactos, aunque ésa sea precisamente su importancia- de conjunto de conductas reales orientadas activamente a la evocación de una irrealidad, mientras que la ficción cinematográfica repercute más bien como la presencia casi real de esta misma irrealidad; el significante, ya imaginario a su manera, es menos sensible en su propia materialidad, actúa más en provecho de la diégesis, presenta mayor tendencia a sumirse en ella, a ingresar abonado en su cuenta por el crédito espectacular." (65)

- 22 El otro eje es el de los dispositivos. Trataré brevemente sus diferencias, pero considérese que ésta es una síntesis brutal de una discusión mucho más amplia y compleja. En mi opinión la televisión alberga dos dispositivos distintos, *grabado* y *directo*, que generan imágenes diferentes –aunque morfológicamente, por decirlo de algún modo, tengan a veces pocas o casi ninguna diferencia entre sí: la distinción la realiza, a cada momento, el sujeto telespectador, gracias al *saber del arché*<sup>[6]</sup> (Schaeffer, 1987 [1990]: 11-13) de la televisión–. Son dos dispositivos porque así como la fotografía tiene su propio *noema* –me apropio por un momento de la conocida noción barthesiana– cada uno de ellos posee un *noema* singular. El de la fotografía, dice Barthes (1980 [1992]: 193) es *Esto ha sido. El noema del grabado* es: *Esto ha sido, pero se da a ver ahora, con las "marcas" del estar vivo* –porque la cámara, "ya ha mirado antes que él lo que está mirando ahora"–. Y el del *directo televisivo*, en mi opinión, es: *Esto es un real ahora* –que se da a ver, también, con las marcas del estar vivo; es decir que es semejante, en este nivel, al del espejo–.

## 6. Primera hipótesis sobre televisión y memoria: nuevos regímenes espectatoriales, nuevos sujetos, nuevos campos de la memoria

- 23 Así, como resultado de los cruces entre los registros representacionales – ficción/no ficción– y los dispositivos –directo/grabado– surgen cuatro regímenes espectatoriales que construyen, como mínimo, cuatro sujetos telespectadores diferentes. Cada uno de estos regímenes deben ser pensados como situaciones prototípicas y extremas, en relación con las cuales el sujeto telespectador se posiciona permanentemente –preguntándose: ¿qué estoy viendo, televisión en directo o en grabado? ¿ficción o no ficción?, etc. –, considerándose que entre ellos hay múltiples situaciones intermedias.

1) *Ficción/grabado*: campo de las telenovelas, soup operas, series, cine por televisión, etc. El sujeto telespectador moviliza saberes cercanos a los del espectador de cine ficcional.

2) *Ficción/directo*: ejemplo menos común pero no por eso excepcional. El sujeto telespectador moviliza saberes cercanos al espectador teatral: en lo temporal, por el directo; y a veces en lo espacial, por la disposición de los actores en la escena, pero no por las restricciones de cámara - ángulos, montaje en directo, etc.

3) *No ficción/grabado*: incluye la transmisión de eventos deportivos en diferido, de discursos políticos grabados, etc. El sujeto telespectador moviliza saberes cercanos a los del histórico noticiero cinematográfico.

4) *No ficción/directo*: los hay *reglados* - eventos deportivos –golf–, sociales –bodas–, del espectáculo –entregas de premios–; y *no reglados*, como las transmisiones en directo de toma de rehenes. Sujeto telespectador: si al espectador construido en 2. debemos compararlo, por los saberes que moviliza, con el espectador teatral; al de *no ficción/directo* hay que compararlo: a) en la dimensión temporal, con ver un partido en un estadio, una boda en una iglesia, una entrega de premios en un teatro; y b) en lo espacial, a nivel del lenguaje, con ver eventos de ese tipo filmados.

- 24 Entonces, sobre la base de la *expectación ficcional* cinematográfica y teatral, y de la *expectación no ficcional*<sup>[7]</sup> en general, en articulación con las modalidades del *grabado* y del *directo* ha acontecido una *multiplicación de campos y de sujetos telespectadores*, y con ellos, una *ampliación del campo de la posible memoria compartida*.

## 7. Segunda hipótesis sobre televisión y memoria: una nueva posición espectacular, la memoria del testigo mediático

- 25 De esa ampliación se deriva que *nuevas posiciones espectatoriales, habilitadoras de*

*nuevas experiencias*, han acontecido. Ejemplificaré nuevamente con uno de los campos circunscriptos, el del directo y la no ficción. Creo que nada impide el recordatorio de las transmisiones en directo no ficcionales –o de parte de ellas– por distintas razones. La primera puede plantearse como pregunta: ¿cómo sostener que son recibidas con "la mayor indiferencia" transmisiones que exigen una expectación de horas –como sucede con los partidos de fútbol, tenis, golf o las carreras automovilísticas–, que emiten eventos que forman parte de las *pasiones* de la humanidad desde hace miles de años, que habitualmente son vistos por simpatizantes o fanáticos de un club o un deportista, construyendo relatos cambiantes, imprevisibles, polémicos y dramáticos, y que generan identificaciones como las descritas en relación con la carrera automovilística? [8]

- 26 La segunda es que producto de la emergencia de estos nuevos regímenes y sus sujetos telespectadores, *nuevos posicionamientos espectatoriales*, sin antecedentes en la historia de los contactos con imágenes compartidas generadas por dispositivos, han surgido: por ejemplo, el del *testigo mediático*. Así, continuando con la reflexión anterior, las transmisiones nos permiten *ver y asistir*, cada tanto, a cómo simples mortales –Maradona, Michael Jordan, etc. – se convierten en *héroes* que serán recordados por generaciones. En estos casos, al igual que al verse un accidente en el transcurso de la transmisión de una carrera automovilística, se asiste al devenir del suceso en el mismo eje temporal que los espectadores situados en el lugar en el que se desarrollan. Retomo un ejemplo dado por Jean Marie Schaeffer (1987 [1990]: 49), en el que compara una fotografía de un asesinato con su registro realizado en la modalidad del *grabado*:
- 27 "Todo el mundo conoce la célebre foto de un soldado vietcong a punto de ser ejecutado por un militar sudista. Es atroz, pero al menos, cuando la miramos, podemos defendernos de ella gracias a la distancia temporal provocada por la imagen inmóvil: esto ha ocurrido, luego definitivamente acabado ahora. Pero, existe también una grabación cinematográfica de la misma escena: por mucho que sepamos que, en ese caso, también se trata de la grabación de un acontecimiento pasado, cada vez que volvemos a ver ese trozo de película el presente nos pone un nudo en la garganta: el hombre que se desploma, la sangre que brota de un agujerito en la sien, perfectamente redondo, como el agua de una fuente. La imagen fotográfica abre la distancia temporal: hace surgir el tiempo como pasado, mientras que la imagen fílmica, siempre una vez más, cierra el abismo y abre el tiempo como presencia".
- 28 La diferencia con el directo televisivo es que, si viéramos esa misma la ejecución por televisión, en directo, sería espeluznante, porque estaríamos constituidos, incluso, en *testigos del horror*. Es cierto que con la imagen fílmica debemos, cada vez que la volvemos a ver, volver a revivir la tragedia. Pero también sabemos que ha ocurrido. Con el directo televisivo no hay distancia posible: *es su presente absoluto el que nos vuelve testigos*.

## 8. Tercera Hipótesis: recordamos de acuerdo a la singular construcción y desarrollo que el discurso presenta

- 29 La intervención de Dubois en relación con el directo televisivo, su sujeto espectador, y la memoria, es ejemplar, pero en absoluto excepcional. Basta con revisar lo que se ha escrito sobre el *directo televisivo* para constatar que, excepto en los escritos originales de Eco sobre la toma directa y en algunos pocos lugares más, tiene *mala prensa*. ¿De que se lo acusa en general? ¿Qué advierten los autores? Que debe tenerse cuidado, porque no es *directo pleno*. ¿Pero qué es *directo pleno*? ¿La expectación humana en el lugar? ¿Somos aún la medida de todas las cosas? ¿Acaso no está irremediabilmente limitada al punto de vista espacial de la expectación singular, rica en muchos aspectos, pero en otros más pobre que la multiplicidad de registros de un dispositivo capaz de captar el movimiento con acercamientos desde múltiples ángulos a la vez e, incluso, luego ralentizarlos? Si no hay razones de peso para pensar que asistir a un espectáculo en directo favorece al olvido porque se desarrolla en presente, tampoco lo hay cuando se lo está viendo por televisión, porque si bien es cierto que la percepción es menor en una serie de dimensiones –por ejemplo, en la olfativa y en la auditiva– no es menos cierto que en otros aspectos –como la construcción espacial de la visibilidad, de tan importante incidencia– es mayor. De un fenómeno de este tipo di cuenta en el análisis que realicé de la pelea Tyson-Holyfield (Carlón: 2002), en la que el registro de los mordiscos que cambiaron el curso del acontecimiento lo hizo principalmente la transmisión televisiva que fue repetida en la pantalla del estadio.

## 9. Cuarta hipótesis: la televisión es una máquina de la memoria. Y su memoria es infinita y nunca se contradice

- 30 Dubois, cuando abre su intervención sobre la televisión haciendo referencia a cómo ha avanzado el maquinismo desde la emergencia del dispositivo fotográfico, dice, citando "El público moderno y la fotografía", que Baudelaire (1859 [1996]: 229-233) tiene razón en revolcarse en su tumba. No creo que de se revuelque en su tumba. Su temor, claramente romántico, era que la fotografía "supla al arte en algunas de sus



funciones pronto, gracias a la alianza natural que encontrará en la necedad de la multitud" y que se le permitiera "invadir el terreno de lo impalpable y de lo imaginario". Pero no tenía dudas acerca la función del dispositivo en relación con la memoria, porque para él, la fotografía era ante todo una *máquina de la memoria*:

- 31 "Es necesario, por tanto, que cumpla con su verdadero deber, que es el de ser la sirvienta de las ciencias y las artes, pero la muy humilde sirvienta, lo mismo que la imprenta y la estenografía, que ni han creado ni han suplido a la literatura. Que enriquezca rápidamente el álbum del viajero y devuelva a sus ojos la precisión que falte a su memoria, que orne la biblioteca del naturalista, exagere los animales microscópicos, consolide incluso con algunas informaciones las hipótesis del astrónomo; que sea, por último, la secretaria y la libreta de cualquiera que necesite en su profesión de una absoluta exactitud material, hasta ahí tanto mejor. Que salve del olvido las ruinas colgantes, los libros, las estampas y los manuscritos que el tiempo devora, las cosas preciosas cuya forma va a desaparecer y que piden un lugar en los archivos de nuestra memoria, se le agradecerá y aplaudirá. Pero si se le permite invadir el terreno de lo impalpable y de lo imaginario, en particular aquel que sólo vale porque el hombre añade su alma, entonces ¡ay de nosotros!" (233).
- 32 Y casi lo mismo puede decirse sobre la televisión, que desde 1956, desde se pueden grabar las emisiones en directo, es una extraordinaria *máquina de la memoria* del acontecer social. Desde entonces *quien recuerda, quien rememora lo ocurrido convirtiendo a los vivos en fantasmas*<sup>[9]</sup>, *que vuelven a aparecer con las marcas primarias del "estar vivo" de acuerdo a su singular construcción discursiva, no es quién sino qué: es la televisión*. Y su recuerdo, como antes lo fue la escritura para las palabras, es mucho mejor que el humano, porque *cada vez que se lo consulta vuelve a decir/mostrar exactamente lo mismo*. Si queremos recordar mañana *cómo* ganó Sampras en la final frente a Patrick Rafter su séptimo Wimbledon y logró su récord histórico, no le preguntemos a nadie: no habrá nada mejor que ver una grabación de la emisión en directo. Si queremos saber *cómo* fue el atentado al World Trade Center – ¿olvidaremos alguna vez las imágenes televisivas? – lo mejor será volver a ver la secuencia registrada –al igual que en el caso de la pelea Tyson-Holyfield más que por voluntad del operador, por su funcionamiento *automatico o no previsualizado*<sup>[10]</sup>–. Si deseamos estudiar el proceso electoral de cualquier país en los últimos años ¿podremos evitar ver los programas televisivos periodísticos, los debates entre los candidatos, en los que, como ha mostrado Verón (1984 [2001]: 13-40), la *puesta en escena espacial* es tan importante? Se abre aquí el verdadero problema que la historia hoy enfrenta: con la cantidad de canales que emiten veinticuatro horas, los *documentos que registran lo que acontece han producido una expansión de la memoria* que la han tornado inabarcable. Si un problema habitual de los historiadores de otros períodos ha sido encontrar documentos, el principal problema que hoy se enfrenta es la conservación de documentos; y para los que deseen estudiar esta época lo será, o mejor ya lo es, su selección, *porque el registro de la memoria, al menos potencialmente, se ha vuelto infinito*.

## 10. Quinta hipótesis: los discursos televisivos habilitan un nuevo tipo de memoria social e individual. Memoria e historia

- 33 Retomo, para cerrar, por qué es importante la proposición de que no se ha disuelto el sujeto espectador. Es interesante revisar *descripciones* producidas a partir del *recuerdo* de transmisiones en directo, porque se recuerda de acuerdo a la singular construcción que presentan. Y porque las operaciones de lectura sociales e individuales que se ejercen, que luego darán origen a la historia, no sólo son específicas sino que, además, son tan o más complejas que las que se han postulado en relación con otros dispositivos, como el fotográfico. Vuelvo por eso a una descripción originaria, conocida por todos: la que realiza Umberto Eco (1962 [1984]: 205 - 206) de la transmisión del casamiento de Grace Kelly y el Príncipe Rainiero III de Monaco, que quizás Eco haya visto desde Italia, pero en todo caso lo importante es que no dice desde dónde, porque ¿qué importa? si se presupone que todos los telespectadores, a diferencia de lo que sucede cuando un evento es visto en la escena en que se desarrolla, accedieron exactamente a la mismas imágenes. Eco, quien abre su testimonio diciendo *recordemos*, pone acento en la mancha del pantalón del Príncipe:
- 34 "Aquí los acontecimientos ofrecían verdaderamente la posibilidad de diferentes enfoques. Estaba el acontecimiento político y diplomático, la parada fastuosa y vagamente operística, la novela sentimental agrandada por los periódicos, etc. Ahora bien, la toma televisiva se orientó casi siempre a la narración rosa-sentimental, acentuando los valores 'románticos' del acontecimiento y, en cualquier caso, dando una narración de color carente de intenciones más rigurosas."
- 35 "Durante una parada de bandas militares, mientras un grupo americano de evidentes funciones representativas ejecutaba una pieza, las telecámaras se fijaron en el príncipe, que se había manchado de polvo los pantalones contra el barandal del balcón al que se asomaba y que se inclinaba para sacudírselo y sonreía divertido a la novia.

Es razonable pensar que cualquier director habría hecho la misma elección (hablando periódicamente, se trata de un 'golpe'), pero, al fin y al cabo, era una elección. Con ella, toda la narración subsiguiente quedaba determinada dentro de cierta tonalidad. Si en ese momento se hubiera transmitido por onda la imagen de la banda americana de uniforme, incluso dos días después, en la toma de la ceremonia nupcial en la catedral, los espectadores habrían debido seguir los movimientos del eminente prelado que celebraba el rito; en cambio, las telecámaras permanecieron casi continuamente sobre el rostro de la esposa, destacando su manifiesta emoción. Es decir, por coherencia narrativa, el director mantenía el mismo tono en todos los capítulos de su narración y las premisas de dos días antes seguían condicionando su discurso".

- 36 Ahora, si interrogamos este discurso, por ejemplo, a partir de la oposición categorial de *punctum* y *studium* propuesta por Roland Barthes –entre otras que podríamos elegir–, es lícito preguntarnos: la mancha en el pantalón, ese registro automático o no previsualizado, específico del directo televisivo, casual, a partir del cual desarrolla su hipótesis de que este fragmento definió el tono de toda la transmisión, ¿es un *punctum* de Eco –es decir, un elemento que salió de la escena y vino a pincharlo; ese azar que en ella lo *despunta*; o más que un *punctum* es un *studium*– campo que percibe en función de su saber, de su cultura- porque "la novela sentimental agrandada por los periódicos", se encontraba ya, según Eco, en la lista de los posibles registros a adoptar? Más allá, creo, de cómo respondamos esta pregunta, lo que nunca debemos olvidar es que este tipo de recuerdos, a partir de los cuales se escribe la historia, con contactos con los que permiten desarrollar las imágenes fotográficas pero con diferencias propias de su especificidad –porque se recuerda una acción como la construyó el discurso televisivo– son habilitados por este tipo de transmisiones, y pueden ser compartidos gracias a la existencia del sujeto telespectador no ficcional del directo, instancia social o supraindividual.
- 37 Así, la memoria de lo visto por imágenes televisivas en directo no es individual –o sólo individual– sino colectiva, porque junto con un discurso compartido, se ha construido una instancia supraindividual, el sujeto telespectador. Gracias a la vida de esa instancia que compartimos, individuos de las más diversas geografías y culturas nos contactamos –y entendemos– los mismos discursos. Y podemos recordar los mismos discursos. Que los entendamos no significa que para todos signifiquen lo mismo –por ejemplo, las imágenes del atentado de las Torres Gemelas significaron seguramente cosas muy distintas para los miembros de Al-Qaeda que para otros, entre los que me incluyo– porque *la historia la escribimos y la contamos individual y colectivamente a partir de la memoria de lo ocurrido*. Este fenómeno en relación con acontecimientos sociales no tenía antecedentes – sólo la fotografía se inscribe en la misma dirección- y es distinto del recuerdo de una noticia al que hice referencia al inicio de este artículo citando a Burke, porque una noticia puede recordarse porque es importante para el grupo, *pero el grupo no se constituyó necesariamente como tal accediendo al mismo discurso*. Desde entonces, las *conversaciones* – que en el caso del directo televisivo son simultáneas y posteriores a la recepción- *ese espacio en el que*, podríamos decir inspirándonos en Katz (1993 [1997]: 317-327), *se define el sentido* <sup>[11]</sup>, *han cambiado indefectiblemente*.



## Notas al pie

1. A lo largo de este artículo, la memoria aparecerá principalmente cercana al recuerdo de lo ocurrido, y la historia poniendo en juego sobre esa memoria un proceso de puesta en sentido que, como se ha señalado muchas veces, aparece habitualmente bajo la forma de una narración. ([volver al texto](#))

2. Virilio ha sostenido esta posición en distintos lugares a partir de cierto apocaliticismo de base que domina su reflexión. En relación con la televisión, lo ha hecho, por ejemplo, en "La vanguardia del olvido", (1997: 45-46). ([volver al texto](#))

3. En otro lugar (Carlón, 2001) me ocupé del otro argumento que conozco, sostenido por David Morley, que puso en discusión la fecundidad de la noción de sujeto espectador en los estudios sobre televisión. Para los culturalistas (el artículo posee carácter grupal), la noción de sujeto proveniente de los estudios producidos por la tendencia cine-psicoanalítica presenta dificultades a la hora de ser trasladado al estudio del consumo de los productos televisivos debido a que "quienes trabajan en esta dirección en general se limitaron a deducir las respuestas de la audiencia de la estructura del texto" (Morley, 1996: 92). ([volver al texto](#))

4. En "La nueva visibilidad de los gestos: sobre el mordisco televisivo de Mike Tyson" (Carlón, 2002), desarrollé un análisis situado en este campo, es decir, que atiende al entrecruce entre del sujeto telespectador de no ficción en directo con el de no ficción en grabado. ([volver al texto](#))

5. Aquí las investigaciones de audiencias tienen mucho para decir. David Morley (1992 [1996]), por ejemplo, detectó en el segmento de público que indagó que la práctica de expectación femenina era distinta de la masculina a partir de que el hogar significaba algo distinto para el hombre y la mujer - para el hombre era el lugar del ocio y para la mujer el del trabajo; que vinculada a esa diferencia constitutiva mirar televisión era algo distinto también para hombres y mujeres - para el hombre "algo que pueden disfrutar en plenitud", para las mujeres algo que "sólo pueden disfrutar

distraídamente y con culpa" o en soledad; que hombres y mujeres poseían estilos distintos de mirar televisión - los hombres "atendiendo en silencio, sin interrupciones, 'para no perder nada'", las mujeres conversando y desarrollando generalmente alguna actividad doméstica o alguna otra cosa, etc. Así, podría postularse que en el segmento indagado el hombre tiende a ver televisión construyendo una escena y una práctica más cercana a la cinematográfica, pero que paradójicamente lo hace manifestando ver menos programas ficcionales que las mujeres. Y que, en cambio, un proceso inverso se produce con la expectación femenina. ([volver al texto](#))

**6.** La noción de *saber del arché* fue desarrollada por Schaeffer en su trabajo sobre la fotografía. El saber del arché es un saber sobre el dispositivo, que en el caso de la fotografía implica, por ejemplo, que la imagen fotográfica es resultado de una impresión. En el caso de la televisión el *saber del arché* del sujeto implica que la televisión puede, a diferencia del lenguaje cinematográfico, transmitir imágenes en directo. ([volver al texto](#))

**7.** La no ficción se constituye a partir de la existencia de un espacio como el que José Luis Fernández (1994: 69), en su trabajo sobre la radio, llama social: "de existencia previa y externa a la radio (un concierto en una sala, un acto político, etc.)". ([volver al texto](#))

**8.** Aquí, es interesante considerar desarrollos como los de Norbert Elias y Eric Dunning (1986 [1996]: 83-115), quienes en "La búsqueda de la emoción en el ocio", reflexionaron sobre el lugar de la emoción que los espectáculos despiertan en las sociedades contemporáneas desarrollando conceptos como el de "emoción lúdica": "En una sociedad en la que han disminuido las inclinaciones hacia la emoción de tipo serio y amenazador, aumenta la función compensadora de la emoción lúdica. Con la ayuda de ésta, la esfera ofrece, por decirlo así, la oportunidad muchas veces repetida, de 'refrescar el espíritu' en el curso por lo demás imperturbable de la vida social ordinaria... Es una excitación que buscamos voluntariamente. Para sentirla, muchas veces hemos de pagar. Y, a diferencia de la otra, ésta es siempre agrada



## Bibliografía

- Baudelaire, C.** (1996). "El público moderno y la fotografía", en Salones y otros escritos sobre arte. Madrid: Visor.
- Barthes, R.** (1992). La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía. Barcelona: Paidós.
- Burke, P.** (2000). "La historia como memoria colectiva", en Formas de historia cultural. Madrid: Alianza.
- Carlón, M.** (2001). "Sobre la desatención del dispositivo. Estudios culturales", en Zigurat N°2. Buenos Aires: La Crujía.
- (2002) "La nueva visibilidad de los gestos: sobre los mordiscos de Mike Tyson", de Signis 3, Mónica Rector (ed), Los gestos. Usos y significación, Barcelona, Gedisa.
- (2002a). "Dispositivos, indicialidad y vida cotidiana", en Semióticas de la vida cotidiana (V Congreso Internacional de la Federación Latinoamericana de Semiótica), inédito.
- (2002b). "Sobre las imágenes del atentado a las Torres Gemelas", en Yoel, G. (ed.). Imagen, política y memoria. Buenos Aires: Libros del Rojas.
- Chueca Goitía, F.** (1979). Historia de la arquitectura occidental. Madrid: Dossat.
- Dubois, P.** (1994). El acto fotográfico. Barcelona: Paidós.
- (2001), "Maquinas de imagen: una cuestión de línea general", en Video, Cine, Godard. Buenos Aires: Libros del Rojas (UBA).
- Eco, U.** (1984). Obra abierta. Barcelona: Planeta-Agostini.
- Elias, N. Y Dunning, E.** (1996). "La búsqueda de la emoción en el ocio", en Deporte y ocio en el proceso de la civilización. México: Fondo de Cultura Económica.
- Fernández, J. L.** (1994). En "La entrada enunciativa", en Los lenguajes de la radio. Buenos Aires: Atuel.
- Katz, E.** (1997). "La herencia de Gabriel Tarde. Un paradigma para la investigación sobre la opinión y la comunicación", en Dayan, D. (ed.). En busca del público. Barcelona: Gedisa.
- Metz, C.** (1979). Psicoanálisis y cine (El significante imaginario). Barcelona: Gustavo Gili.
- Morley, D.** (1996). Televisión, audiencias y estudios culturales. Buenos Aires: Amorrortu.
- Schaeffer, J. M.,** (1990). La imagen precaria (del dispositivo fotográfico). Madrid: Cátedra.
- Verón, E.** (1987). Construir el acontecimiento. Buenos Aires: Gedisa.
- (2001). "El living y sus dobles. Arquitecturas de la pantalla chica", en El cuerpo de las imágenes. Buenos Aires: Norma.
- Virilio, P.** (1997). "La vanguardia del olvido", en Un paisaje de acontecimientos. Buenos Aires: Paidós.



## Autor/es

**Mario Carlón** es Licenciado en Historia del Arte egresado de la Universidad Nacional de la Plata. Actualmente, es Profesor Adjunto en las asignaturas Semiótica de los Géneros Contemporáneos (UBA) e Historiografía de las Artes Visuales (UNLP). Está realizando el doctorado de la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA

y su tesis se titula: "Televisión: toma directa, estetización y nuevas construcciones de los acontecimientos sociales". Ha publicado Imagen de arte/imagen de información (Carlón, Buenos Aires, Atuel, 1994) y presentado numerosos trabajos sobre televisión en congresos nacionales e internacionales.

E-mail: mariocarlon@fibertel.com.ar

<http://www.revistafiguraciones.com.ar>

**Instituto Universitario Nacional de Arte - IUNA Crítica de Artes**

Yatay 843 (C1184ADO) Ciudad Autónoma de Buenos Aires 54 011 4861.0324



## Realizar comentario

Comentario

---

Nombre y apellido

E-mail

Referencias personales (opcional)

**Enviar**