

François Bucher

Televisión (un discurso)



Televisión (un discurso)

François Bucher

El hombre es el animal que va al cine
(Giorgio Agamben, 1998a)

Seguimos una narrativa tomada de Jean-Luc Godard, Serge Daney y Gilles Deleuze. Una trama que cuenta las dos muertes del cine: la primera a manos del fascismo, la segunda a manos de la televisión. Una historia de muerte y resurrección; puede que fuera esto a lo que se refería ya la misteriosa frase de San Pablo: "la imagen sólo vendrá en el tiempo de la resurrección" (Godard, 1989). Giorgio Agamben interpreta la *Histoire(s) du Cinéma* de Godard y *La Sociedad del Espectáculo* de Guy Debord como obras mesiánicas, en tanto que llevan la imagen a su extremo, a su apocalipsis (a su momento *sadomasoquista*, de catástrofe y *jouissance*, en palabras de Serge Daney). La imagen adquiere la dimensión de una "comunicación de la comunicabilidad" (Agamben, 2000a: 59); el movimiento sutil pero claro donde una posibilidad positiva del espectáculo puede utilizarse en su contra; el instante de la "revelación" que sólo puede coincidir con su fin. Aunque este "fin" no puede entenderse de forma cronológica, cada momento de la historia, cada imagen, posee una puerta secreta hacia él.

Este artículo presenta el *cine* y la *televisión* como dos paradigmas, al margen de sus cronologías, al margen de la película y el monitor, dos paradigmas que van más allá de la sala de proyección a oscuras y de la luz azulada del cuarto de estar; que van más allá del siglo veinte. En esencia, el cine es una posibilidad silenciosa de pensamiento, una "aventura de la percepción" (Deleuze, 1998), una "*des-creación* de lo real" (Agamben, 1995). La televisión, en cambio, representa nuestra realidad contemporánea de no-pensamiento y amnesia. El primero produce y muestra un mundo, la segunda *programa* y transmite un vacío; el primero invoca la *política* a través de su gesto indecible, la segunda es puro control social que invoca al ojo tecnológico de nuestros tiempos.

Puntuación de la Guerra

1945. Sería casi imposible hablar sin la guerra, la frase histórica sería demasiado larga. Es necesario decir "después de la guerra" o "antes de la guerra". Cuando Rossellini se pone a trabajar sobre la *tábula rasa* que han dejado las bombas, de una vez comprende la nueva frase que seguiremos escribiendo hasta nuestros días. Como cultura mundial, estamos situados

exactamente en la última y desesperada escena de *Alemania - Año Cero*, habría que ser ciego para no darse cuenta -las cámaras de televisión siempre se instalan sobre los escombros, mostrando el desastre de una bomba que acaba de explotar (y todavía recurrimos a la misteriosa mirada del niño como la única perspectiva que puede salvarnos del caos de fulcros explosionados en el que vivimos). Pero a diferencia de Rossellini que presentaba la desesperación del niño entre las ruinas de su cultura con una intención ética/estética (como dijo Bazin, 1967: 37, para 'preservar su misterio'), los medios de comunicación nos presentan un tumulto de hechos acontecidos y *no-intencionados*, frente a los que permanecemos impotentes: "a la dictadura de los medios de comunicación le gustan los ciudadanos horrorizados pero impotentes" (Agamben, 1998b).

En la introducción a la colección de sus guiones para la *Trilogía de la Guerra*, Rossellini (1985) escribe que como cineasta había querido "observar, contemplar la realidad moralmente" (p. xvi) ... así que ofreció una propuesta del mundo tras la destrucción. "Propuesta" es la palabra clave. Rossellini no pretendía transmitir lo que estaba sucediendo, sino que se entendió a sí mismo como alguien que le ofrecería una imagen a una cultura que la necesitaba. Hablando en los mismos términos que utiliza Deleuze, esta propuesta es justo aquello que podríamos llamar un *suplemento*, algo que va más allá de la ilusión de una relación técnica de uno-a-uno entre el mundo y la imagen. Es interesante llamar la atención sobre el concepto de moralidad utilizado como adverbio del acto de observar. Se trata de una moralidad que se dedica, precisamente, a resaltar la posición de la cámara en el mundo, la posición de la obra en la historia, la posición de la historia en la trama, la posición de la imagen en movimiento en y de la historia. "Observar la realidad moralmente" es incluirse a uno mismo en el problema en lugar de ignorar el suelo que se pisa. Rossellini no está en una zona tres, dos, o uno; está pensando, filmando y enfrentándose a un Berlín sobre cero [*ground zero*] ... esta es una observación ética (moral), se trata de una propuesta sobre cómo pensar una nación después de la desmembración radical de todo aquello en lo que se apoyaba. Al final queda un ofrecimiento, una construcción, un acto de amor (una *promesa* y una *proyección*). Si pensamos en la diferencia entre la cámara documental del Neorrealismo y la de los medios de comunicación occidentales, podremos discernir en qué se distinguen. A cada paso, los medios de comunicación afirman tácitamente que sólo *presentan* las noticias de lo que ha sucedido, que la cámara sólo está ahí para registrar lo acontecido: "es el consenso por excelencia, es lo inmediatamente social, lo técnico, que no ofrece ninguna disyunción posible de lo social, es lo socio-técnico en estado puro" (Deleuze, 1998: 18). "Observar la realidad moralmente" es la tarea del cine- observar una realidad moral- (en el sentido en el que uno *observa* una regla) es lo que hacen los medios de comunicación. Siguiendo a Daney, Deleuze puntualizó esta idea remarcando que la televisión

es el escenario donde el mundo hace su propio cine, por sí solo. Es una especie de guardián paradójico del vacío: un instrumento para diferir incesantemente el pensamiento. "El cine acompañó al mundo, pero la televisión nos aparta y nos sitúa en una lista de espera" (Godard, 1998). Establece una verdad incuestionable que sugiere que las cosas son *simplemente así*; como si no conllevaran ninguna decisión, ninguna idea ulterior, *travelling*, ni cortes, ni *zooms*, ni estudio, ni micrófono unidireccional, ni voces en *off*, ni operario de cámara, ni ideas. Al ignorar su propia historia/s la imagen de la televisión actúa como si la sintaxis de la imagen en movimiento no tuviera un desarrollo, como si su propio sentido común siempre se hubiera presupuesto, como si la historia del *montaje* no hubiera sido la de una profesión que hubiera *emergido* de forma progresiva, de la A, a la B, a la C, y de vuelta a la A; como si todo fuera externo a la televisión, a nosotros, como si ni ella, ni nosotros estuviéramos incluidos en el problema ético de la imagen que transmite continuamente. A esto se refiere Daney cuando dice que el paradigma de la *programación* ha sustituido al paradigma de la producción: un mecanismo según el cual no se ofrece nada, pero todo está *en oferta*. Podríamos decir, deformando la célebre frase de Bazin sobre el cine, que la televisión sustituye al mundo, un mundo que se corresponde con la falsa imagen de un deseo que ya no es nuestro deseo, que ya ni siquiera puede llamarse *deseo* y que sólo está ahí para vendernos mercancía que previamente se ha negociado a nuestras espaldas. Tomando en cuenta que la transmisión se esconde en la apariencia ¿Cómo podemos revelar lo obvio, lo que existe como una constante *des-aparición*? Quizás ofreciendo lo que no ofrece nada; transmitiendo una transmisión, introduciendo la televisión en el campo de la *proyección*.

1948. Un "salto onírico" hacia otra ciudad en otro momento. Pier Paolo Pasolini (1977) utiliza la expresión "salto onírico" en su guión *San Paolo*, para describir su inesperada sustitución de la SS alemana por la policía norteamericana. *San Paolo* es un guión nunca filmado que sitúa la vida de San Pablo en el contexto de la II Guerra Mundial, en el que el apóstol pasa a formar parte de la *resistance* después de ser un oficial de Vichy (al final lo matan en el mismo motel de Memphis donde asesinaron a Martin Luther King). 1947 es el año cero de la CIA, que tomó el bastón de relevo tras la guerra, como alguien que ocupa una casa porque sus habitantes han muerto. Hay una fotografía de Bogotá en la que el póster de *Roma, Ciudad Abierta*, se ve entre las ruinas de la ciudad, destruida por una muchedumbre desesperada tras el asesinato de su líder Jorge Eliécer Gaitán. 1948 es el año cero de Colombia. En los últimos años, la CIA ha sido demandada repetidamente para que permita el acceso a documentos relativos a un hecho que sucedió hace más de 56 años. Pero siguen utilizando la respuesta *Glomar**, "ni negamos ni afirmamos la existencia o inexistencia de tales documentos". Se justifican aludiendo al seguridad nacional: "el estado de excepción en el que vivimos" (Agamben, 1998b). Una imagen

Glomar encaja con nuestra época: una imagen que no afirma ni niega nada más que el hecho de que está vigente y exenta de significado, la imagen de la televisión.

1945.

Syberberg ha llevado algunas frases de Walter Benjamin muy lejos: tenemos que juzgar a Hitler como cineasta ... usted mismo señala que "la gran puesta en escena política, la propaganda de estado convertida en *tableaux vivants*, los primeros aprisionamientos en masa" se hicieron cargo del sueño cinematográfico en condiciones en las que el horror lo penetraba todo, donde tras la imagen no se podía encontrar otra cosa que no fueran los campos, y donde el cuerpo no tenía otro vínculo que no fueran sus aflicciones" (Deleuze, 1998:10)

Al enfrentarse a este cisma entre hombre y mundo, Rossellini presenta una *ficción* en el escenario de la devastación de una guerra *real*. No hace falta *puesta en escena*, ya que la *escena* ya está ahí y no es posible eludirla. "*Alemania, año cero* fue didáctica, porque estaba haciendo un esfuerzo, de esto estoy seguro, por entender unos acontecimientos en los que habían excedido mi entendimiento" (Rossellini, 1985: xvi)

Berlín iba a ser la sede de una de las más grandes puestas en escena de Hitler "habías dicho que la vieja profesión de director (*matteur-en-scène*) ya nunca volvería a ser inocente" (Deleuze, 1998: 11). Ahora Berlín era como una película experimental: rayada y agujereada de forma aleatoria por las bombas, del mismo modo que el ácido se come el celuloide de las películas Kodak, en la escuela experimental militante de la costa este americana. El destino de Berlín era el de haber sido un Estudio Universal de perfección clásica. Hitler había pronunciado la famosa frase "dadme sólo diez años y no reconoceréis vuestras ciudades", ahora Berlín era sólo *material*, no un escenario, no un todo, sino un fragmento, no una sede declarada, sino de "un lugar cualquiera", listo para ser documentado *como otro*, desnudado de su historia, crudo como una película virgen. El *teatro de la guerra* tiene la asombrosa capacidad de convertir a cualquier *sede* en una *región*. En la topografía de la ciudad contemporánea, lo que iba a fijar el ojo en el monumental montaje del Tercer Reich que nunca fue, no es el *Palacio del Führer* planeado por Hitler, sino la enorme antena de televisión soviética de Alexander Platz.

* [N. del T., La expresión "respuesta Glomar" debe su nombre al navío Glomar construido por la CIA como parte del secreto *proyecto Jennifer* que pretendía rescatar los restos de un submarino nuclear soviético hundido. Cuando una periodista de *Los Angeles Times* reveló la historia en 1975, la CIA decidió "ni confirmar ni negar" los hechos.]

Cambio de escena, París, una ciudad de enfoque profundo, una narrativa perfecta de planos y contraplanos, flashbacks limpios y panteones correctas, una gramática prebélica de grandes avenidas y monumentos.

1944. París estaba a un paso de ser Berlín. El 22 de agosto Hitler dio la orden de destruirlo, y alguien desobedeció. He escuchado relatos de primera mano de cómo los soldados alemanes recorrieron París con minas escondidas en maletines de estilo ejecutivo, situándolas en cada monumento, puente y museo. Eran maletines que quizás no fueran muy diferentes de los que llevaban los ejecutivos de *Halliburton* cuando hacían *lobby*, antes de la Guerra de Irak, para conseguir un Bagdad *año cero*, donde se pudiera reconstruir la industria petrolera a imagen y semejanza de la economía americana. Eso es, si hemos de creerle a Robert Fisk (2003) lo que nos cuenta en su artículo "Año cero": "¿Por qué? ¿Quién envió a los saqueadores? ¿Quién envió a los pirómanos? ¿Les pagaron? ¿Quién quiere destruir la identidad de este país?"

1945. De vuelta al principio de la frase en la que aún nos encontramos. En *Ciudad Abierta*, se presenta una nueva dimensión del futuro de la imagen de la forma más directa posible, como una visión. Bergman, el oficial nazi de las SS, muestra la cuadrícula sobre el mapa de la ciudad y explica que Roma, al igual que otras ciudades europeas, ha quedado dividida en zonas "que nos permiten vigilar científicamente a grandes masas de personas, con el mínimo esfuerzo". Tiene que interrumpir su pensamiento para mandar callar a un catedrático que grita en el cuarto contiguo en el que está siendo torturado, y sigue contándole a su interlocutor, "cada tarde doy un largo paseo a través de las calles de Roma, pero sin salir de mi oficina". Entonces le revela el enigma de esa frase, mostrándole unas fotografías de la calle romana de las que cada noche recibe copias: una sucesión de imágenes, de parejas, de personas que caminan desprevenidas por la ciudad, a partir de las cuales reúne los rostros de sus sospechosos. "Me encanta este tipo de fotografías"

La imagen ha aterrizado en la era de control.

La enciclopedia del mundo y la pedagogía de la percepción se desplomaron y fueron sustituidas por una formación profesional del ojo, un mundo de controladores y controlados que se comunican dentro de lo técnico, nada más sino lo técnico ... El ojo socio-técnico a través del cual se invita al espectador mismo a que mire, dando lugar a una perfección, plena e inmediata, instantáneamente controlable y controlada.

(Deleuze, 1998: 19)

2004. Aterrizando en América

Cuando se entra en un aeropuerto en América, se lee la frase "tierra de los libres" demasiadas veces.

CAPSS II está a punto de ser implementado en todos los aeropuertos de América. La segunda versión de Sistema de Control de Pasajeros Asistido por Ordenador ha aparecido de forma silenciosa. Es mucho más siniestro que el *Patriot Act II*, pero ha pasado por delante de nuestros ojos sin que apenas nos demos cuenta. Si uno viaja a Colombia unas cuantas veces al año es sospechoso. Pero la historia no será contada así. Varios viajes al año a Colombia para visitar a su madre, se llama en el mundo de los datos un "patrón de viajes sospechoso". ¿Cómo se puede rebatir eso? "CAPSS II tomará datos de diversas fuentes, de su información de crédito y financiera, de los registros públicos (como los impuestos sobre la propiedad o su censo electoral), de los antecedentes criminales y de la información de los servicios de inteligencia (¿algunas vez has asistido a una manifestación política?). Toda esta información será introducida en una base de datos que después evaluará el riesgo que usted supone" (Pierce, 2004) La experiencia Kafkiana se completa y perfecciona a través de la excepción de la Seguridad Nacional, el mismo procedimiento de no afirmar ni negar nada:

Dado que nunca podrá ver la información que se utilizó para construir el perfil o valorar el riesgo, si se le incluye en una lista negra o en una lista de los que "no pueden volar", no existe, por lo que sé, ninguna forma efectiva de salir de ella (Pierce, 2004)

Si quieres entender lo que podría ser una imagen como "superficie sin profundidad" (Deleuze, 1998: 11) considere el hecho de que el más sofisticado sistema de vigilancia del mundo, ha llegado a un nuevo nivel en el que la imagen que produce esta *máquina de visión*, se construye entre otras cosas, a partir de los números de una tarjeta de crédito. Si usted está *en el mapa* como consumidor, entonces la máquina se puede dirigir a usted, si no, usted es anónimo, no hay imagen que le corresponda, es sospechoso de por sí, no puede volar; no se trata de estar frente a la cámara, se trata de ofrecer las coordenadas a partir de las cuales se lo puede configurar a usted como imagen. La combinación de instrumentos militares y del mundo digital (o la producción del uno por el otro y vice-versa) ha llegado a su conclusión lógica: una imagen es producto de datos, *data*. Los humanos ya no participan de la creación de las imágenes (el mundo hace *sus* propias imágenes). La *transformación extrema* a la que nos hemos sometido

* [N. del T. *Extreme makeover* es un programa del canal estadounidense ABC en el que los invitados se someten a una transformación física radical mediante cirugía estética]

** [N. del T. En inglés, *why* que significa "por qué" comparte pronunciación con la letra *y*]

(por citar a uno de los reality shows más notorios del momento*) no es meramente cosmética; se esconde en el hecho de que nuestra imagen se construye ahora a partir de dígitos, antes que nuestros propios 10 dígitos no sabrían tocar. El otro día escuché por la radio que los números son rectos, pero why (y) es una letra torcida.**

Cuando la vigilancia se vuelve omnipresente y las demandas de un grado imposible de seguridad absoluta se vuelven cada vez más insistentes, la perspectiva sobre la realidad se invierte, haciendo que cada lugar se convierta en una escena del crimen y cada persona en una víctima o delincuente virtual, de modo que el anonimato se vuelva un delito contra la seguridad pública. (Frohne, 2002: 269)

La vigilancia de estado y la reality tv son dos caras de la misma moneda. Pensemos en el placer que le dan a Bergman, el oficial nazi de las SS en Ciudad Abierta, esas fotografías que cogen a la gente por sorpresa. Hoy, como cultura, parece que hemos hecho nuestro ese placer, después de haber olvidado cualquier aventura de la percepción en nombre del ojo profesional. Como dice Ursula Frohne (2002), la amenaza "está siendo vigilado" se ha convertido en el consuelo metafísico de "usted no está solo", de modo que el vacío se hace más profundo, hasta tal punto que el otro día vi una imagen de un reality show, en el que los participantes examinaban con instrumental médico especializado las orejas y bocas de los demás, buscando desesperadamente el último orificio de la imagen. Este tipo de auscultación del vacío también ha llevado a una búsqueda frenética de todos aquellos programas de televisión que han sido cancelados, lo que se suponía que usted no debía ver. Como ha dicho Serge Daney, "a los humanos ya no les sucede nada, sólo le suceden cosas a la imagen" (Deleuze, 1998: 20). La ansiedad de la desconexión va siempre en aumento, la reality tv, descubre siempre que el sujeto virgen que busca desesperadamente ya ha sido producido por la televisión; que ninguno de sus gestos son pretelevisuales, ni siquiera si él o ella proviene del más recóndito pantano de New Jersey. Al final, a la televisión siempre le llega la horrible estridencia el feedback, incluso cuando sitúa a sus sujetos en medio de la selva Africana.

Desde aquí

Godard (1998) escribió unas notas sobre una secuencia de fotogramas de los campos de concentración tomadas de un canal de televisión: "¿Era realmente indispensable para un canal nacional imprimir su logotipo sobre estas pobres imágenes de la noche?" (p. 160). La última foto fija de la secuencia es un primer-plano del número asignado a un prisionero del campo... no hay nada más que añadir.

Hay aquí una fácil definición del ojo técnico de la televisión: el ojo técnico es el ojo que no ve ese logotipo. También es el ojo que no puede ver el corte a comerciales. Godard ha sugerido una forma de dirigirse también a este problema: en un artículo publicado en *Le Monde* propuso que el canal M6 incluyera seis intervalos publicitarios cuando transmitieran *Al final de la escapada* (Breathless), en lugar del único intervalo que para el que habían solicitado tímidamente su autorización. Godard sugirió que entre la última imagen de Jean Seberg y la palabra "fin" se insertara un anuncio de insecticida o detergente.

Dice Agamben (1995), que ningún acto de resistencia es posible sin un acto de *des-creación* de los hechos; de otro modo, los hechos son demasiado poderosos. ¿Cómo resistir la imagen del reportero *embedded* (encamado) con las tropas invasoras de Irak? Si alguna vez fue posible resistir directamente la supresión de los hechos en los días más oscuros del Gulag estalinista, no hay resistencia posible ante la imagen pixelada que este periodista nos trae desde el *desierto*. En el primer caso, la imagen que haría sentido no está disponible, en el segundo la imagen está totalmente disponible pero también absolutamente privada de sentido alguno -piense en el tipo de imágenes que la actual administración de los EE.UU. ha logrado "rearticular para la opinión pública"-[*spin*], como ellos mismos dicen. Detrás de cada una de esas imágenes siempre hay otra imagen. Si posponemos la tarea de resurgir en este vértigo, estamos jodidos. "Cuidado con el sueño del otro" – dice Deleuze (1998) a sus alumnos – "porque si se deja atrapar por el sueño del otro, usted está jodido" (p. 138). La televisión es el sueño del otro en el que estamos atrapados. Si el cine se convirtió en un órgano de nuestro cuerpo, la televisión quiere decir "atrofia".

¿Cuál es la dimensión mesiánica de obras como *Histoire(s) du cinéma* o *La Sociedad del Espectáculo*? El hecho de que ambas nos demuestran que al detenernos en la imagen en sí, después de *arrollarla*, podemos librarla del hechizo del poder de lo narrativo y exponerla como imagen, una imagen de la nada, que no llega a ningún sitio. Imágenes de imágenes que vuelven a la luz desde la(s) historia(s) del cine, desde el espectáculo del siglo veinte*. Imágenes que han adquirido la capacidad de "mostrarse a sí mismas como imágenes" (Agamben, 1995). "La verdadera dimensión mesiánica es la de arrojar la imagen de vuelta a su no-imagen, que como dice Benjamin, es el refugio de todas las imágenes" (Agamben, 1998b)

Televisión (un discurso)

El *streaming* es un nuevo medio para transmitir imágenes en movimiento. ¿Pero qué sucede cuando una webcan no enfoca el mundo sino que -siguiendo la lección de la *Histoire(s) de*

* [N. del T. En el original, *20th century (Fox)*, haciendo un juego de palabras con el nombre de los estudios de Hollywood]

cinéma de Godard- proyecta la imagen de la televisión misma? No importa qué comentario se produce, la operación ya está teniendo lugar cuando se siente una presencia frente a la pantalla ... aunque sólo sea la respiración de alguien ... en vivo. Una retransmisión *en directo* de lo que nos llega bajo el signo de lo *en vivo*, una imagen jadeante en su paradójico ir y venir. Como si se tratara de una nueva revolución luterana, la jerarquía de la imagen queda invertida simbólicamente cuando la recepción de *un solo espectador* se resalta por encima de la de millones, unificados y anónimos. La imagen que ya ha sido plegada mil veces, se pliega de nuevo; la imagen que no se dirige a nadie es, de pronto, dirigida, *se le da una dirección*.

Todas las imágenes están dormidas, a la expectativa del momento de su despertar. El nihilismo plenamente realizado del espectáculo de nuestro tiempo no puede ser deshecho; no hay forma de desentrañar su presuposición siempre ya presente. Después de la "enciclopedia del mundo" del cine de la pre guerra y de la posterior aventura pedagógica del Neorrealismo y la *Nouvelle Vague* (Deleuze, 1998: 15), no hay duda de que el cine *post-publicitario* ha triunfado en la cultura en general. Las películas han heredado el cliché que la televisión heredó de los anuncios publicitarios (un retazo congelado de la Historia del Cine) y después este bucle ha sido puesto en bucle de nuevo, como diría Daney (1989). Esto le lleva a insistir en que en la profundidad de cada imagen siempre existe ya una imagen. Pero este diagnóstico no implica un anhelo por volver a una conexión pre lapsaria con el mundo sustancial del primer cine, sino una llamada a llevar el proceso, que ya está en curso, aún más lejos.

El pensamiento está "definido por la propia capacidad de des-crear lo real"; la memoria es el poder paradójico que convierte "lo irrealizado en realizado y lo realizado en lo irrealizado". Ahí es donde se encuentra su potencial para la resistencia; de forma muy parecida el cine "proyecta poder y posibilidad hacia el lugar que por definición es imposible, hacia el pasado" (Agamben, 1998b: 84). Ahí es donde se encuentra su fuerza mesiánica. En su libro sobre San Pablo, *El tiempo que resta*, Agamben (2000b) dice que Pablo no se opone a la antigua Ley Judía introduciendo un nuevo principio universal que se enfrente a ella. Hace otra cosa: divide la división y crea un suplemento, un resto, anulando a través de esta sutil operación la división original de la ley. Aquí la ley se considera en su nivel más elemental, precisamente como "aquello que divide". Pablo le hace un jaque mate a la ley de su tiempo planteando que si la ley divide entre el judío y el no-judío, él ofrecerá otra división de esa línea divisoria: entre el judío por herencia y el judío por el sople del espíritu. De este modo crea los no-no judíos. Pablo no busca una sustancia o un nuevo orden universal con el que sustituir al antiguo, sino una separación de la separación. Cada estatus jurídico queda radicalmente transformado o indefinidamente suspendido: tras el *llamado* cristiano un esclavo sigue siendo un esclavo como si no fuera esclavo, un hombre no circunciso sigue siendo no circunciso *como si no fuera* no circunciso.

La tradición cristiana que inicia Pablo plantea la novedosa idea de que el Mesías ya ha llegado y el tiempo mesiánico ya está aquí; una imagen que está aquí pero no puede ser vista (en lugar de ello, una transformación " que sucede en su no suceder", algo que tiene lugar al mismo tiempo que no tiene lugar). En el tiempo mesiánico todo el mundo permanece exactamente donde estaba antes de su *llamado*, pero todo es diferente (esto es la *nada* de la revelación). ¿Cómo invocar esta dimensión? No con una izquierda que trata de fulminar las imágenes de la derecha en favor de sus propias imágenes, dentro del juego del lenguaje de la *información*, que convierte los dos discursos en equivalentes, sino en un escenario en el que esas divisiones entre la derecha y la izquierda son puestas en duda de forma constante y radical. No se trata de algo parecido a los postulados de los grupos progresistas de pensadores liberales que luchan, con las mejores intenciones, por una televisión mejor (más moral, más interactiva, más progresista, más preocupada por los problemas sociales) en nombre de un espectador desposeído y abstracto, sino que se trata de buscar el nacimiento de un espectador/lector que se haya emancipado finalmente del juicio de Dios (del autor supremo de sentido) y pueda enfrentarse a la imagen; proyectarse en ella y verla en el ahora. Daney (en Deleuze, 1998) tenía algo muy claro que decir sobre esto: que había que enfrentarse a la televisión a nivel de *su perfección*, *no de su imperfección*. La perfección de la televisión no contiene ni suplemento, ni espacio para el pensamiento, ni resto. Al transmitir la transmisión (lo que equivale a *dividir la división* entre mundo e imagen) existe la oportunidad de crearlos: se puede ofrecer la imagen como tal "sin permitir que aquello que se revela quede velado en la nada que revela, sino llevando al propio lenguaje al seno del lenguaje mismo." (Agamben, 2000b: 85). ■

.....



François Bucher,
Television (an address),
2004

Referencias

- Agamben, Giorgio (1995) 'Face au cinema et à l'Histoire, à propos de Jean-Luc Godard', *Le Mode des Livres*, 6 de octubre.
- Agamben, Giorgio (1998a), *Le Cinéma de Guy Debord, Agamben, Image et Mémoire*. Paris, Editions Hoëbeke. [<http://perso.wanadoo.fr/espace.freud/topos/psych/psysem/cinedebo.htm>] consultado el 15 de febrero de 2004.
- Agamben, Giorgio (1998b), *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*, Stanford, CA: Stanford University Press. [ed. cast. *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida*, Valencia, Pre-textos, 1998].
- Agamben, Giorgio (2000a) 'Notes on Gesture' en *Means without Ends: Notes on Politics*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Agamben, Giorgio (2000b) 'Marginal Notes on Commentaries on the Society of the Spectacle' en *Means without Ends: Notes on Politics*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Bazin, André (1967) 'The Evolution of the Language of Cinema' en André Bazin (ed.) *What is Cinema?* Berkeley: University of California Press.
- Daney, Serge (1989) 'Du Défilement au defile', *La Recherche Photographique* 7, Paris: Paris Audiovisuel, Presses Universitaires de Vincennes.
- Deleuze, Gilles (1998a) 'Optimisme, Pessimisme et voyage, Lettre à Serge Daney' en *Serge Daney Ciné journal Vol 1 / 1981-1982*. Paris: Petite Bibliothèque des Cahiers du Cinéma.
- Deleuze, Gilles (1998b) 'Quest-ce que l'acte de création?' *Traffic*. Paris: Editions P.O.L.
- Fisk, Robert (2003) 'Year Zero War, Chaos, and the Destruction of Culture in Iraq', *The Independent*, 15 abril, Londres [http://www.sfbg.com/wartime/fisk_culture.html] consultado el 15 de marzo de 2004.
- Frohne, Ursula (2002) 'Screen Texts: Media Narcissism, Theatricality and the Internalized Observer' en Thomas Y. Levin, Ursula Frohne y Peter Weibel (eds.) *CTRL Space: Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother*. Cambridge, MA: ZKM / The MIT Press.
- Godard, Jean-Luc (1998) 'Les Années Mémoire' en *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*. Paris: Edition établie par Alain Bergala, Cahiers du Cinéma.
- Godard, Jean-Luc (1989) 'Editing Loneliness and Liberty' conferencia 26 de abril [http://www.sweetspider.com/txt/godard_eng.htm] consultado el 22 de marzo de 2004.
- Pasolini, Pier Paolo (1977) *San Paolo*. Turin: Giulio Einaudi Editore.
- Pierce, Deborah (2004) 'Law and Technology: Capps II' en *The Seattle Press* [<http://www.seattlepress.com/article-10116.html>], consultado el 29 de marzo.
- Rossellini, Roberto (1985) 'The Intelligence of the Present', introducción, *The War Trilogy: Open City, Paisan - Germany - Year Zero*. Nueva York: Garland Publishing, Inc.