

Los valores de mostrar. Televisión, actos de mirada y 11-S

Daniel DAYAN¹

Traducción de EVA ALADRO

ABSTRACTS

Cet article se propose d'étudier quels sont les enjeux et la nature des actes communicatifs que la télévision est maintenant en train de développer dans sa relation avec la société de nos jours. L'auteur en profite de sa profonde connaissance dans la théorie sociale et sémiotique pour décrire les aspects plus complexes et les contrats et relations que la télévision a commencé à établir avec les phénomènes terroristes des dernières années. Il propose, entre d'autres, la contemplation du rituel de l'objectivité comme un nouveau acte performatif qui établit des relations et contrats de loyauté comme de lisibilité, et propose aussi la réflexion sur les nouveaux procès du devenir privé du public que sont caractéristiques de cet moyen massif.

Mots clé: télévision, actes de regard, behavitifs, rituels d'interaction télévisuels, actes de mostration, contrats d'interaction, objectivité.

This article proposes the study of the value and nature of television communicative actions in today's society. The author uses his deep knowledge in social theory and semiotics to describe the most complex aspects and relations settled by TV in last terrorists phenomena. He proposes to study rituals of objectivity as a new performative act, to set new loyalty and readability contracts, and proposes also reflecting about the new public-private processes which are characteristic of this massive media.

Key words: Television, looking-acts, behavitifs, TV interaction rituals, showing acts, interaction contracts, objectivity.

¹ CNRS (Centre Nacional de Recherche Scientifique) de Paris (Francia).

Este artículo plantea el estudio del valor y naturaleza de los actos comunicativos que la televisión establece en nuestros días. El autor usa su profundo conocimiento de la teoría social y la Semiótica para ahondar en la compleja relación establecida en la TV respecto a los últimos fenómenos terroristas. Propone el estudio del ritual de objetividad como un nuevo acto performativo marcado por aspectos de lealtad o legibilidad, entre otros, y señala la necesidad de estudiar los nuevos procesos del devenir público de lo privado, característicos de este medio masivo.

Palabras clave: Televisión, actos de mirada, comportativos. Rituales de interacción en TV, actos de mostración, contratos de interacción, objetividad.

The values of showing. TV, seeing acts and 11-S

Tres preguntas se nos plantean de entrada, la primera de ellas brutal y naïf, la segunda y tercera, ya filtradas por diversos saberes. Se trata de la pregunta del espectador perplejo, la del analista de los media y la del historiador. El espectador perplejo quiere saber quién es el responsable, a quién culpar. El analista mediático quiere saber en qué consiste un acontecimiento vivido a distancia en forma de relatos, de palabras, y de imágenes. El historiador quiere saber cómo se identifica un acontecimiento, cómo se nombra, cómo se le asignan límites, genealogía, posteridad, cómo se inscribe en una cadena de causas.

Todas estas preguntas se han planteado sin cesar desde septiembre de 2001. De nuevo en marzo del 2004 han vuelto a surgir. Y todas han recibido respuestas entrecortadas. Yo quisiera replantearlas a mi vez, con el fin de poner todas esas respuestas a examen. Propondré seguidamente una descripción procesual del acontecimiento «11 de Septiembre» e intentaré mostrar que es útil considerar tal suceso como una serie de performances (actuaciones) sucesivas que hacen intervenir a diversos grupos de actores en diversos espacios públicos. Me centraré por fin en la que cronológicamente fue la primera y más espectacular de esas performances (actuaciones). La que para los medios consiste en **mostrar**. Mostrar un suceso. Mostrar las reacciones y los otros acontecimientos que suscita.

Desde luego que hay diferentes formas de mostrar. El acto de mostrar es un hacer, es una práctica profesional. Es también una forma de Actuar, en el senti-

do en el que, como decía J.L. AUSTIN, «decir es hacer». Mostrar no es simplemente designar. ¿Cuáles son, pues, los valores de la mostración?

3 PREGUNTAS: EL ESPECTADOR, EL CRÍTICO Y EL HISTORIADOR

Primera pregunta: ¿Quién es el culpable, quién es el responsable del 11-S? ¿A quién hay que cargar con la culpa de lo que ha pasado? Volvamos brevemente sobre el proceso que, en Francia —y quizás en otras partes— ha convertido a los Estados Unidos en los principales responsables del 11 de septiembre, lo que pudo parecer paradójico cuando todavía no habían surgido ni la Guerra de Irak ni la Intervención en Afganistán. Pero los comportamientos desencadenados por el terrorismo son a menudo paradójicos.

La acusación a los Estados Unidos toma dos formas. En su forma «vulgar» se organiza en rumores difundidos con vigor y a menudo (pero no siempre) condenados como tales. Según dichos rumores, los atentados pueden ser obra de los servicios secretos israelíes, o bien estar dirigidos por el propio Bush, o incluso son imaginarios y su existencia debe denunciarse como una «horrorosa impostura» (tal es el título de un libro que figurará durante un año en las listas de los más vendidos en Francia).

Bajo una forma menos grosera, la acusación reconoce la existencia de los atentados, pero atribuye su responsabilidad (ciertamente indirecta) a los Estados Unidos. La arrogancia imperialista y la humillación de un gran número de poblaciones son las verdaderas razones de los sucesos del 11 de septiembre. Aunque omitiendo a un número determinado de actores e intermediarios cruciales (entre la arrogancia y la humillación, entre la humillación y la acción violenta) para no ver más que un encadenamiento automático de causas y de efectos, esta segunda acusación comporta suficiente cantidad de elementos justos como para merecer un comentario.

Como ha mostrado la filósofa SUSAN NEIMAN, la noción de «mal» ha desaparecido de los discursos contemporáneos para subsistir únicamente en forma de riesgo, de disfunción burocrática, o de violencia banalizada segregada por las instituciones, destilada gota a gota por los microdispositivos caros a MICHEL FOUCAULT. La violencia no existe, no existe más que en su versión «sociologista» bajo el nombre de «dominación». Sin embargo, existen formas de violencia que no son ejercidas por fuerzas anónimas, que no resultan del funcionamiento banal de las instituciones, y las hay también que emanan de los dominados. Como dice NEIMAN: «Podemos perfectamente reflexionar sobre el mal, sin con

ello querer que el mal tenga una esencia única... Los asesinatos masivos cometidos por los terroristas no son idénticos a las hambrunas provocadas o agravadas por las grandes empresas en nombre de sus intereses. Ello no nos impide condenar ambas masacres. Cada una de las dos formas de violencia es capaz de destruirnos». Quizás sería preciso entonces dejar de oponer una contra la otra, de ambas versiones del mal, dejar de decidir que tan sólo una (la violencia banalizada, burocrática, «arendtiana») es real, pero la otra no existe si no es como «síntoma» de cierto profundo malestar, que sí sería el único «real».

El análisis del discurso de los medios parece a menudo ir acompañado por una hermenéutica de la sospecha, o sea por una retórica de la acusación directa. Pero el ejercicio acusatorio no tiene verdadero interés más que si el discurso analizado no es condenado de antemano. La cuestión es entonces saber en qué momento el analista pone a trabajar sus recursos analíticos y en qué otro momento se los guarda en el bolsillo. Sería interesante preguntarse por los efectos de agenda que caracterizan a los discursos de los críticos en televisión. «Dime sobre qué objeto haces caer la sospecha y te diré quién eres». Ciertos automatismos intelectuales empujan a volverse hacia los mismos sospechosos siempre, hacia los discursos automáticamente calificados como dominantes. Pero los relatos dominantes no son siempre los del grupo definido como dominante. Son los relatos más frecuentemente escuchados, los relatos adoptados irreflexivamente, los considerados como evidentes, los que los grupos usan para echarse a la calle. A veces son efectivamente relatos del grupo reconocido como dominante. A veces, precisamente son otros discursos. Es necesario pues estar atentos a la distancia entre la dominación de un grupo y la dominación de un relato. La existencia de una distancia tal significa que algo «se está moviendo». Quizás se trate de la señal de un vuelco hegemónico, la prueba de que realmente ha habido un «acontecimiento». ¿Es el discurso de MICHAEL MOORE verdaderamente minoritario? ¿Un discurso que nadie escucha? ¿Cuántos premios y aclamaciones son necesarios para dejar de ser considerado marginal?

El historiador hereda de su parte un cierto número de cuestiones difíciles, como éstas: ¿Cuándo podemos declarar terminado un acontecimiento? ¿Cuáles son los límites temporales de un acontecimiento? ¿Cuáles son sus límites espaciales? ¿Dónde se detiene un acontecimiento? ¿Dónde comienza otro?

Leamos la forma en que el periódico *Le Monde* informa del Festival de Cannes en mayo de 2004. Todos los artículos remiten directa o indirectamente al 11 de septiembre de 2001. Nos damos entonces cuenta de hasta qué punto tarda en disiparse un acontecimiento verdadero. ¿Cómo acaba un suceso de este tipo? Ciertamente no por decreto. («A partir de esta fecha se dejará de hablar de

ello»). Ni por retorno al «statu quo ante». ¿Quizás el acontecimiento se acaba cuando se solidifica la definición de una nueva normalidad? ¿Pero en qué momento se instala ésta definitivamente?

Podemos saberlo de modo indirecto, porque un acontecimiento eclipsa al acontecimiento inicial. Éste, entonces, no es ya una *figura*, sino un *fondo* sobre el que se destaca el nuevo suceso. Ha pasado del escenario a las bambalinas. Ya no es texto sino contexto. ¿Seguirá siéndolo? La intervención americana en Afganistán se vio un poco absorbida por el 11-S. ¿Fue la guerra contra Irak, al contrario, un acontecimiento nuevo? ¿Será ésta absorbida a su vez? ¿Termina un acontecimiento cuando pierde su poder de atraer a otros sucesos y de convertirlos en sus satélites? ¿Deja un acontecimiento de existir cuando ya no es un polo de atracción?

Pero atractor o no, queda por identificar el acontecimiento. Lo primero necesario es nombrarlo. Podemos hablar de «Ataques contra Nueva York» o de la «Destrucción de las Torres Gemelas», o del derrumbe del World Trade Center. Sin embargo, esta focalización en un lugar (Nueva York) no recoge los sucesos que desde el mismo momento en que todo comienza se desarrollan en Pennsylvania o en Washington. Hablar del «11-S» permite no excluir esas otras secuencias y al mismo tiempo recordar el paradigma de las fechas fundantes (el 11 de noviembre, el 14 de julio, el 11 de septiembre...chileno). Pero entonces vemos que si la denominación del acontecimiento se condensa en una fecha, la memoria icónica del mismo sigue sin embargo focalizada sobre las Torres de Nueva York. Fue en Nueva York donde se produjo la muerte en directo de millares de víctimas ante centenares de millones de testigos. El acontecimiento se ve así dotado de un nombre, de una sinécdoque visual, de una duración, de límites espaciales. Podríamos traducir: una identidad, una longevidad, una piel. ¿Se trata entonces de proporcionar una visión antropomórfica? No. Se trata de recordar que el acontecimiento no es tan sólo un acto de violencia. Es el conjunto de las acciones y representaciones colectivas a menudo conflictuales que sigue a ese acto de violencia. El conjunto de esas representaciones constituye un *corpus*, y ese corpus nos remite a la metáfora del cuerpo.²

¿Cuáles son los límites del corpus? ¿Cuándo hablamos ya, no de ese acontecimiento, sino de otro, o de otra cosa? El acto que preside el distanciamiento frente a ese corpus es un acto esencial. Diversas historiografías se ocupan de él.

² Esas representaciones son también las de los entrevistados en las calles, que saben muy bien obedecer a las reglas implícitas de performance (actuación) del discurso informativo, en términos de su proximidad o distancia frente al suceso que describen, como muestran los trabajos del sociólogo británico GREG MYERS.

Nuestro trabajo de especialistas de los medios consiste en gran parte en ver cómo hacen dicha tarea. Como ya lo sugería VICTOR TURNER, el relato de un drama social nunca deja de perfeccionar su dramaturgia. Es en efecto raro, que acontecimientos mayores se doten de una clausura inmediata. Sin embargo tal cosa puede ocurrir. Así los atentados del 11 de marzo de 2004 en Madrid se ven inmediatamente seguidos de unas elecciones que parecen cumplir el papel de una catarsis (Estos atentados son insoportables. Castiguemos a alguien). Pero esta catarsis viene dictada por el guión del acontecimiento terrorista mismo; no clausura el acontecimiento más que en apariencia.

MOSTRAR, REACCIONAR, DENUNCIAR

Volvamos al 11 de septiembre. Hay ciertamente mucho que decir sobre la performance (actuación) de la televisión ante grandes hitos históricos que son difundidos en vivo y en directo. Pero esta performance (actuación) no es más que una obertura. Va a servir de preludio a una segunda representación hecha de centenares de emisiones y de textos a través de los cuales se construirán y solidificarán el sentido y los límites de un acontecimiento. Tales emisiones adoptan diferentes géneros (noticias, debates, programas satíricos, magazines), diferentes subgéneros (entrevistas, comentarios, rituales filmados). Y a menudo apelan a nuevos registros discursivos (emisiones testimoniales sobre el devenir público de lo privado) y también a otros muy antiguos (rumores, complots, misterios y protocolos).

El acontecimiento del 11-S se caracteriza pues por dos grandes momentos.

- a) Un momento extraordinariamente intenso pero breve. Unas horas. Unos días de imágenes esencialmente dedicadas a un rol integrador de la televisión, a un rol de gestión del traumatismo, de tranquilización social, al problema del duelo.
- b) Un momento mucho más largo de definición de quiénes son los actores, la acción, el relato y el lugar de cada sociedad frente a ese relato.

Así tenemos constituida una doble performance (actuación). Una es una mostración de un acontecimiento. La otra es una respuesta al acontecimiento.

El momento de la mostración es el de un shock. Los que trabajan en la televisión están en primera línea de fuego, condenados a la improvisación, dedicados a difundir imágenes cuyas principales implicaciones se les escapan, confrontados a un suceso en estado salvaje, obligados a mantener un discurso dialógico a su pesar, discurso en el que ellos controlan las imágenes pero son unos desco-

nocidos los que controlan a su vez la coreografía y la cronología. (Una situación que va a tender a generalizarse, sugiriendo la emergencia de un periodismo de «intermediarios»).

El momento de la respuesta es por el contrario el de una performance (actuación) voluntaria, un control recuperado, de la unión operada entre ciertos medios y ciertas voces que se expresan en la esfera pública. El acontecimiento es entonces traído de nuevo al orden de las razones (o de ciertas razones): es «enraizado». Sus imágenes continúan mostrándose pero esa mostración se inscribe ya en una *demonstración*. No se trata ya simplemente de *mostrar* sino de *reaccionar* y de *denunciar*.

La mostración y la respuesta son analíticamente distintas. No están separadas concretamente. Mostrar, es ya reaccionar y es ya denunciar. Los tres elementos coexisten en el acto de hacer ver. En otras palabras, la actividad de la *mostración* prosigue durante todo el acontecimiento pero se transforma a medida que progresa. ¿Cuáles son sus valores?

LOS VALORES DE MOSTRAR

La mostración como gesto

Frente a un acontecimiento trágico, hay que remitir a una noción esencial, la de la tarea y la facilitación del duelo. Se ha visto que los espectadores organizan su recepción de las imágenes en términos de una problemática «depresiva». Evidentemente hay que tener en cuenta que existe otra posición de recepción que se desarrolla a partir de ésta: la que MÉLANIE KLEIN describiría como «paranoide». Estas posiciones responden a la dimensión emocional de la construcción de las noticias. No nos hallamos simplemente ante procesos cognitivos.

La imagen televisiva se acompaña en efecto de una dimensión esencial: propone actos de mirada, actos de mostración. La mirada que nos propone compartir trasporta ciertos contenidos visuales pero sobre todo constituye un hacer. Ese hacer se inscribe en la esfera del gesto. Una mirada jamás es neutra. Hay una manera de ver que expresa la distancia y el alejamiento. Otra expresa la proximidad y la simpatía. Las diversas maneras de ver pueden ser adoptadas o al contrario, rechazadas con horror. Me parece pues que esas actitudes fundamentales que J.L. AUSTIN llama «behabitives» (comportativos) están en el núcleo de la actividad que consiste en MOSTRAR. Como los relatos ideológicos, las imágenes traducen los gestos y las posturas: *estar con o contra, estar cerca o lejos de, incluir, abrazar, o excluir, rechazar*.

Es por ello que el análisis de contenido da mala cuenta, cuando estudia con exclusividad, la cobertura de sucesos como éstos. Los contenidos son realidades inertes, realidades convertidas en no pragmáticas, realidades descontextualizadas. En situación, una imagen responde a otra imagen. Un discurso a otro discurso. Extraerlos de la continuidad en la que se inscriben les amputa toda su dimensión de «actos».

La circulación mundial de imágenes no es simplemente una circulación de contenidos visuales. El trabajo de los diferentes espacios públicos es precisamente un trabajo que consiste en desprender las imágenes de los actos de mirada en los que figuraban y combinarlas en un nuevo acto de mirada. Las mismas imágenes son movilizadas por relatos diferentes, y dichos relatos son a su vez usados por globalizaciones diferentes. Ciertamente existen imágenes compartidas por todos, imágenes de encrucijada. Pero las encrucijadas son propicias a las colisiones. Las mismas imágenes se prestan a evaluaciones divergentes, a gestos opuestos. Por asombrosas o «aberrantes» que puedan parecer en una esfera pública dada, otras lecturas pueden dominar en otra diferente. (Podemos pasar de la compasión por los muertos del 11-S al júbilo ante la existencia de esos mismos muertos). Es con estas «aberraciones» como se hace la historia. Es importante saber, no simplemente lo que dicen las imágenes, sino lo que las diferentes esferas públicas hacen de lo que dicen las imágenes. «A cada uno según su 11-S».

¿Nos lleva esto entonces a decir que las imágenes son infinitamente maleables? No. A menudo las imágenes tienen resistencia. Su contenido, por polisémico que sea, ofrece un desmentido al acto de mirada en el que se desea insertarlo. Tal es el principal objeto del análisis detallado de las imágenes y el de un tipo de lectura ejemplarmente llevado por Marc Ferro, y aplicado a otro contexto por Carlo Ginsburg. Se trata de una lectura *indicial* de la imagen; un lectura de la imagen CONTRA el discurso que la pone en acto. A menudo el efecto de la imagen no informa sino en una segunda lectura. Tenemos la prueba de ello cada vez que revisamos la información de actualidad y vemos sus imágenes en falsa compañía de los discursos que las enmarcaban. ¿Qué ocurre pues en una primera lectura?.

Comportativos y rituales. Sufrimiento a distancia

Lo más valioso que puede ofrecer la televisión informativa es el tiempo. Esto quiere decir que un relato en directo supone un gasto suntuario. Tal gasto marca la importancia del acontecimiento. En ciertos casos, y si se ha emancipado suficientemente del discurso habitual de las noticias, el relato de un acontecimiento

consiste menos en una tarea informativa que en un **papel ritual**. Es interesante saber cuáles son las imágenes asignadas a ese papel ritual y de qué nos hablan.

Nos hablan a menudo de sufrimiento³. Su rol proviene de un mecanismo muy bien descrito por BOLTANSKI⁴ en *El sufrimiento a distancia*. En principio está la compasión del espectador ante un sufrimiento que puede ver en detalle y a menudo en tiempo real, en su pantalla, pero al cual él no puede aportar respuesta ni consuelo alguno. Esta empatía impotente lleva a la acusación al culpable de este sufrimiento, a su denuncia, a su condena y a una movilización contra ese culpable.

Entonces se puede instrumentalizar el sufrimiento exhibido. Basta en efecto mostrar los sufrimientos de ciertas personas, y de callar el de otras. Después será preciso traducir los sufrimientos demasiado grandes, y por tanto invisibles, en reacciones individuales, trocearlos en sufrimientos que sean visibles, en sufrimientos lo bastante pequeños como para poder personalizarse. En otros términos, se ha de organizar un «goteo» de los sufrimientos. Y finalmente habrá que jugar con la gama de los enunciados *behabitifs o comportativos*, distinguiendo entre víctimas y verdugos, entre próximos y lejanos; entre los que incluimos en el NOSOTROS, y frente a nosotros, los que esculpimos como el OTRO. Así, en Francia, los relatos y dibujos sobre el 11-S esculpieron rápidamente una figura de los Estados Unidos que se ha convertido en menos de seis meses, y mucho antes de la guerra de Irak, en la figura del Otro.

Construir la opinión: animar a la cismogénesis

Todo esto plantea directamente la cuestión de los efectos de los medios sobre la construcción de la opinión pública. Cuestión sin interés, parecen decir un número de investigadores, que ponen los ojos en el cielo cuando alguien osa hablar todavía de «efectos». Efectos despreciables, como muchos periodistas repiten sin cesar, pues han memorizado defensivamente las lecciones sobre el «Two-step flow». Pero la tesis según la cual los medios tienen efectos limitados no excluye en nada que algunos de sus efectos, en ciertos contextos, sean muy poderosos. Los mismos factores que limitan en general el poder de los medios, pueden, en ciertos casos, multiplicarlo. El papel de los líderes de opinión consiste en efecto en servir bien de filtros, bien, en otros casos, de amplificadores.

³ Las imágenes rituales pueden tener también una función «fática» de nexos con un lugar sacralizado como centro provisorio de la esfera pública. Podemos así notar cómo se celebra el rol testimonial del periodista, sobre todo cuando éste —en directo— dice que no tiene nada que contar.

⁴ BOLTANSKI: *La souffrance à distance*, Paris, Métailié, 1993.

Existen intermediarios públicos, las minorías activamente empleadas en su papel de construcción de la recepción. La instrumentalización de los sufrimientos pretende precisamente movilizar a los públicos existentes, crear nuevos públicos y lanzarlos a la acción. Así los sufrimientos futuros pueden ser anticipados, o incluso representados cuando son invisibles, convertidos en pantomimas por los públicos. Tal es el rol de un nuevo tipo de manifestaciones.⁵

Lo que más impresiona en la situación tras el 11-S es que nos hallamos en un estado de exacerbación, en lo que BATESON calificaría como una *cismogénesis*. Ciertos relatos de acontecimientos comprometen la voluntad de —y la capacidad de— comprender al otro. Otros se conciben para introducir la distancia máxima entre el «nosotros» y el otro que se construye. Se hace todo lo posible por aumentar la escalada de los conflictos, por adoptar las posiciones extremas e inconciliables. ¿Debe entonces esa escalada afectar a la misma práctica informativa, multiplicando los «behabitifs» amigo/enemigo? ¿No será preciso, por el contrario, retornar a la noción de una información compartida, y por tanto a la de una posible objetividad?

Una performance (actuación) llamada «objetividad»

¿Podemos hablar aún de objetividad sin hacer el ridículo? Será necesario que alguien se arriesgue a ello, Yo lo haré tomando por referencia la *boutade* de CLIFFORD GEERTZ: «Existe la objetividad como existe la esterilidad absoluta. Esa esterilidad no existe. ¿Deben por ello los cirujanos operar en las alcantarillas?»

Desde luego que la objetividad es una construcción. Tiene, por supuesto, una genealogía. Incluso tiene varias. Supone de por sí una dramaturgia de «Mostración» en las puestas en escena de la ciencia empírica del XVIII. Tiene también una genealogía más comercial. Es en efecto lo que permite a las agencias deseosas de vender la misma noticia a periódicos diferentes aumentar su clientela sin chocar con las convicciones de los públicos de esos periódicos. La objetividad es pues una construcción, está unida a un pecado original. ¿Basta esto para dejarla de lado?

Notemos ante todo lo que supone dicha construcción. La objetividad — incluso como noción comercial— reenvía a la existencia de públicos diferenciados. Permite a esos públicos diferentes hacerse una idea de ciertos acontecimientos a partir de relatos que deben ser unánimes en un cierto número de elementos

⁵ Con la proximidad de la guerra de Irak, veremos desarrollarse manifestaciones no solamente *escenarizadas*, sino *iconizadas* que hacen uso de los registros del «arte mímico» (tinta roja que simula sangre, inmovilidad que semeja la muerte)

pertinentes. Esos acontecimientos son entonces dispuestos para el debate común. Su disponibilidad permite el funcionamiento de una esfera pública de debate. Sin embargo, si permite evitar la *cismogénesis*, ¿puede esa puesta en común de relatos para públicos de intenciones diferenciadas, llamarse todavía «objetividad»?

No se trata de una «objetividad» en el sentido de que haga posible la imposible adecuación entre una realidad y un discurso. Lo es en el sentido en que permite designar las normas que rigen un determinado tipo de *performance (actuación)*. Este ideal normativo, y este tipo de performance (actuación) son lo que se enseña en las escuelas de periodismo (multiplicidad de fuentes, contrastaciones, independencia, etc).

Propongo pues describir aquí, muy esquemáticamente, esta especie de oxímoron que constituye la *objetividad como performance (actuación)*. Analizada como *performance*, la objetividad escapa a las aporías de lo «constativo» y puede caracterizarse entonces por reglas que no contradicen en nada su carácter perfectamente construido.

La performance *objetividad* se define fundamentalmente como un compromiso, un contrato, como lo que AUSTIN llama un *comisivo*. Apelando a la confianza, esta dimensión contractual sobredetermina a todas las demás.⁶ Se declina entonces en tres contratos más específicos, cada uno de los cuales debe describirse no en referencia a los objetos del mundo físico, sino a los objetos del mundo social (acciones, interacciones) que son la materia prima de la información.

1. **Contrato de legibilidad**, que consiste en relatar la interacción mostrada en términos en que pueda ser identificada. (Por ejemplo, el relato de una carrera implica al menos a dos corredores, el de un combate, a dos combatientes). Se trata aquí de encuadrar la interacción de modo que identifiquemos las **reglas constitutivas** de esta interacción. (SEARLE). Se trata igualmente de no someter el acto de presentación de esas reglas (lo que AUSTIN llama un **expositivo**) a un juicio previo. En efecto, el contrato de legibilidad puede transgredirse al menos de dos modos. Puede transgredirse **creando la ilegibilidad**. Así, podemos mostrar una reacción sin mostrar a lo que dicha reacción responde. Puede transgredirse con la creación de **otra legibilidad**. Así la interacción «zurra» puede convertirse en la interacción «trifulca» si el agredido nos es antipático y los agresores están identificados, además, como próximos a un «nosotros». Igualmente podemos hablar amablemente de «violencia intercomunitaria» para significar de hecho que los miembros de la comunidad A son zurrados por los de la comunidad B.

⁶ Esa confianza establece el vínculo entre la construcción de un universo simbólico y lo real. SILVERSTONE subraya justamente la importancia del papel que desempeña.

2. El contrato de legibilidad se protege con un *contrato de pertinencia*. Se trata de relatar los elementos necesarios para la comprensión de la situación, dando cuenta de todos los elementos precisos y solamente de ellos. No es necesario ser positivista para notar que la ausencia de ciertas informaciones cruciales y la abundancia de informaciones inútiles perjudican la comprensión de la situación. Por ejemplo, la información sobre obesidad en América no es directamente pertinente si se trata de entender la intervención norteamericana en Kabul. Al contrario, la omisión de un gran lobo malo nos impediría identificar la historia de caperucita roja.

3. El contrato de pertinencia se acompaña finalmente de un *contrato de distancia*. Para construir una performance (actuación) *leal*, el relato de un suceso debe construir una distancia en relación a dicho suceso. La performance (actuación) de un periodista de televisión tiene a menudo tendencia a convertirse en su mediación para ciertas dramaturgias ofrecidas «llaves en mano». Ese periodista no es un cámara a disposición de los cineastas que tienen ya su guión dramático. Si llega a serlo, entraremos en el dominio de los *pseudo-acontecimientos*. De ahí que un cierto número de reglas que aseguren la distancia sean precisas: distancia documental (usando diversas fuentes), distancia léxica (evitando repetir el léxico de los participantes y por tanto de sucumbir a lo que STUART HALL describe como la empresa de los «definidores primarios» (primary definers)). La regla de la distancia consiste no solamente en no dejarse captar por un vocabulario, sino en no poner el propio vocabulario en la boca de los sujetos del suceso. Se trata de evitar una muy estrecha proximidad en los relatos y la confusión en los papeles que implicaría. Se trata de saber quién es quién, y saber quién habla; a quién pertenece lo que Austin llama los «expositivos».

Partamos de un ejemplo. El de BAUDRILLARD, según el cual BIN LADEN no comprende en nada el sentido de su propia acción, y según el cual «el suceso del 11 de septiembre, tal como es orquestado por BIN LADEN y su grupo de islámicos fanáticos está desprovisto de toda dimensión simbólica». Podemos entonces preguntar a BAUDRILLARD: «¿Qué autoridad tiene usted para estar tan seguro?. ¿Por qué derecho sustituye usted a los sujetos del suceso? Quizás no le guste a usted su simbolización, pero da la casualidad que es la de ellos. Poniendo su voz en lugar de la de ellos, usted inaugura un nuevo tipo de performance (actuación) política: el Karaoke⁷

⁷ Otro ejemplo sería el de EDWY PLENEL en el periódico Le Monde, acusado en un libro reciente (P. PEAN y P. COHEN, *La cara oculta de Le Monde*, Paris 2003) de redactar las declaraciones de un sindicato de policía y de comentar después esas mismas declaraciones como periodista. PLENEL rechaza esta acusación. Atacando a los autores del libro ante los tribunales, su periódico rechaza que haya habido una trasgresión de la regla de la «distancia».

Ciertamente un karaoke como éste es inevitable cuando ciertos grupos se deciden a hacer de abogados de otros grupos. Las causas justas empiezan a enrollar a los públicos en su defensa, y esos públicos las defienden con el vocabulario que les parece adecuado, sin el cual no se habrían comprometido a hacerlo. Pero lo que parece justo a esos públicos, ¿corresponde a lo que piensan los sujetos históricos que esos públicos defienden? **¿No existe un problema de traducción? ¿No vemos entonces aparecer una especie de esperanto de las causas justas?** No terminan por parecerse unas a las otras más de lo que se asemejan a los sucesos que las inspiraron?»

Es inevitable en una esfera pública mundializada que los públicos abracen causas que no son directamente las suyas y que canten su partitura creyendo que están cantando la del vecino. Rechazar los embrollos que esta situación conlleva sería rechazar a priori toda posibilidad de existencia de los públicos. Y no es ésta la cuestión.

Pero lo que es cierto para los públicos, ¿no lo es también para los medios informativos? ¿Deben los periodistas comportarse como si ya fueran públicos defensores y sustituir su discurso con el de los grupos que defienden? Me parece que esta reivindicación a menudo emitida por los periodistas mismos nos lleva de hecho a una patología del discurso mediático. Esta patología es la indistinción de las voces y los argumentos. Se manifiesta en el momento en que ya no es posible saber «quién habla». Nadie pide al periodista que se convierta en François Rabelais. **El carnaval bajtiniano debería interrumpirse donde empieza el periodismo, dejando lugar al intento de desenredar la madeja de las polifonías.**

OBJETIVIDAD, LEALTAD, AUTENTICIDAD

El problema de saber «quién habla» desaparece cuando pasamos de las imágenes informativas a las imágenes de ficción. Lejos de requerir una separación rígida entre las diferentes entidades enunciativas (la del autor del film, la de los personajes) el régimen de la ficción se caracteriza por el contrario por la fluidez de las idas y venidas entre los diversos «orígenes» de las imágenes propuestas; por una móvil delegación enunciativa, por una circulación continua del «yo veo».

La cuestión que se plantea pues, no es la de una *lealtad* que concierna al origen verdadero de las palabras e imágenes, sino la de una *autenticidad*, que pone en juego la capacidad de los cineastas para compartir verdaderamente, o por el contrario, para fingir que comparten, la experiencia de sus personajes. El

peligro no es ya el de la demasiada proximidad con el discurso de algún otro, sino el de una insuficiente, ficticia, caricaturesca proximidad. Ya no hay un *qui-proquo* sobre la identidad del locutor, sino una *falsificación de una subjetividad*. Es lo que manifiesta de manera ejemplar el primero de los filmes de ficción que ha tomado como tema el 11 de Septiembre.

Producido por ALAIN BRIGAND en forma de cortometrajes realizados por cineastas de once países diferentes, este filme (***Once minutos, nueve segundos, una décima***) reúne a S. MAKHLALBAF (Irán), C. LELOUCH (Francia) K. LOACH (Inglaterra) Y. SHASHINE (Egipto) GONZALES INARRITU (México) I. OUEDRAGO (Burkina Faso), MIRA NAIR (India) S. PENN (USA), A. GITAI (Israel) D. TANOVIC (Croacia) S. IMAMURA (Japón)

Para hablar del 11-S, casi todos los cineastas describen, curiosamente y aparentemente sin ponerse de acuerdo entre ellos, situaciones caracterizadas por un ver mal, por el hecho de no ver, de no oír, de no comprender. Los niños de Makhlalbf son incapaces de imaginar lo que son las torres. Los adultos de Quedraogo pasan ante BIN LADEN sin verle, o le ven sin identificarle. INARRITU propone un filme ciego, una salmodia sin imágenes. La heroína de LELOUCH no ve que las torres se derrumban y no oye cómo la televisión describe el derrumbamiento: está aquejada de sordera. La periodista de GITAI es demasiado narcisista para oír cuanto le dicen. El soldado-serpiente de Imamura está más allá de toda escucha: está aquejado de demencia.

En cambio otros filmes proponen una visión tan penetrante que nos permite largas conversaciones con fantasmas, una mirada tan clarividente que pasa a través de las apariencias, una precisión tan radiográfica que permite designar nuevas realidades. Para el octogenario de SEAN PENN, la caída de las torres se traduce en una luz que disipa los sortilegios de la negativa. Para Y. CHAHINE, el 11 de septiembre es la ocasión de una travesía por las apariencias, gracias a la cual las víctimas de Nueva York y sus asesinos serán reemplazados por «verdaderas» víctimas (palestinas) y sus más «despreciables» asesinos (israelíes). Igualmente para KEN LOACH, un «falso» 11-S (el de Nueva York) no es más que un obstáculo que barrer para evocar el «verdadero» 11 de septiembre (el de Santiago: la muerte de SALVADOR ALLENDE). Legítima en sí, esta compasión por las otras víctimas distintas a las que se trata ahora se parece bastante a un encojerse de hombros.

Poco importa pues, que el acontecimiento sea nuevo y las víctimas distintas hoy a las de ayer. Sabemos de antemano lo que el acontecimiento debe significar. Todo lo que había que saber sobre él, estos filmes ya lo sabían. El ver no es ya aquí más que la traducción de un saber, de un *hacer visible*. Estos últimos

filmes sufren pues, no de un «ver mal», sino «demasiado» o «demasiado bien». Comprendemos entonces que sus guiones nos suenen a álgebra y sus personajes parezcan monumentos de jardines públicos. Estos filmes plantean la cuestión de la autenticidad.

Ciertos realizadores no saben nada de antemano. Miran. Escuchan. Intentan comprender. Como sugería BAZIN, auscultan la realidad. Otros no tienen que auscultar, ni que tratar la realidad. Los valores de mostrar son para ellos valores retóricos. Su retórica consiste en proponer el cebo de una subjetividad.

LA MOSTRACIÓN AUTENTIFICADORA: LA EXPERIENCIA COMO ARGUMENTO

El devenir público de la experiencia individual remite a un segundo peligro. Es el que la socióloga francesa DOMINIQUE MEHL ha descrito como emergencia de un «espacio público-privado», el nacimiento de un espacio público dominado por la publicitación de lo privado. Proponiendo experiencias que valen por su ejemplaridad, por su significación, por sus valores afirmados, pero que se presentan como simples «testimonios», el espacio «público-privado» se construye en torno a la figura central del testigo. Podemos hablar entonces de una cuasi *dictadura* del testigo.

El problema que plantean en efecto los testigos públicos de experiencias individuales es que su discurso, si bien defendiendo valores y produciendo argumentos, escapa a toda posibilidad de refutación o de contestación: no admite el debate. Un experto puede en efecto contradecir a otro experto. Pero un experto no puede contradecir a un testigo que está refiriendo su propia experiencia. Nadie puede decir nada a dicho testigo. «Esa no es su experiencia», «Eso no es lo que usted ha vivido», «No sabe usted realmente de lo que habla», «Yo conozco su experiencia mejor que usted»...pretender un saber así sería avasallador, por experto que fuera quien lo intentara, incluso aunque fuera experto en experiencia, es decir, psicoanalista.

Al convertirse en una esfera «pública-privada» la esfera pública ve multiplicarse los *nichos* que escapan al debate. La novia del terrorista CARLOS habla de su amor por él, y del respeto que tiene al odio de CARLOS a instituciones y pueblos. Ella es además su abogada. Si acepta ser invitada a ciertos programas (uno de los cuales se llama precisamente «publico-privado») es para poder emitir allí ciertos discursos. Sin embargo no siempre hará uso de ellos como abogada o militante. No se limita a los foros en los que podría encontrar respuesta. Su

discurso existe en tanto «novia» en un programa de amores insatisfechos (Su amante/cliente está en la cárcel). Por discutible que pueda ser, su discurso escapa pues a toda posibilidad de discusión.

Del mismo modo, la madre de un kamikaze, hundida en el dolor, con el rostro deshecho, la voz débil, los ojos secos a fuerza de llanto, declara que su hijo, muerto matando a numerosos adolescentes israelíes, era un buen hijo. Lo que ha hecho no era más que lo justo. ¿Podemos contradecir a esa madre en el instante en que expresa su dolor? ¿Pero podemos dejar sin respuesta su demanda de destrucción indiscriminada de todos los israelíes? ¿Podemos aceptar un discurso que invita abiertamente a la destrucción de un pueblo? De nuevo, el privilegio otorgado a la experiencia, y el tipo de «publicidad» que instala la figura del testigo, ponen en cuestión una esfera pública en la que el debate sea posible.

Quisiera concluir con estas dos figuras simétricas, estas dos patologías del discurso público, cuales son las ficciones-para-una-tesis y los nichos de testimonios-fuera-de-debate. En ambos casos se remite a una experiencia. En los dos casos aparece la publicitación de algo privado. En los dos casos, enfin, hay un acto de mostración que permite a la experiencia individual convertirse en el soporte, el autenticador y la máscara de un discurso público. En los dos casos, la experiencia de un individuo se ha vuelto pública con el fin de servir a una ideología de la prueba o la coartada.⁸

⁸ Ideología en el sentido usual del término, que hace referencia a un discurso organizado, y no en el sentido de ALTHUSSER quien al plantear la omnipresencia de la ideología ve en ella más bien una especie de sentido común.