

Estética del relato audiovisual

Domènec Font

Este texto propone una interrogación sobre la cultura audiovisual de la posmodernidad, partiendo del lugar estructural que ocupa el relato en nuestras sociedades secularizadas. Una interrogación sobre el papel de la estética dentro de la ficción familiar y festiva que nos envuelve (en sus márgenes, más bien). Para ello hace falta apostar por la conciencia del espectador en un mundo repleto de pantallas y soportes desmaterializados y mantener la defensa del gesto crítico y la actividad pragmática frente a los textos, las imágenes y los dogmas.

1.- Sin ánimo alguno de petulancia, se diría que en este texto anidan una serie de insatisfacciones teóricas. Por un lado, el agujero negro en torno a la visibilidad moderna. Se tiene la impresión que, aún afectando a todo el cuerpo social, las imágenes de nuestro entorno- fijas o móviles, analógicas o digitales- no parecen necesitadas de una distancia analítica que las consagre . Traducen una carga pulsional inmediata para la vista o para la manipulación táctil, pero no exigen mayor calado que su evidencia (más allá del exceso retórico y subliminal, únicos "gestos" narrativos de la imagen publicitaria que bien puede considerarse como el verdadero "passe-par-tout" del iconismo post-moderno). De hecho, a las imágenes se les concede el valor que simplemente exhiben, y al objeto de proliferar sin mayores problemas en todos los sentidos *i* en todas las pantallas excluyen el peso de las ideas (1). Otro tanto cabe decir de las propuestas audiovisuales de los "media" , regidas e interpretadas en función de tres modos de enunciación: informativo, ficcional y lúdico. La fuerza de su disponibilidad parece conjurar cualquier incógnita salvo el juicio leve o irónico sobre sus ritualidades . Sirva como muestra la información "espontánea" sobre el consumo - la consumación, más bien- televisiva en las páginas de los periódicos: un mosaico chillón *i* colorista de incidentes insignificantes, opiniones de programadores, curvas de audiencia, cifras e idolatrías camufladas en las que el aparato siempre tiene el privilegio de disponer de la última palabra. En fin, tampoco parece existir apelación posible ante un mundo repleto de pantallas y soportes desmaterializados, al punto que cualquier disonancia frente a esta realidad iluminada y virtual se convierte en desconfianza hacia el perfeccionismo tecnológico que la hace posible. Un parque de atracciones donde todo se hace transparente y circula no demanda ningún compromiso poético o expresivo sino la evidencia de los resultados. En estas postrimerías del siglo, la transfiguración técnica del mundo rearma cualquier descreencia y potencia toda suerte de entusiasmos integristas.

Evidentemente nadie puede disponer la piedra filosofal en este lugar de imágenes y máquinas de visión. Desde luego este texto no pretende diagnóstico alguno en relación a un tema que exige, por lo demás, muchas travesías. De conceptualización forzosamente comprimida, por más que se pretenda germinal de un campo más vasto de operaciones investigadoras, se limita a un trayecto sobre los conceptos que dan forma al enunciado del trabajo. y lo hace en filigrana, consciente de que determinados parámetros hermenéuticos en torno a la imagen, antaño indiscutibles, se manifiestan en trance de caducidad en relación a la pura virtualidad del imaginario contemporáneo. Sucede, no obstante, que el relativismo especulativo no anula la perplejidad. Como el ángel benjaminiano que busca alejarse de algo que le tiene pasmado, vivimos instalados entre la fascinación y la distancia en el escenario tecno-cultural del presente. y en este vaivén asoman una serie de preguntas obstinadas en relación a un universo tecnológico cuyo valor de uso parece estar a buen recaudo, pero cuyos valores antropológicos y culturales se manifiestan difusos.

2.- La primera cuestión que conviene poner entre paréntesis en esta exploración errática es el propio concepto de audiovisual, "locus" obligado de buena parte de las mediaciones rituales que nos rodean. Naturalmente no se invoca aquí una precisión genealógica sobre la conjunción imagen-sonido, vista-oído en nuestra cultura, sino una geografía visual en cuyo territorio conviven - y, en ocasiones, se enfrentan- diversos paisajes. Pues bien, pocos conceptos resultan tan equívocos e insubstanciales en su carga comunicativa como este, en el que se cobijan tanto la serie de productos mediáticos de circulación masiva cuanto sus terminales de absorción. Si la indeterminación y la dispersión parecen las únicas cartas de naturaleza de la imaginería post-moderna, lo mismo cabe decir de este supermercado de pantallas que hemos dado en llamar industria audiovisual. La contaminación de los media y la turbulencia de sus intercambios - fotografía, cine, televisión, vídeo, ordenador- hace que difícilmente se puedan aislar sus campos específicos, productos y propiedades. No solo todo puede ser generado, añadido o borrado, sino que también puede ser cambiado de sitio, como esa película que indistintamente circula en sala, en cassette vídeo, en pantalla doméstica o en el metamedia individual. Situación de transmediabilidad que cuestiona la teoría de los soportes fundada sobre el determinismo del progreso técnico, en beneficio de un registro sobre los dispositivos de producción y reproducción de las imágenes y los relatos, así como de la superficie-pantalla donde se aposentan y administran.

De todo lo cual se deducen los dos supuestos que definen el audiovisual: a) la permanente hibridación entre todas las categorías de imágenes y entre las diferentes lógicas figurativas (de la imagen analógica a su conversión numérica); b) la reversibilidad de los espacios, donde los soportes pierden toda capacidad de modelar estructuras de visión para transformarse en un frontón donde imágenes y relatos rebotan con independencia de la función que tengan asignados. Ambos aspectos- contingencia visual y mutación de los soportes- acaban teniendo efectos remarcables sobre la percepción de los productos culturales y su economía de uso. A la postre, la industria del audiovisual sería tanto la suma de los obras audiovisuales indiferenciadas cuanto la sinergia de los medios para no dar cuerpo específico a ninguno (2). Además de una suerte de "menagerie" tecnológica tanto a escala industrial como personal, con

la pantalla convertida en la imagen misma; mejor aún, en la única realidad aprehensible con la que el usuario mantiene una absoluta credibilidad frente a la descreencia en las imágenes analógicas o digitales que cobija (3).

3.- No menos sintomático de los profundos cambios tecnoculturales de nuestra época es la suerte del relato, de ese "arte de la ficción" a que se refiere Henry James en uno de sus miniaturistas ensayos. No pretendo rastrear las vicisitudes históricas de la forma narrativa desde el muthos aristotélico hasta la actualidad para indagar sobre el relato audiovisual (por más que se trate de un recorrido histórico extraordinariamente productivo para comprender nuestro presente, como se demuestra en los rigurosos estudios de Frank Kermode, Seymour Chatman, Peter Brooks o Paul Ricoeur, entre otros (4). Me conformo con agarrar una paradoja que parece unificar todos estos trabajos, a saber: la indudable decadencia del arte de narrar al menos en relación a la tradición antigua, choca con la permanente necesidad de una mediación narrativa para enfrentarnos al caos del mundo. Dicho en otras palabras, el deseo de ficción no solo permanece sino que se acrecienta, pero lo hace en relación proporcional a la erosión del paradigma narrativo.

Medio siglo atrás, el filósofo Walter Benjamin incidía sobre la crisis prolongada de la narración, desde posiciones ajenas a la reivindicación post-nietzcheniana de la ficción de los autores citados, pero igualmente pertinente para analizar el presente. En reflexiones dispersas a lo largo de su obra, de manera particular, como tesis central de su ensayo "Der Erzähler" ("El narrador") (5), Benjamin relacionaba la crisis de la narración con la pérdida de la palabra, el declive de la experiencia y el poderoso aumento de la información. Para el ensayista alemán la percepción de lo real producto de una amplitud y plausibilidad informativas no garantiza su procesamiento. Mientras la información cobra todas sus recompensas en el curso inescrutable del mundo, la ficción se desvanece. "Diríase que una facultad que nos pareciera inalienable, la más segura entre las seguras, nos está siendo retirada: la facultad de intercambiar experiencias" (BENJAMIN, 1991: 112). En el fondo del pensamiento benjaminiano subyace el declive de la experiencia cognitiva y de la confrontación con el relato que embraga nuestra experiencia con lo simbólico.

Caben pocas dudas en relación al debilitamiento del paradigma narrativo en los tiempos actuales gobernados por el orden pragmático y el horizonte extásico de la simulación. Es cierto que la perennidad de la ficción parece garantizada porque en ella - y en sus metamorfosis no siempre positivas - va implícita la supervivencia de la cultura, como refiere Paul Ricoeur no sin participar con pavor del veredicto benjaminiano (RICOEUR, 1987: 57-58). Pero no es menos cierto que una vez transformada en apéndice del entretenimiento, la industria de la cultura resulta tan pródiga en propuestas ficcionales como en la relatividad de sus representaciones (6). En cualquier caso, vale la pena considerar como la perspectiva del desvanecimiento ficcional en tanto que propuesta del mundo sobrevuela los medios audiovisuales y el nivel de miniaturas que expanden (7). Algo que parece claro en esta maquinaria perfectamente engrasada que llamamos televisión, sobre la que se edifica el episteme contemporáneo, pero que podemos extender a la producción dominante del cine actual, inscrita en

idéntica proyección doméstica. y que, desde luego, resulta contundente cuando nos acercamos al planeta vídeo, a la rutilante tecnología multimedia y a la navegación numérico-virtual, dispositivos donde la representación nunca acaba de constituirse como tal en razón a la deyección de la imagen y al bricolaje de descomposiciones presididas por un débil automatismo genérico y una superior capacidad de borrado (8).

En este texto introductorio me resistía a entrar en el espacio televisivo y en sus mutaciones nacionales e internacionales . Pero parece una tarea inútil desde el momento que nos referimos a la narración audiovisual y la fabricación industrial de relatos. Justamente porqué la televisión se ha convertido en una formidable maquinaria narrativa que ocupa el universo cotidiano "como se ocupa un terreno, como se monta guardia, no tanto para hacer circular un mensaje cuanto para evitar que circule cualquier otro, antes para hacer obstrucción que comunicación" (DANEY, 1986: 24) (9). Efectivamente, no se puede ignorar la televisión porqué es en este aparato donde el relato más se propaga y más se desactiva, donde se democratiza con la convivialidad y el borrado de fronteras entre vida privada y esfera pública a condición de entrar en una cadena de restricciones sobre sus modos ficcionales ; allí donde la noción de acontecimiento cobra una determinación decisiva y las estructuras narrativas se difuminan por todas las esferas - informativas, lúdicas, ficcionales propiamente dichas- para preservar el espectáculo del entretenimiento y la futilidad. En fin, donde y desde donde cobran carta de ajuste las prognosis de Benjamin sobre la hipertrofia informativa nutrida por un flujo indiferenciado de datos y noticias, la devoción populista y la producción fractal de minúsculos sucesos ficcionales directamente abocados al olvido. "Narrar historias siempre ha sido el arte de seguir contándolas y este arte se pierde si ya no hay capacidad de retenerlas" BENJAMIN, 1991: 118).

Efectivamente, no hay más que echar un vistazo a "esa pantalla próxima y familiar en la que sucede todo, absolutamente todo, indistinta y simultáneamente, (BELLOUR, 1990:247) para certificar como la narratividad está siempre en entredicho. Trátese de un territorio repleto de minúsculos relatos sin apenas condiciones de legitimidad, que transitan entre canales y franjas horarias remarcando su absoluta artificiosidad y función de relleno sin rubor alguno, relatos seriales que se cruzan, se mezclan , desaparecen y se recuperan como apremiante ejemplo de lo Mismo. Intento reconocer las diferencias entre la "televisión del espectáculo" y la "televisión de los servicios", entre la "tele-trash" y la "tele-psy" con sus terapias populares , confesiones pastorales y policiales, desvelos hacia los comportamientos domésticos y conyugalidades críticas, sesiones forum enfrentando la terapia popular a los saberes académicos... Soy consciente de las mutaciones de esta formidable máquina mass-mediática, de la televisión a la carta y el funambulismo zapping , del gran salto adelante desde el aparato programado y con todas las cartas marcadas al "quick services" y el televidente convertido en un "screenager" ejercitando sus curiosidades y manías. Pero en ese cúmulo de propuestas convenientemente manufacturadas para un público "adicto" y un espectador ausente (las audiencias y los shares son , como es sabido, la "idiotez succesful" de programadores y publicitarios; la televisión no tiene espectadores o si se prefiere no rehabilita ninguna función espectral) (10), no encuentro ningún recurso distintivo. En el conjunto de anécdotas domésticas que me asedian desde la pequeña

pantalla difícilmente localizo alguna de las exigencias secretas del "rizoma" y si en cambio una acumulación de fibras nerviosas que proclaman a los cuatro vientos la metástasis del relato (11).

Espectador y trama ficcional son conceptos también puestos en entredicho en buena parte de la producción cinematográfica reciente. El viejo arte de contar historias ya no tiene lugar propio en un espacio atiborrado de historias rápidas y de consumo self-service. Sin otros referenciales que la publicidad, considerada como el triunfo absoluto de la entropía en la estela baudrillardiana (12), disuelto en los estándares de la representación televisiva (con una figura paradigmática, el telefilm, verdadero ectoplasma de esta mixtura), embalado por una panoplia de técnicas de animación, modelos sintéticos y efectos especiales de todo tipo, el espectáculo cinematográfico actual se está convirtiendo en una mera y desnaturalizada atracción de feria.

4.- Esta situación, convenientemente razonada en todas sus aristas, nos puede conducir hacia el último supuesto enunciado en el texto, esto es, el proyecto estético. También en este caso se imponen algunas precisiones bajo el manto de una relativización de modelos hermenéuticos tradicionales. Por de pronto, parece evidente un retorno a la estética como actividad proyectiva y horizonte analítico en todas las esferas culturales.. Lo curioso es que esta vuelta de lo estético tras el cúmulo de sospechas ideológico-formales de antaño, se produzca en las últimas décadas coincidiendo con la catequesis audiovisual, como si con ello se quisiera validar algo que va desapareciendo progresivamente del horizonte. Es más, a la idea de la estética se superpone incluso el plural, sin que quede claro si se trata de la concurrencia de varias estéticas posibles o de diferentes maneras de abordar el tema estético dentro de una sociología de las ideas (13).

Por lo demás, al hablar de "estética" se superponen caminos diversos: el de la belleza, noción desparramada en los documentos más antiguos desde Platón (lo bello sirve para definir la obra de arte pero no como exclusivo ni como supuesto ideal); el del goce/placer (territorios que soportan mal la abstracción y que, como bien ha señalado Barthes, solo pueden definirse a partir de la experiencia vivida frente a la obra y no en función de la obra misma); el del gusto, esa intuición personal e inefable analizada por Kant y posteriormente enjuiciada por Pierre Bordieu en el terreno de las esferas culturales.

Sin entrar por el momento en consideraciones ontológicas, es evidente que toda aproximación estética sobre la obra audiovisual está vinculada a sus funciones y sus modos de existencia. Y que lejos de plantearse como una coraza elitista, la apariencia estética irriga buena parte de los productos culturales, aún cuando sea a modo de puesta en escena para su gestión, promoción consumo inmediatos. Aún con el derrumbe de la representación, la industria del entretenimiento necesita una envoltura estética sin fronteras para sus protocolos de mercado gran público.

Efectivamente, hay en nuestras sociedades secularizadas una populismo estético que

presiona y regula todo el horizonte artístico desde su proyección mediática. Y que plantea una esfera de legibilidad y fruición inmediatas para unas producciones en las que priva lo cursi, lo banal, la cháchara. Una estética de lo feo que nada tiene que ver con aquella consigna de finales del XIX contra el mercado oficial del arte y la confiscación de los criterios estéticos por parte de la Academia, sino con la mercadotecnia de masas y la simulación pomposa de una crisis epocal. Sin asomo de tensión ni compromiso estético (mínimos imprescindibles para el arte y la cultura en tanto que producciones sociales), tan solo una "estetización banal, sin consecuencias, cumplida en el espejo de la producción, como pura determinación al consumo" (BREA, 1996: 28). Nada nuevo bajo el sol. En el periodo de entreguerras . Sigfried Krecauer escribió una extraordinaria miniatura ensayística, "El ornamento de las masas" donde se refería a esos fenómenos culturales inscritos en el área de la diversión como formas vacías , pero promocionados como dispositivos empáticos para el consumo popular . Es cierto que en los años veinte-treinta no existía la máquina televisiva, pero convengamos que las consideraciones de Krecauer sobre la cultura de masas se han convertido en pronóstico y entre crisis y crisis - la suya y la nuestra son dos momentos de gran tensión epocal- han cambiado la luz de los reflectores.

En esta "transfiguración de lo banal", por seguir el dictat formulario de Arthur Danto (14), le corresponde el papel dominante a la industria televisiva, sin que esto quiera decir que los otros medios - a empezar por el cine- puedan colocarse decididamente al margen, como veremos. Huelga repetir que la televisión es "notre écran quotidien" (15) y que en esta todopoderosa vitrina doméstica se gestionan buena parte de las representaciones imaginarias. Desde esta perspectiva cabe preguntarse sobre la naturaleza de los productos audiovisuales que propone, sus procesos intencionales y sus funciones sociales. Todo ello a grandes rasgos , a sabiendas de que el aserto exige un desmenuzamiento reflexivo que no puedo abordar aquí, ni desde el punto de vista del análisis de los segmentos particulares de la televisión ni desde la especificidad de sus procedimientos discursivos.

Al hablar de la televisión generalista nos referimos siempre a una estructura sintagmática de flujo continuo donde predomina la hibridación (16). Pues bien, en este mosaico espectacular de propuestas neo-populistas destinados a movilizar reacciones directas y primitivas en sus receptores, toda singularidad aparece ahogada. La cuestión del autor - problemática situada en el centro de cualquier debate estético- se impone, por su ausencia, a través de dos aspectos estrechamente vinculados. : por un lado, si el telespectador demanda y construye una instancia autoral en los productos que recibe y, por otro, qué tipo de expectativas estéticas deposita en ellos. En propiedad es raro el momento en que el usuario televisivo, convertido en epifenómeno transitorio dentro de la masa del público (17) busca al autor del texto que mira, emparedado en un oropel de mini-relatos familiares y ante unas imágenes audiovisuales "que recibe de manera puramente afásica" (JOST, 1992:66). En último extremo, para encontrar un sello de autor le basta con trasvasar el acto enunciativo hacia el canal que emite el programa, único dispositivo sobre el que merece depositar la confianza (18) . De este modo el acto enunciativo e intencional de la ficción televisiva aparece preformulado desde la misma institución y en el cuerpo del propio texto. En otras palabras, el enunciador sabe

que su producto (telefilme , soap.opera, set.-com o culebrón) estará emparedado en una parrilla, sin autonomía ni referencialidad y con la obligación de apelar al funcionalismo fáptico y espectacular para singularizar la atención. Y, por si fuera poco, quedará sometido a una serie de interrupciones tanto diacrónicas (con la introducción en sus intestinos de mensajes publicitarios, insertos de otros programas o minirelatos promocionales del propio canal) como sincrónicas (con el espectador integrado en un permanente vaivén entre funciones domésticas y circulación instantánea de programas y cadenas). Sabedor de esta contemplación furtiva - del poder del "fluxus" frente al "opus"- el enunciador vacía el producto de cualquier referencialidad y tramado simbólico, organiza el material para que no haya lugar para lo imprevisto y toda laguna informativa quede inmediatamente satisfecha. El único asomo de verosimilitud que atraviesa estas estructuraciones discursivas es su cercanía escenográfica con el universo del telespectador , buscando el reconocimiento fáptico, aún a costa de navegar entre lo artificioso y lo no creíble. Del comedor de "las chicas de oro" a la sala de tribunales de "La Ley de los Angeles" , de la cocina de Bill Cosby al hostel Manzanares pasando por la farmacia de guardia y las habitaciones de las canguros , todo converge hacia el "deja vu" con las dos fórmulas que fundamentan su economía de supervivencia : la absoluta accesibilidad y el consenso receptivo. Mal puede haber evaluación estética ante un producto estereotipado y familiar inevitablemente sometido al flujo general de una programación fragmentaria. Y difícilmente puede darse un uso negociador entre el público (más allá del cotilleo sobre el reconocimiento de un "aire de familia" común a todas las mini-ficciones), considerado a modo de comunidad interpretativa , a mi juicio más voluntariosa que real, por los "cultural studies" anglosajones (19). En contra de estos estudios , en el "watching television" suele imponerse una suerte de solidaridad doméstica (por asentimiento , desdén o exclusión de alguno de sus miembros) sin roles ni obligaciones específicas.

Marginando el carácter artístico de la obra y excluyendo otra condición interpretativa que no sea la del sondeo - como es sabido, el público arbitra con el audímetro, y una vez sondeado, desaparece- - mal puede haber función estética. Puesto que el producto televisual llega sin ser solicitado y no supone desafío ni interrogante alguno tampoco hay necesidad de juzgarlo (en el sentido kantiano: una reflexión del individuo sobre su propio juicio, equilibrando espontaneidad e inteligencia) ; su modo de existencia se reduce a su inmanencia. De ahí la idea de Sorlin de que la máquina televisión no admite hermenéutica alguna, ya que solo es "portadora de trazas, de combinaciones, de conflictos"(SORLIN , 92: 12).

Pero esta situación deriva hacia otra conclusión que es la de considerar toda experiencia audiovisual como "post-estética" , etiquetación ambigua que puede definir tanto la situación de reversibilidad de los productos cuanto el desinterés hermenéutico hacia cualquier identidad narrativa. En relación a la primera cuestión, no resulta difícil establecer índices similares entre la ficción televisiva y la ficción cinematográfica. Se diría, en principio, que no caben distinciones concluyentes entre la ficción cinematográfica y la ficción televisiva en su situación actual. Además de proceder ambas de un mismo tronco (bien que en el caso televisivo a través de fórmulas epigonales y mestizas), y de estar encuadradas en una organización contextual parecida

en forma de géneros y productos serializados, mantienen su consideración de espectáculo mestizo. Al igual que la ficción televisiva, el cine comercial vive de réplicas clónicas, de artificiosas propuestas sinonímicas, de una ingente cantidad de productos reversibles que parecen exhibirse y explicarse por sí mismos, sin otra mediación que su consideración de mercancías socialmente programadas. Una producción industrial sin gesto creador, que no viene avalada por autor alguno justamente porque desconoce la singularidad y, en consecuencia, no tiene que rendir cuentas de una mirada propia ante unas propuestas "estéticas" (tomando la estética como simple ostentación y en su condición a-simbólica) tan anónimas y descarnadas como sus universales consumidores. Al final, una "exposición de cine" relleno todos los espacios - de la sala a la tele, de la tele al vídeo y al laser-disc y no siempre por este orden- para un espectador minorizado, depositario de todas las trazas fantasmáticas y sin territorio propio (20).

Pero aún contando con este parentesco y con el consiguiente descrédito ficcional sobre la base de planificar la película como si de un telefilm lujoso se tratara (21), siguen afluyendo en el cine contemporáneo arriesgadas propuestas de autor que reclaman un sujeto estético imaginativo. Por más que la producción cinematográfica actual rinda pleitesía a la televisión (a sus poderes económicos y a su "lenguaje" esperanto), es imposible sustraerse a la idea de una diferencia básica entre ambos medios en cuanto a su función intencional. Como señala Deleuze en el prólogo al libro de Serge Daney, la televisión nunca buscó su especificidad en la función estética sino en la función social, función de control y de poder (máquina de consensus por excelencia), mientras que el cine siempre ha conservado una función estética y noética, incluso frágil cuando funcionaba como un lenguaje común y un credo para todas las propagandas ideológico-industriales, o, como en la actualidad, atenazada por la catequesis audiovisual. Pese a que históricamente se le negara legitimidad artística, lo cierto es que el cine ha sabido dar cuerpo a muchas cuestiones en la práctica y la reflexión estética del siglo XX en su manera de operar a fondo y contemporáneamente sobre dos frentes: el de los procesos simbólicos y el de los procesos sociales.

Dimensión estética y dimensión comunicativa son las dos funciones que le quedan al relato cinematográfico para distinguirse dentro del magma audiovisual en el que parece irremediabilmente abocado. La estética como valor diferencial (22) nos confronta con las representaciones del mundo y con la función fabuladora del conocimiento, suscita conciencia simultánea de la emoción y el goce estético e impone al espectador la conveniencia de establecer una relación densa con ella. No la gravedad del análisis teórico, sino la prolongación del contacto con el relato y el sometimiento a cuestiones sobre su relieve interior. A la postre es una manera de confrontarnos con una cierta idea de la verdad y con nuestros enigmas que son la verdadera nervadura simbólica del conocimiento, merced a los cuales podemos recuperar nuestra condición de espectadores y sujetos estéticos en lugar de un número estadístico destinado a soportar una alucinación audiovisual programada.

Bibliografía:

Dudley ANDREW. *Film in the Aura of the Art*. Princenton University Press. 1984.

Jacques AUMONT. *La imagen*. Edic. Paidós. Barcelona, 1992.

El ojo interminable. Ed. Paidós. Barcelona, 1997.

Raymond BELLOUR. *L'Entre-images. Photo. Cinéma. Video*. Edit. la Difference. Paris, 1990.

Gianfranco BETTETINI. *L'occhio in vendita-Per una logica e un etica della comunicazione audiovisiva*. Marsilio Editori. Venezia, 1985.

La conversación audiovisual. De. Cátedra. Madrid, 1986.

José Luis BREA. *Un ruido secreto: el arte en la era póstuma de la cultura*. Mestizo. Murcia, 1996.

Francesco CASSETTI. *L'immagine al plurale*. Marsilio Edit. Venezia, 1984.

"De la paléo à la neo-television". Revista *Communications* 51. Seuil. Paris, 1990.

ARTHUR DANTO. *La transfiguration du banal*. Seuil. Paris, 1989.

Daniel DAYAN. "Raconter le Public". Revista *Hermes* nº 11-12. Paris, 1992.

André GAUDREAULT / François JOST. *El relato cinematográfico*. Paidós. Barcelona, 1995.

Gerard GENETTE. *Figuras III*. Edic. Lumen. Barcelona, 1989.

La obra de arte. Edit. Lumen. Barcelona, 1997.

Jesús GONZALEZ REQUENA. *El discurso televisivo*. Cátedra. Madrid, 1988.

François JOST. *Un monde a notre image. Enonciation, Cinéma, Télévision*. Meridiens Klincksieck. Paris, 1992.

GUY LOCHARD / Henri BOYER. *Notre écran quotidien. Une radiographie du télévisuel*. Dunod. Paris, 1995.

Paul RICOEUR. *Tiempo y narración. configuración del tiempo en el relato de ficción*. Ediciones Cristiandad. Madrid, 1987-1996.

Marie Claire ROPARS. *L'Idée d'image*. Presses Universitaires de Vincennes. Paris, 1995.

Pierre SCHAEFFER. *Comment vivre avec l'image*. PUV. Paris, 1989.

Pierre SORLIN. *Esthétiques de l'audiovisuel*. Nathan. Paris, 1992.

Notas:

(1) La relación de la imagen con la idea atraviesa desde Platón todas las reflexiones eidéticas de Occidente (San Agustín y Descartes, Kant y Nietzsche, Benjamin y Blanchot...). Uno de los últimos ensayos dedicados a reflexionar sobre los mecanismos paradójicos de la imagen se debe a Marie-Claire Ropars-Wuilleumier: *L'Idée d'image*. PUV. Paris, 1995.

(2) Un libro como *Les industries de l'imaginaire* de PATRICE FLICHY es una buena guía de la industria audiovisual a escala planetaria con sus concentraciones multiformes, sus avances tecnológicos y sus usos, las estrategias de las marcas y los grandes trusts multimedia. (La concentración numérica y virtual y sus poderosos intereses industriales le obligan al autor a una puesta al día).

(3) No deja de ser curioso el vocabulario retórico de quienes desde la beatitud post-moderna abogan por una "antropología cultural de las superficies". Cf. texto de Alain Renaud en: VV.AA: *Videoculturals de fin de siglo*. Edic. Cátedra. Madrid, 1990.

(4) Frank Kermode. *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction*. Oxford University Press. Londron, 1967 ; Seymour Chatman. *Historia y discurso: estructura narrativa en la novela y en el cine*. Taurus Edic. Madrid, 1990 ; Peter Brooks. *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*. Harvard University Press. Cambridge, London, 1992 ; Paul Ricoeur. *Tiempo y narración. I, II, III. Configuración del tiempo en el relato histórico, en el relato de ficción, en la narración*. Libros Europa. Ediciones Cristiandad. 1987-1997.

(5) Cf. Walter Benjamin. "Discursos interrumpidos" I. Taurus Edic. Madrid, 1973 ; *Imaginación y sociedad*. Taurus Edic. Madrid, 1980 ; *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*. Taurus Edic. Madrid, 1991.

(6) José Luis Brea ha analizado esta tensión epocal que desplaza la cultura hacia la vida del servicio inmediato y que se complace en su propia moribundia. Cf. "Un ruido secreto. el arte en la era póstuma de la cultura". Ed. Palabras de arte nº 2. Mestizo AC. Murcia, 1996.

(7) Sobre la precariedad del modelo ficcional; inciden Vicente Sanchez Biosca y Rafael R. Tranche en la introducción al heteróclito conjunto de textos sobre los "destinos del relato al filo del milenio". Revista *Archivos de la Filmoteca* nº 21. Octubre 1995.

Filmotea de la Generalitat Valenciana.

(8) La ficción termina siendo, por ausencia, el gran inconsciente de las instalaciones de video que en su explotación de nuevos parámetros del tiempo y del espacio se presentan como acontecimientos ficcionales (cf. "obras" de Hill, Viola, Graham, Kuntzel, Muntadas etc...) Por no traer a colación los video-juegos regidos siempre por un patrón narrativo y las autoregulaciones de las imágenes virtuales del tablero informático.

(9) He aquí, por cierto, una censura de carácter positivo -la ocupación todo terreno- que caracteriza la televisión y que nunca se le reprocha. Aún aprisionada entre discursos pasionales, sorprende la condescendencia intelectual hacia la televisión como megaretrato que fagocita al resto de las narraciones audiovisuales y las convierte en sus consentidas rehenes.

(10) Los receptores televisivos son los más activos consumidores de simulacros y los más ortodoxos practicantes de una mística de la renuncia a la relación con las cosas y la búsqueda de un contacto con las apariencias". Gianfranco Bettetini: "Cauto elogio della ripetizione". Texto incluido en VV.AA. *L'Immagine al plurale*. Marsilio Editori. Venezia, 1984.

(11) Como tronco subterráneo, el "rizoma" es antigenealógico. Procede por variación, expansión, captura, frente a las raíces y las fibras nerviosas que se reproducen constantemente. Cf. Gilles Deleuze /Felix Guattari: "Rizoma". Edic. pretextos. Valencia, 1977.

(12) Triunfo de la forma superficial, mínimo común denominador de todos los significados, grado cero del sentido....Todas las formas de actividad actuales tienden hacia la publicidad y en su mayor parte se agotan en ella. No necesariamente en la publicidad nominal, la que se produce como tal, sino en la forma publicitaria, la de una forma de operar simplificada, vagamente seductora, vagamente consensual (todas las modalidades se confunden en ella, pero de manera atenuada, desnervada..." Jean Baudrillard. "Publicidad absoluta, publicidad cero". *Revista de Occidente* nº 92. Madrid, 1989.

(13) Cf. Pierre Sorlin: "Esthétiques de l'audiovisuel". Edit. Nathan. Paris, 1992. El autor es junto a Marie Claire Ropars y Michele Lagny el impulsador de una excelente colección de ensayos estéticos, individuales y colectivos, editados por Presses Universitaires de Vincennes.

(14) *La transfiguration du banal* (1981). De. francesa Seuil. Paris, 1989.

(15) Cf. Guy Lochard/Henri Boyer: "Notre écran quotidien: une radiographie du télévisuel". Dunod. Paris, 1995.

(16) Sobre la idea del palimpsesto, la contaminación y el sincretismo se han establecido las señas de identidad de la neo-televisión a partir de los años ochenta. Cf. Los trabajos fundadores de Umberto Eco, "La guerre du faux". Grasset. Paris, 1985 ; Jesús González Requena, *El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad*. Cátedra. Madrid, 1988 ; y Francesco Casseti y Roger Odin, "De la paléo à la neo-television". Revista *Communications* 51. Seuil. Paris, 1990.

(17) Inútil pasar por alto la producción y programación del público dentro de las estrategias de las industrias culturales. Los trabajos de John Fiske, Eric Macé y Daniel Dayan entre otros inciden sobre el proceso de construcción social e industrial del público televisivo.

(18) El único "implied author" (especialmente para los críticos y comentaristas) es el productor-programador, tipo Steven Bochco. Una prueba evidente del trasvase televisivo del realizador al productor, de la obra al producto, del texto singular al diseño de serie.

(19) Cf. los trabajos de la sociología americana (Fiske, Lull, Curran...) y la escuela de Birmingham (Stuart Hall, David Morley), entre otros.

(20) Aunque parezca obvio constatarlo, el proceso de recepción del cine está muy vinculado a los textos, a su entorno histórico y a la disposición de los lugares donde se reciben. Cg. Manuel Palacio. "La Noción de espectador en el cine contemporáneo". Texto incluido en *Historia general del cine* Volumen XII. Cátedra. Madrid, 1995.

(21) "Comme tous les vieux couples, cinéma et télévision ont fini par se ressembler". Serge Daney. *Cine Journal*. Edit. Cahiers de Cinema. Paris, 1986.

(22) Algunos de los textos sobre estética del cine aparecidos en los últimos años circulan sobre esta relevancia singular. Posiblemente el más conocido por su valor programático sea el de Dudley Andrew. *Film in the Aura of the Art*. Princenton University Press. 1984. Pero los trabajos de David Bordwell y Kristin Thompson, Jacques Aumont, Raymond Bellour y Marie Claire Ropars, Stephen Neale y Leonardo Quaresima, por citar nombres reconocidos dentro de las nuevas aportaciones crítico-metodológicas en relación al cine y la representación artística abundan en la atención estética como horizonte singular del cine frente a los productos audiovisuales masivos.

