

NUEVAS DIMENSIONES EN EL ARTE AUDIOVISUAL: TELEVISIÓN Y CINE

LA CULTURA PANÓPTICA Y LOS GÉNEROS NEOTELEVISIVOS

THE PANOPTIC CULTURE AND THE NEOTELEVISION GENDERS

Carolina Sanabria*

RESUMEN

El presente artículo trabaja desde el supuesto de que el desarrollo tecnológico que ha alcanzado la sociedad actual le permite extender la tendencia panóptica —inicialmente arquitectónica y posteriormente fotográfica— a dos de sus géneros televisivos: la cámara escondida y sobre todo el *reality show* (con *Gran Hermano* como paradigma). A partir de aquí se plantea entonces que la vigilancia que subyace a esta articulación visual termina extrapolándose a la estructura espectacular.

PALABRAS CLAVE: TEORÍA DE LA COMUNICACIÓN * TELEVISIÓN * CONTROL SOCIAL * TECNOLOGÍA * VIDEO

ABSTRACT

This article is based on the premise that technologic development that society has reached today allows it to extend the panoptic tendency —initially architectonic and later photographic— to two TV genders: The hidden camera and mainly the reality show (if we use *Big Brother* as a paradigm). From this moment, we can point out that the surveillance underlying this visual articulation ends up extrapolating to the spectacular structure.

KEY WORDS: THEORY OF THE COMMUNICATION * SOCIAL CONTROL * TELEVISION * TECHNOLOGY * VIDEO CASSETTES

* Cátedra de Comunicación y Lenguaje, Escuela de Estudios Generales de la Universidad de Costa Rica
csanabriacr@yahoo.com

0. INTRODUCCIÓN

La acompasada cotidianización de lo icónico, ubicada a la base de las estrategias mercantiles (capitalistas), ha contribuido a una no menos paulatina naturalización de su uso —desde el ordinario consumo cinematográfico hasta la expansión de cámaras de vigilancia—, de modo tal que si habría que precisar a la sociedad contemporánea sería, en definitiva, bajo el signo de la imagen¹.

Al servicio del poder, la imagen y la mirada terminan diseminándose a la sociedad entera (Foucault, 2000: 211). Como recuerda Clair, “[m]irar es guardar: *garder*, en francés, provisto de un prefijo (*regarder*) como de un arma, señala su parentesco con el hecho de dirigir la visión hacia. Mirar es tener cuidado, guardar, guardarse. Tener miramientos. Mirar es tener miramientos con lo que se ve” (1999: 89-90): de ahí su aplicación en los campos de la dominación y el control, de la inspección y la vigilancia —que comparten con el voyeurismo no tanto una clandestinidad como un proceder que permanece a la sombra—.

La proliferación actual de imágenes supone un panorama dominado por cámaras que construyen la realidad para el funcionamiento de una sociedad capitalista avanzada (Sontag, 1992: 188). Vienen a ser los ojos de una entidad omnipresente que en las mitologías constituye una prerrogativa divina² y en las culturas paganas se

extiende al paisaje urbano de la civilización finisecular (Campanella en Mirzoeff, 2002: 276).

Es probable que quien mayor notoriedad hubiera alcanzado por su sistematización teórica fuera Michel Foucault, aunque se sabe menos que la vinculación entre mirada y vigilancia había sido formulada por Aristóteles en su *Metafísica*. El filósofo griego había establecido las bases conceptuales de lo que concebía como los dos tipos de filosofía: una de ellas como disciplina y como método de organizar el campo perceptual; la otra como teoría de la disciplina, es decir, como subordinación y supervisión (Porter en Levin, 1997: 95-96)³. Lo que desata el mencionado valor de actualidad tendría que considerar la tecnología al servicio de la vigilancia, pues, como afirma Fiske, la aplicación de sus medios no determina el material elegido ni la manera en que se utilizará —ya que “[t]echnology may determine what is shown, but society determines what is seen” (en Mirzoeff, 2002: 386)—.

Conectada al ejercicio del poder —no es gratuito que sea *pouvoir* en francés—, la

1 “This is a looking culture”, dice Denzin, “organized in terms of a variety of gazes, or looks (tourist, investigatory —medical, social science, television, religious, political— artistic, photographic and so on” (1991: 9).

2 Hechos a imagen y a semejanza de su creador —el hombre—, no es extraño que los dioses sucumban a las pasiones sublimadas o pulsiones (no sólo las sexuales, también las visuales), como lo refiere el jocoso episodio del canto VIII de Odisea donde el poeta Demódoco narra los amores de la adúltera Afrodita con el dios Ares. Víctimas de la furia de Hefesto —enterado por el Sol, a través de otra atribución humana: el chisme—, los amantes son atrapados e inmovilizados por la invisible red que aquel había elaborado en su fragua para que cayera sobre sus cuerpos cuando estos yacieran en el lecho. Pero la afrenta no se repara sino hasta

que los somete a la exposición y a las burlas de los demás dioses, que —a diferencia de las diosas, retenidas por el pudor— no dudan en presentarse (Homero vv. 250-365): desde ya la mirada sobre lo sexual se configura como predilección masculina. El impulso voyeurista no se restringe, sin embargo, a los febriles dioses grecolatinos. La representación cristiana figura a su creador —el *Supremo Voyeur*, lo (des)califica con sorna el argentino Abel Posse en su impiadosa novela *Daimón* (1978)— como un triángulo isósceles con un ojo en el medio (figuración barroca): el ojo que todo lo ve.

3 La mirada panóptica puede también sugerir modelos de registro visual, como el planteado por teóricos del feminismo para subrayar el poder unilateral de la mirada. En su despliegue, las mujeres, al ser tradicionalmente asumidas como objetos (de contemplación y/o de posesión), se han convertido en receptáculos de esa mirada: “The dissociation of the see/being seen dyad [...] and the sense of permanent visibility seem to perfectly describe the condition not only of the inmate in Bentham’s prison but of the woman as well. For, defined in terms of visibility, she carries her own Panopticon with her wherever she goes, her self-image a function of her being for another” (Doane, Mellencamp and Williams, 1984: 14).

mirada se imprime sobre el cuerpo ajeno, pero a la vez se revierte sobre el propio —me veo verme—; un *sutil intercambio de códigos de vigilancia*, según plantea Foucault cuando dice que sólo se trata de una mirada examinadora que cada quien acabará por interiorizar al punto de ser su propio inspector: al final, todo individuo ejerce esta vigilancia sobre y contra sí mismo (1980: 155). Una vigilancia, en efecto, que puede revertirse en amenaza, mayormente si se piensa en las videncias anónimas. El caso más burdo vendría dado por las mal llamadas cámaras de *seguridad*, así que son de destacar (y agradecer) las estilizaciones que de ahí se derivan, como lo hace el cineasta austriaco Michael Haneke en su brillante filme *Caché* (2005) donde unos anónimos e inocuos vídeos descolocan a los esposos Laurent por cuanto ninguno cree reconocer (al menos en un principio) la autoría de las intrusivas filmaciones, que justamente abren el filme con el perturbador plano fijo de la fachada doméstica —evocadoras de los primeros segundos de *Funny Games* (1997) en otra dimensión: la del audio—: una doblez intencionadamente engañosa⁴ abocada a confundir *ex profeso* al espectador que lo lleva a poner en duda la veracidad de lo que percibe.

1. LA VIGILANCIA COTIDIANA

Una forma inicial de control en el seguimiento individual vendría con las aplicaciones de la cámara fotográfica, cuyas imágenes nunca han sido imparciales⁵ —su monóculo, dice

4 Es un recurso que, en el planteamiento del filme como medio, fuerza al espectador a cuestionarse la veracidad de lo que ve, presentando algo como realidad para socavarlo después. Por eso el juego al que alude el título recae menos en la macabra matanza familiar que en la expectación de la cinta: “I’m playing with the public, and I make them fall into all kinds of traps and show them they’ve fallen into the trap”, ha declarado el mismo Haneke (en Horton, 28/05/01).

5 “Like the state”, destaca Tagg, “the camera is never neutral. The representations it produces are highly coded, and the power it wields is never its own. As a means of record, it arrives on the scene vested with a particular authority to arrest,

McLuhan, “daba a quien lo llevaba la facultad de [...] ver a las personas con una mirada de superioridad, como si fuesen hormigas” (1971: 235)⁶—. La emergencia de una tipología social con un nuevo abanico de poblaciones de interés —criminales, enfermos, huérfanos... — para el poder administrativo, coincidente con la llegada de una fotografía de talante industrial que se empleó como herramienta de manejo, supuso la creación de un proyecto ramificado de archivos en el que la imagen se situaba en el centro de la inteligencia burocrática (Bryson, 1999: 5). Tales usos se abocaron, en última instancia, a implantar una demarcación entre la mayoría de los ciudadanos y los que estaban rodeados por un cordón médico-jurídico (Bryson, 1999: 8).

El pionero de este tipo de empleos fue Francis Galton, un científico de la época victoriana impulsor de los métodos de pruebas y análisis estadístico de resultados que fundan las bases de la materia actual. A petición de Edmund Du Cane, el presidente de la comisión de prisiones de Gran Bretaña, Galton aplicó, durante la década de 1870, técnicas de trasfondo eugenésico en composiciones fotográficas (llamadas *fotografías medias*) para probar la estabilidad de una etnia determinada, es decir, para determinar rasgos faciales con el fin de comprobar su relación con los autores de crímenes específicos. Estos procedimientos terminaron apoyando políticas de exterminio

picture and transform daily life; a power to see and record; a power of surveillance [...]. This is not the power of the camera but the power of the apparatuses of the local state which deploy it and guarantee the authority of the images it constructs to stand as evidence or register a truth. If, in the last decades of the nineteenth century, the squalid slum displaces the country seat and the ‘abnormal’ physiognomies of patient and prisoner displace the pedigreed features of the aristocracy, then their presence in representation is no longer a mark of celebration but a burden of subjection. A vast and repetitive archive of images is accumulated in which the smallest deviations may be noted, classified and filed” (en Evans and Hall, 2003: 246).

6 Comparación reelaborada en de *Él*, de Buñuel, cuando el protagonista parangona a la gente que se divisa desde lo alto de un campanario con gusanos que se arrastran por el suelo.

de judíos, gitanos y otras minorías. Un empleo parecido le dio en 1879 su coetáneo, Alphonse Bertillon, en París, donde trabajaba para la policía. Tras haberse percatado de la utilidad de la fotografía para la identificación de criminales, Bertillon alentó la creación de archivos desde un método de reconocimiento, actualmente en vigor, a partir de dos imágenes de primer plano —una frontal y otra de perfil— que más tarde se ampliaron a una tercera en dirección transversal. La fotografía se ponía entonces a disposición de un nuevo tipo de institucionalización del individuo, donde, como explica Bryson, “[w]hat is uppermost is the need to produce abnormality in a form that manifests it directly to the naked eye: deviancy or degeneration as a *face*” (1999: 6): en otras palabras, lo visual pasaba a convertirse en el lugar en el que se manifiestan, o mejor, se encarnan los signos de la desviación.

Las técnicas fotográficas de Galton y Bertillon llegaron a popularizarse tanto que alrededor de la segunda mitad del siglo XX fundamentaron técnicas en el lenguaje artístico cuya reproducción asimismo permitía sugerir, por ejemplo, la posibilidad de varias identidades. Así lo evoca, evidentemente desde una estilización mayor que la administrativa, la descomposición en fotogramas de célebres *travellings* como el de Kim Novak, los cuales dan la impresión de mostrar al personaje detenido, extraído en el flujo temporal, en sintonía con su naturaleza no unitaria, con su identidad desdoblada —curiosamente coincidente con la representación tríptica de Bertillon, aunque en su caso se impone una valoración ejemplar del arquetipo (en concordancia con las ideas eugenésicas de Galton)—. Las fotografías se han convertido en un sello prácticamente distintivo de artistas como Warhol. Sus serigrafías de Elizabeth Taylor (1963) o de Marilyn Monroe (1967) —a partir de retratos de fotomatón— están investidas de una iconicidad de *stars* —insertas en una industria que reproduce a gran escala sus imágenes, sometidas a la mercantilización y fetichización, también corresponden a personalidades fragmentadas, pues el trabajo básico de un actor es su desdoblamiento en personajes—: “La ‘estrella’ es a la vez, ser y apariencia, perso-

na y fantasma. Nunca es ‘ella misma’ y nunca es ‘una’. Warhol la ve como una réplica perpetua; Hitchcock como objeto de una búsqueda siempre en sus inicios” (Stoichita, 2006: 271).

Francis Bacon también es de los pintores que parten de las fotografías para la elaboración de sus trípticos o triples estudios de un sujeto. Tras haberse dedicado a retratar sujetos públicos desaparecidos (papas, dictadores), se decanta por personas más cercanas, de lo que dan cuenta los estudios de su amante George Dyer (1964) así como de sus amigos Lucian Freud (1965) o Henrietta Moraes (1969) —desde una conjunción paradójica de distorsión y naturalismo, en la que plantea la posibilidad de que “en su expresión más profunda, el realismo sea siempre subjetivo” (en Martínez Artero, 2004: 179)—. Son estudios en los que, a pesar de haber preferido basarse en imágenes fotográficas antes que en modelos, domina una vigorosa intensidad de la paleta —lo cual, aunado a las figuras que se retuercen a costa de su humanidad, termina por esquivar el sentido de referencia e identificación sobre el que se asienta el retrato convencional del arte y también el procedimiento original de identificación de Galton y Bertillon—. Hay aquí una pérdida de importancia de los rasgos faciales individuales, distintivos, reconocibles, porque a Bacon le interesa postular una dimensión irracional, cercana —manifiestamente clara en el caso de Moraes— a lo animal. El desasosiego que sus cuadros rezuman prorroga la sensibilidad general de su pintura, interpretada por los críticos como una expresión de la desoladora coyuntura de la violencia bélica y de una atormentada vida personal —sin descontar la influencia de Picasso y del expresionismo de Van Gogh y de Munch—.

Aunque el método de Galton y Bertillon sería, con el correr de los años, cuestionado y desechado como única táctica de identificación personal, sigue siendo constitutivo de un sistema individualizado de control (que incluye datos como huellas dactilares o pruebas de ADN) actualmente en vigencia: constituye parte de los mecanismos de vigilancia —en la identificación de criminales— y/o de control en el registro de cualquier civil —ciudadano,

estudiante, miembro de un club, etc. (desde fotografías frontales para carnés de identidad o de membresías)—.

Pero la vigilancia no sólo se ejerce desde una monotorización particularizada, pues también contempla formas que echan mano a un recurso de visión más general: el panóptico. Se trata de una estructura que se ha generalizado sobre el cuerpo social y que permite una visión general de un grupo más o menos amplio de sujetos. Tiene sus orígenes en una innovadora distribución arquitectónica que se remonta a la segunda mitad del siglo XVIII. Consistía en la organización de la producción supervisada de las salinas de Arc-et-Senans —cuyos primeros planos datan de 1774 hasta la construcción definitiva de su primera mitad en 1779— como encargo de un mortecino Luis XV al arquitecto Claude-Nicholas Ledoux. Si bien el proyecto fue tomado en cuenta por Foucault —en una mención rápida dentro de su texto fundamental de la vigilancia estructural—, dedica mayor atención al esbozo que el filósofo utilitarista inglés Jeremy Bentham había expuesto en su plan utópico de reforma social, publicado en 1791, escasos años después de la realización de la soberbia construcción francesa —que por cierto clausuró su actividad en 1895—.

Aunque la prisión de Bentham nunca se llegó a cimentar como tal —originalmente fue pensada para ser edificada por su hermano, un arquitecto naval—, la idea a la que el mismo Bentham denominó panóptico terminaría por influenciar, en mayor o menor medida, toda institución disciplinaria que supusiera la especialización técnica al servicio de una estructura de inspección, como hospitales, escuelas o asilos —que indirectamente vendrían a corresponderse con la función de lo que Althusser posteriormente llamaría *aparatos ideológicos del estado*—. Según su raíz griega, esta innovadora composición arquitectónica privilegiaba una visión totalizante de sus alrededores. De hecho, la misma estructura contiene una metáfora ocular: “Las cárceles y los otros panópticos son, pues, edificios-ojo: el acto de ver y controlar se traduce en una arquitectura que reproduce el órgano de la visión de un modo candorosamente literal”, afirma Ramírez (2003:

86) al respecto de los planos que había concebido el mismo Ledoux, como el del Teatro de Besançon (1804), en los que su semicircularidad proponía una homologación con la curvatura del globo ocular.

Al igual que Arc-et-Senans, el diseño de Bentham mantenía la misma composición de celdas organizadas semicircularmente (*intermediate/annular area*) en torno a una torre que se levantaba en el centro (*inspector's lodge*). Cada celda estaba dispuesta con dos ventanas, una de las cuales daba hacia el exterior del edificio y otra al interior —de cara a la torre de vigilancia—. Punto central y elevado —cercano a dios—, esta torre era un reducto que funcionaba como un módulo de inspección que confería acceso a la visualidad absoluta de cada uno de los cuerpos ahí registrados e incomunicados —de la misma manera que el director de las salinas, en el proyecto de Ledoux, custodiaba las actividades de sus trabajadores—.

Este espacio cerrado, recortado, vigilado en todos sus puntos, en el que los individuos están insertos en un lugar fijo, en el que los menores movimientos se hallan controlados, en el que todos los acontecimientos están registrados, en el que un trabajo ininterrumpido de escritura une el centro y la periferia, en el que el poder se ejerce por entero, de acuerdo con una figura jerárquica continua, en el que cada individuo está constantemente localizado, examinado y distribuido entre los vivos, los enfermos y los muertos —todo eso constituye un modelo compacto del dispositivo carcelario (Foucault, 2000: 201).

El propio Bentham definió la estructura del panóptico como una colmena dominada por un “espíritu invisible”, cuya ventaja esencial era la facultad de divisar bajo un solo vistazo el interior de cada una de las celdas (1985: 34) sin que, por el contrario, sus prisioneros pudieran distinguir la presencia del inspector. “Es visto, pero él no ve; objeto de una información, jamás sujeto en una comunicación”, comenta Foucault sobre cada vigilado (2000: 204). El panóptico no se limitaba, entonces, a una ausencia de correspondencia en las miradas, sino que la

imperceptibilidad del vigilante eliminaba cualquier certeza en el sujeto del momento preciso de observación en función del control —como dice Lyon, “[u]no obedece porque nunca puede saberse cuándo ‘ellos’ pueden estar observando” (1995: 91) —: de esta suerte, la vigilancia queda delegada, internalizada, en el propio vigilado.

Este dispositivo se articula dentro de un sistema disciplinario que más tarde será institucionalizado en la economía capitalista moderna, básicamente a través de las cámaras de *seguridad*, que vuelcan la mirada de una torre periférica hacia su propio seno, sus mismas instalaciones. Inducida, la monitorización de los sujetos permite identificar lo que se clasifica como anormal a través de la sistematización de la información finalmente procesada en conocimiento (Fiske en Mirzoeff, 2002: 385). Pero en realidad toda esta maquinaria se aboca a garantizar la seguridad (*security*) por encima de la protección (*safety*). Es decir, el despliegue de su registro visual se extiende —antes que en los sujetos— en las propiedades y en la asistencia al sistema judicial que busca formas de disuasión e identificación posterior de sospechosos (Cousins en Levin, Frohne and Weibel, 2002: 488), así como de transmisión de una falsa seguridad.

Comprobaciones sobran, pero son pocas las que han tenido un tratamiento mediático tan ruidoso como la desaparición del niño James Bulger en 1993. Una de las cámaras de *seguridad* del centro comercial del que se le abdujo permitió colaborar con la detección de los insospechados asesinos, pero no con su recuperación. La imagen del pequeño, de la mano de uno de sus jovencísimos captores, se convirtió en un icono referido a que la menor distracción podía acarrear la pérdida de un hijo: la mirada electrónica traicionaba así la confianza que cuidados como el paterno le habían delegado. Difundida alrededor del mundo, la fotografía terminó siendo apropiada (monopolizada) por los medios de información. De ello daría constancia ‘*History Painting*’, *Shopping Mall* 15:42:32, 12/02/93 (1993-1994), la obra que Jamie Wagg reelaboró con base en su última imagen. Tras su exposición, el cuadro sería censurado bajo acusaciones de lucrarse con

el dolor por los mismos medios que durante mucho tiempo especularon hasta nutrir con la misma fotografía los contenidos de sus programas y que tampoco consideraron que su autor se inscribía en la tradición de Géricault y Manet de registrar acontecimientos de la historia contemporánea antes que del pasado lejano (Walker y Chaplin, 2002: 146), confinando el arte a una dimensión alemana al Olimpo y relegándolo de la vida. Pero también resulta significativo que las cámaras de *seguridad* se hayan venido constituyendo en una rica cantera promotora de la retroalimentación voyeurista que se niega en el arte pero que se lleva hasta el delirio en los diarios y noticiarios supuestamente más serios.

Las religiones principales confían en la existencia de deidades que vigilan los sucesos humanos, hecho que hacía suponer que algunas tendrían muchos ojos que lo veían todo (Morris, 2005: 69). El hombre que, como se sabe, aspira desde siempre a igualarse a dios, ha realizado importantes conquistas técnicas, orientadas a desarrollar sus capacidades en el uso de este y otros sentidos —hasta llegar a conformarse, como dice Freud, en un dios con prótesis (2004: 36)—.

En la actualidad, este sistema se ha puesto en práctica desde medios que combinan la arquitectura con la electrónica, naturalizándose cada vez más. En la ficción cinematográfica, *Sliver* (1993) de Phillip Noyce plantea una dilución de estos usos a partir de las cámaras instaladas en un lujoso edificio de apartamentos de Manhattan. Su función no se aboca a la vigilancia, sino al regodeo de su dueño, cuya actividad se asemeja a la divina, sin intervenir en los conflictos menores de sus pequeñas criaturas que no suponen una amenaza (por el contrario, consiste un divertimento): simplemente mira y deja hacer (y deshacer). Son, pues, aplicaciones que se deslindan de la formalización del control de la información en las sociedades con un nivel (en ocasiones básico) de industrialización, decisivo para el flujo de conocimiento y visibilidad (Fiske en Mirzoeff, 2002: 382). En la era de la imagen, los nuevos panópticos modelados por el complejo tecnológico de cámaras ubicuas es una estructura prácticamente incuestionada debido quizá a las dos razones aducidas por Whitaker: la descentralización y la consensualidad (1999:

172) —que llegan a restar, de paso, la alta carga de demonización que se le ha atribuido a este régimen de organización y permiten comprobar que no es un poder que se ejerza de manera parcial—.

Y como la vigilancia se empeña en extenderse a todas las áreas posibles, no sólo se circunscribe a los espacios urbanos de uso público —custodiados a través de las cámaras de vídeo teledirigidas por ordenadores (*videocam*)—, sino que alcanza un nivel más básico: el privado. Todo apunta a un replanteamiento del concepto de vigilancia en una hegemonía neoconservadora que por encima del llamado derecho a la intimidad tiende a privilegiar la seguridad al mismo tiempo que a suscitar la paranoia mundial, agudizada tras las condiciones que derivaron en los acontecimientos del 11 de setiembre de 2001 y que instauraron, como dice Mirzoeff, un permanente estado de excepción (en Brea, 2005: 162). El sistema social termina por convertirse en una especie de Argos, pero sin el patriarcal consuelo de la cautivadora música de la flauta de Hermes que acune el sueño del monstruo.

2. DE DIOS TE VE A DIOS TV

Baudrillard proponía que la represión y el control se neutralizan con la información y la comunicación que encadena la necesidad de la pantalla (en Anceschi *et ál.*, 1989: 36). Pero la pantalla también conjuga la vigilancia con el espectáculo, en una dirección donde ya no hay secretos y que tiende a la eliminación de la diferencia entre espacio interior con el espacio exterior: se está entonces ante lo que en otro lado Baudrillard había llamado la escena doméstica de los objetos y la vigilancia de un espacio simbólico que es también el del sujeto (en Foster, 1998: 130). La *neotelevisión*⁷ ha

desarrollado nuevos formatos abocados a una redefinición de la pulsión voyeur a través de esta mirada vigilante.

Más que el telescopio, como planteaba Borges (y también McLuhan), es la cámara —como instrumento de captación de imágenes— la que se convierte en el extensor de la mirada: ambos amplían presencias lejanas, o mejor, convocan ausencias (espaciales y temporales). En este sentido, su amigo Bioy Casares fue más lejos cuando le concedió esta función a la fotografía, al cinematógrafo y a la televisión (2000: 86): medios que, como si accediesen a múltiples e indiscretas ventanas, gozan de su privilegiada condición de penetrar en zonas antes no exploradas —es el caso de la última, tradicionalmente de ficción y más reciente devenida telerrealidad—. También se dice que la dimensión fundamental de la reproducción mediática no reside en este carácter instrumental como extensión de los sentidos ni tampoco en la manipulación de las conciencias, sino en su valor ontológico como principio generador de realidad (Subirats, 2001: 95). “No se trata en semejante experiencia”, explica Baudrillard, “ni de secreto ni de perversión, sino de una especie de escalofrío de vertiginosa y truculenta exactitud, de distanciación y aumento a la vez, de distorsión de escalas, de una transparencia excesiva” (1978: 55). La ya comentada estética de lo ínfimo resurge en este contexto: Paul Julian Smith destaca que el apego del voyeur al

liberal de que quien se beneficia es el cliente (las audiencias) —el supuesto es que la competencia produce calidad—. El cambio destaca una reestructuración de tipo topográfico, marcada por dos elementos básicos —la desregulación y la tecnmutación—: “Tanto la aparición de las televisiones privadas y la consiguiente constitución del sistema televisivo mixto, como el imparable avance tecnológico que supone el acceso a una amplia oferta televisiva y el aumento de servicios mediados por la pantalla, han inducido las reglas de la competencia...” (Prado *et ál.*, 1999: 197). Al nivel de producción, la tendencia se traduce bajo el tratamiento espectacularizante, la reducción de costos, la difuminación de la identidad genérica, la respuesta al espectáculo liso y artificial, la satisfacción de las aspiraciones consumistas más emocionales-participativas, el pretendido servicio social y la participación ciudadana (Prado *et ál.*, 1999: 198).

7 El neologismo procede del difundido artículo de 1983 de Umberto Eco, en el que anunciaba el paso de lo que se conoce como la *paleotelevisión* —estatal, monopolística— a la *neotelevisión* —privada, la que multiplica cadenas y suscita el advenimiento de nuevas maravillas electrónicas (1986: 200)—, en consonancia con la idea neo-

detalle intensivo no consiste simplemente en un mecanismo psíquico, sino una técnica típica de la sociedad de la vigilancia (1996: 42): en efecto, la elucidación de detalles vendría a encontrar correspondencias en un medio de gobierno gestionado desde la Revolución Francesa —a raíz de la invención de una *mirada pública*—, esto es, una forma de omnivigencia como ambición totalitarista del Occidente europeo (Virilio, 1998: 47-49).

Como quiera que fuere, en la televisión, lo ficticio se dirige directamente al espectador que ya no tiene dónde ocultarse (Català, 1997: 191), lo que en principio vendría a desarticular la base que sustenta el voyeurismo en el medio. Es un medio que reúne géneros de distinta naturaleza, y si bien implica una constatación innegable para las situaciones donde el espectador se realiza como efectivo contraplano del personaje —ejemplar en el informativo— existe una contaminación —crecida respecto de sus inicios— a partir de la inclusión de filmes cinematográficos (de significativa presencia en la parrilla) que ha devenido en el desarrollo de hibridaciones especialmente de ficción (seriales, series, miniseries, *sitcoms*, *sitdrams*...). Por otro lado, si en el cine la ocultación se justificaba en buena parte por las condiciones logísticas, en la televisión opera —pese a la estructura socializante del medio— a través del anonimato que otorga el consumo individual de programas considerados oprobiosos —cuya expectación es imposible de ser delatada por las encuestas, generalmente abrumadoras, de índices de audiencias: ya se dijo que la multitud puede ser un buen lugar para ocultarse—. Tal característica no obsta para que desde el anonimato los espectadores establezcan un mayor índice de actividad en función del incremento de los beneficios económicas —la participación telefónica—, pues como proponía McLuhan, “los programas más efectivos son los que presentan situaciones que consisten en algún proceso que deba completarse” (1971: 389-390).

En este sentido, los nuevos formatos televisivos han desarrollado el *infoshow*⁸, una denominación que pretende abarcar un tipo

especial de una programación que comprende, de acuerdo con el observatorio de *Euromonitor*, el debate, el *talk show* y el *reality show* (Prado *et ál.*, 1999: 199). Los dos últimos géneros están reveladoramente asentados en una exposición de intimidades y de estética realista, en estrecha ligazón con la ideología de lo visible, propia del siglo XIX —que para Aumont se caracteriza “por una visibilización generalizada de la experiencia, al tender el saber sobre el mundo a situar este a distancia y a dar modelos progresivamente abstractos, cada vez más matemáticos, hasta el punto de que lo real se convierte en algo confundido con lo descriptible” (2002: 223)—. Son tendencias que funcionan con base en un replanteamiento mórbido de la escotofilia connatural y de los tradicionales modos de ver. Al potenciar la magnitud de la representación en torno a un suceso planteado como real, la presencia de lo *verdadero* contribuye al acuciamiento de la pulsión —cuyos usos premeditados pueden derivar en excesos mercadológicos como los del filme *The Blair Witch Project* (1999) de Daniel Myrick y Eduardo Sánchez—. Se está entonces ante un eventual resultado de las formas ideológicas que adquiere la relación indicativa de la televisión con el mundo histórico: “El realismo probablemente reafirma —además de la identificación, el voyeurismo y el fetichismo— una modalidad ilusionista de recepción”, dice Nichols (1997: 232).

La activación de tales gratificaciones constituye una variante del voyeurismo propiamente dicho —“[r]epresenta una nueva forma de presencia de la Información que se espectaculariza en sus formas y da cabida como protagonistas de las historias narradas a gente común, convirtiendo [sic] la televisión en el reino de ‘los cualquiera’” (Prado *et ál.*, 1999: 199)—. Esta tendencia por la subjetividad —que se remonta hacia finales del siglo XVIII, época que inaugura, siguiendo a Aumont, una forma de interrogar la realidad (a partir de la relación del hombre con su medio) (2001: 68)— se explota ante el agotamiento del auge de la ficción televisiva de los años precedentes⁹. Sus géneros se abocan

8 Derivado de *Infotainment*, el *infoshow* identifica un nuevo estadio marcado básicamente por la desregulación y la tecnomutación (Prado *et ál.*, 1999: 197).

9 “Las grandes estrellas”, afirma Lipovetski, “hacen soñar cada vez menos. Los espectáculos fastuosos, las lentejuelas y los oropeles, tan vistos, no ejercen

a potenciar la expresión de la subjetividad en escenarios cotidianos, porque el mecanismo de seducción opera necesariamente desde un principio narcisista, esto es, a partir de lo reconocido, lo familiar, lo que resulta identificable. El producto contrasta con la estética de alta definición de la imagen, dotado de un nuevo y preciado valor: la *verosimilitud*, o mejor, la búsqueda del efecto de verdad¹⁰. Esta busca se lleva a cabo desde algunos productos mediáticos, entre los que descuellan los programas de cámara escondida o exposición prolongada, en fomento de lo que Clay Calvert denomina *voyeurismo mediado*¹¹.

2.1. NO TAN CÁNDIDA

Los primeros empleos de la cámara fotográfica permitieron intuir en los usuarios su potencial de penetración de intimidad, que se desarrollaría —y se explotaría con creces, sobre todo por la prensa rosa— como un mecanismo dirigido a resolver —pero también a incrementar— el inextinguible apetito de la curiosidad.

ya la misma fascinación”, a diferencia de los *reality shows*, que fascinan a las multitudes porque en estos interviene más “el azar, lo imprevisto, y de ahí una emoción mayor” (en Boissard, 1992: 15).

10 A ello se ha referido Ferrés (1996) al destacar la importancia adquirida por la parcela emotiva, no racional, sustrato del pensamiento primario —anunciado por Maffesoli como el nacimiento de una nueva cultura del sentimiento (en Rodrigo Alsina, 1997: 48)— que interactúa con el auge de lo verosímil.

11 Su tipología consta de cuatro modalidades: *video vérité* (derivada del *cinéma vérité* —de técnicas propias, como la imagen borrosa, con grano, muchas veces con efecto inestable porque la cámara es de mano—, que captura hechos reales y espontáneos), reconstrucción (o dramatización de los aspectos más sórdidos de un hecho real dada la ausencia de los medios de grabación en el momento en que el acontecimiento tuvo lugar), decir-todo/mostrar-todo (*Tell-All/Show-All*) (que incluye, como lo indica su nombre, la mostración gráfica —a través de la cámara oculta— o verbal —en los *talk-shows*—) y sexual (en infinidad de páginas *web* en internet) (2004: 4-10).

Las primeras menciones de las imágenes tomadas con cámara oculta tuvieron lugar en las novelas policíacas y de misterio del siglo XIX (Batchen en Levin, Frohne and Weibel, 2002: 450). De sorpresiva informalidad, estas imágenes provienen de un tipo de fotografía que no teme redundar desagradable o verdaderamente cándida (de ahí la expresión *candid camera* que en 1929 acuñó el editor de la revista *Graphie* en referencia a los trabajos de uno de sus pioneros, el fotógrafo alemán Erich Salomon) (Batchen en Levin, Frohne and Weibel, 2002: 454). Un poco más tarde, en la televisión estadounidense de los años 50, Allen Funt creó un programa de televisión llamado *Candid Camera* donde se recopilaban escenas, de supuesta hilaridad, sobre sujetos anónimos que en su accionar cotidiano se veían sorprendidos por una cámara de televisión —lo que inspiraría su versión radiofónica, *Candid Microphone*— (Calvert, 2004: 41). En Europa, no sería sino hasta principios de los 90 cuando empezaron a popularizarse en las televisiones unos programas parecidos (como *Videos de primera* en España) donde los espectadores enviaban sus vídeos con escenas personales “divertidas”: se trataba de un exhibicionismo que devenía en un voyeurismo escamoteado. En cada vídeo (supuestamente captado por casualidad) el exhibicionista hacía entrega de una pieza *voyeur ready-made*: una materialización de la mirada voyeur (o de la híbrida voyeur-exhibicionista).

Lo curioso es la paradoja que apunta Català, que la cámara, intrínsecamente considerada como capaz de develar la realidad, tenga que ocultarse, desaparecer de la escena para que esa verdad aparezca, aunque esta no sea más que un simulacro (2005: 51-52)¹². En esta forma de captación de imágenes consistía el epítome de la mirada voyeurista: aliada a la clandestinidad, se esconde para mirar, porque la curiosidad que la precede —y la dirige— motiva la construcción del artificio. Con base en el valor testimonial de la imagen fotográfica, es decir, la demostración de la existencia de lo

12 Habida cuenta de que la polarización que sustenta esta afirmación (falsedad y verdad) sea una de las simplificaciones en la que incurren los medios.

representado, la grabación de las imágenes se erige en garante de una observación objetiva, prácticamente imparcial, libre de la interferencia humana. Como la divina, la mirada de la cámara oculta no deja de asociar sus usos con la vigilancia —por lo que también se emplea para situaciones de denuncia pública—, lo que la inscribe en la tradición de los *muckrakers* (rastrilladores de cieno), cuyos antecedentes se remontan a la prensa estadounidense de principios del siglo xx. Estas aplicaciones funcionan como actividad propia de los actuales servicios de inteligencia que han venido arrogándose los medios audiovisuales —el espionaje, la denuncia y la condena— cuyos registros son tácitamente vendidos como el *único medio fiable* de acceder a la *realidad*.

En el inicio del siglo de la sociedad española, habría que consignar, dentro de este tipo de espacios, *La gran mentira del corazón* (2001), una producción española de *El Mundo TV* cuya primera emisión en *prime time* a cargo de la cadena *Tele5* obtuvo, en su país, una audiencia de 26,7% que motivó su reemisión dos veces más. El documento en cuestión abordaba los mecanismos de construcción fenomenológica de una serie de sujetos sin méritos (ni acervo) propios ni tampoco hacedores de hechos extraordinarios —un producto que terminaba mordiendo la cola porque recurría al engaño del mismo círculo del que formaba parte la misma industria de cultura rosa—. En marzo del año siguiente, la productora de Pedro J. Ramírez le vendió a la cadena *Antena 3TV* un producto de elocuente nombre, *Al descubierto*. Su edición inaugural (“Escándalo en Miss España”) —con más de cuatro millones de espectadores— giraba en torno al pasado concurso de belleza a partir de cierto sustrato críptico, de uso no infrecuente en las grabaciones ocultas: una periodista camuflada en reina de belleza se infiltraba en la delegación que acogía algunas de las provincias a fin de demostrar el fraude —de previo conocimiento público, anteriormente expuesto por otros medios— que acababa propagándose al resto de la imagen del certamen nacional.

La serie de reportajes de *Al descubierto* consistía en grabaciones donde la cámara

penetraba en gremios que recurrían al embaucamiento de una clientela tan ingenua como disipadora —en ámbitos donde se erigía el supuesto en rey: la aparición de una mujer *disfrazada* de virgen, las *presumibles* residencias de ancianos, los *falsos* curanderos, las clínicas *figuradamente* de estética...—. Como programa semanal, llegó a consolidar una dinámica de comentaristas especializados y sujetos involucrados¹³ más participación telefónica y presencial donde se vertían las opiniones de las imágenes deladoras. Se asentaba en una mecánica donde privaban, antes que las reflexiones desapegadas, las acaloradas confrontaciones que alientan hoy buena parte de los espacios televisivos —ya se sabe que la trivialización es uno de sus componentes—, de manera que la discusión terminaba encauzándose, como no podía ser de otra forma, en las derivaciones éticas y morales del tema en cuestión. Revestido como develador de una realidad oculta, la filmación se ponía a disposición de la denuncia (mediática) bajo el implícito de un pretendido servicio público —una de las tendencias de la *neotelevisión*—, con un resultado que se patentizaba en una serie de documentos reveladores de acciones generalmente reprochables pero carentes de propuestas de solución o participación: en una palabra, reportajes con incitación a mirar pero no a actuar¹⁴. El material alcanzó tales cuotas

13 Sólo en un inicio —por razones obvias— se invitaba, en calidad de comentaristas, a individuos cuya práctica era denunciada ahí mismo, sin que, al parecer, el verdadero motivo fuese de su conocimiento previo. Antes de la retransmisión de las imágenes deladoras, una banda informativa sobreimpresionada a un primer plano del sujeto en cuestión anunciaba, como estrategia de expectación —y de incremento de índices de audiencia—, el inminente y sorpresivo desenmascaramiento. Los efectos de la cámara oculta no sólo se limitaban a la grabación previa de actos socialmente cuestionables, sino que procuraban alargarse al plató, a fin de obtener una reacción espontánea, esto es, un grado semejante de verosimilitud emprendido por la ocultación —esta vez con la transmisión en directo a su favor—.

14 Es la misma dinámica de los noticieros informativos: “Las noticias no están ahí para guiarnos hacia la acción sino para perpetuarse como un artículo de comercio, algo que fetichizar y consumir.

de audiencia que dio pie para que *Tele5* emitiera, entre enero y febrero de 2003, *A corazón abierto*, otra producción de *El Mundo*, con cámara oculta y desde un horario de máxima audiencia (*prime time*) aunque cancelado anticipadamente por no haber alcanzado la acogida esperada.

Los usos de la cámara oculta se han ajustado en principio para los rodajes de equipos mínimos desde una ubicación inadvertida para planos documentales y programas de televisión que simulan, con o sin impulso de actores, situaciones cómicas (Sánchez Noriega, 2002: 690) —o que pretenden serlo—. Esta definición básica pone en evidencia, de nuevo, la vinculación —o mejor, la identificación más pura— entre las imágenes y la realidad. En alusión a un programa italiano de tal naturaleza, Eco sostenía que la fascinación de su audiencia respondía “a la convicción de que las acciones de sus víctimas (sorprendidas por la cámara oculta, que no podían ver) era algo *verdadero*” (1986: 208). La fuerza de sus imágenes radica así en la convención de que lo captado ha tenido lugar, presupone que aquellas han sido *parte* de la realidad.

Con base en ese presupuesto, la sociedad *neotelevisiva* reimpulsa la imagen desde la visualización del secreto —bajo el supuesto del nexo indicativo— mediante este recurso de ocultación de la cámara, cada vez más codificada como medio de denuncia de actividades irregulares de orden público. Claro que, como arguye Nichols, no es un nexo suficiente para producir la impresión de un referente histórico único ni la autenticidad del significado atribuido a las imágenes (1997: 199-202)¹⁵: nadie

Aunque las noticias no han rehuído lo dramático ni han ignorado la narrativa y el mito, los emplean en un contexto en el que el proceso de encuadre, establecimiento de un plan de actuación, y promoción de ciertos supuestos en detrimento de otros *fomentan la postura de espectador-observador*” [énfasis agregado] (Nichols, 1997: 249-250).

15 Contra la generalizada tendencia de asociar lo visual a valores meramente denotativos, algunas víctimas —sobre todo sujetos públicos— de la cámara oculta en el mencionado espacio de *Tele5*, ofrecieron, en su momento, su propia —aunque a su (flaco) favor inverosímil— interpretación de las imágenes incriminadoras —como las motivaciones

mejor que Platón para confirmar su condición artificiosa (engañosa) —que el cine (especialmente narrativo), con sus imponentes artilugios y su tramoya de quimeras, potencia: como lo sugiere Bazin, la imagen deja ya de ser su propia garantía (1966: 47-48)—.

La expectativa que subyace es, pues, la del acceso transparente: en función de tal presupuesto, su empleo, minuciosamente preplanificado, generaliza y consolida un código propio de formas estilísticas, donde domina la imagen a veces difusa y una iluminación por lo general deficiente. Tácitamente el requisito indispensable es la austeridad de recursos como principio de verosimilitud: se supone que se está ante una situación de inobservancia que impide el despliegue de cámaras, iluminación y demás equipo filmico, por lo que el resultado, en términos visuales, habría ser de escasa calidad.

Inscrita en esta estética, la escala de campos y de planos de las imágenes captadas varía dependiendo de una interacción entre los intereses previos de la información, las posibilidades y coyunturas de acceso. Una constante, normalmente aplicada por el género cómico, que cuenta con mayor facilidad de filmar en interiores —porque se presta al camuflaje, o sea, ofrece mayor grado de control—, es la escasez en planos largos (de conjunto), ya que cualquier ocultación dificulta la utilización de varias cámaras —las cuales terminan escamoteándose en un punto situado a una distancia más o menos corta a la acción—. Cuando se trata de un hecho de menor control —de posibilidades de ubicación del aparato— en exteriores, no es infrecuente instalar la cámara desde lo alto —como una ventana—, en cuyo caso aumentan las posibilidades de operación de su movilidad —panorámicas desde un encuadre, como es lógico, en picada— a fin de proveer una mejor visualización del seguimiento. Existen, en cambio, otras circunstancias donde la acción interesa menos que la recolección

que las precedían—: “A menudo las mismas pruebas, o hechos, se pueden situar convincentemente dentro de más de un sistema de significado, o se les puede dar más de una interpretación” (Nichols, 1997: 202).

de un testimonio supuestamente polémico. Un momento de intimidación laboriosamente obtenido con el sujeto de interés requiere de un acercamiento físico que suele determinar planos con inestabilidad de movimiento, muchas veces desde una angulación en contrapicada porque la cámara se encubre en un accesorio personal —por lo general de mano—. Así pues, se propicia la consolidación, dentro de la escala tradicional, de una nueva categoría de encuadre de la figura humana que suprime la cabeza —o bien se recurre a su difuminación— y sólo cubre aproximadamente el tronco del sujeto involucrado (testigo o informante), porque la clandestinidad de la situación requiere mantener el anonimato, a pesar de que su identidad (y/o la información que aporte) no sea en absoluto relevante: al fin y al cabo su uso no responde más que a otro mecanismo generador de verosimilitud. El resultado es una pobreza de imagen —de coloración débil, iluminación deficiente, difuminación notable— que a la larga consolida un nuevo tipo de estética identificada con la verosimilitud.

Y en vista de que también la insuficiencia de equipo puede incidir en la captación de sonidos emitidos, se reafirma —es más, se exige, incluso en los casos en que el audio resulta claro— la presencia del subtítulo, que se ha solidificado —codificado— en los documentos que hacen uso de este modo de filmación. En ellos, la dimensión sonora adquiere valor, tanto que se privilegia por encima de la muchas veces sobrevalorada calidad de la imagen, cuya nitidez deja ya de importar, pero contribuye a apuntalar una estética distintiva de lo que se ha terminado por convertir en un género.

Precisamente en las ocasiones en las que el uso de la cámara oculta responde a pretensiones de *desenmascaramiento* de igual forma se exagera —valga la *boutade*— un *voyeurismo acústico* —figurado en el equivalente al voyeur: el precitado *auditeur*—. La narrativa fílmica tiene un contraste abismal en número entre las producciones con temáticas y figuras de este tipo —dentro de las que, sin embargo, sobresalen las mencionadas *Trois Couleurs: Rouge*

(1984) de Kieślowski¹⁶ o *The Conversation* (1974) de Coppola¹⁷—. En el caso de las *revelaciones comprometedoras*, uno de los elementos más sensibles en la difusión de la información es el discurso emitido por un sujeto destacable, sin importar si se trata de confesiones proferidas en una relación de absoluta complicidad, declaraciones extraídas de su contexto o, en definitiva, paradójicas inducciones a la acción que se está retransmitiendo y supuestamente denunciando¹⁸.

Así, los *infoshows* no dejan de echar mano —y con bastante frecuencia— a la

-
- 16 Que tiene un interesante planteamiento si se quiere justificador de la intromisión: en una de sus secuencias iniciales, su indignada protagonista, Valentine, toma la decisión de alertar al vecino y víctima ignorante de un juez retirado —incluso de la vida social— que —la paradoja es sardónica— se dedica a escuchar conversaciones telefónicas ajenas —la variación auditiva del voyeur—. No obstante, desiste en el último momento, al reconocer que la delación constituiría una indiscreción mayor —con repercusiones potencialmente graves— que la que el imprudente oyente comete.
- 17 En el que la pulsión auditiva responde, lo mismo que la mirada, a una voluntad de percepción y brinda una información que complementa —o más bien confunde— la visual y sobre todo los esquemas de preconcepción de la realidad.
- 18 Así acontecía en el mencionado programa *A corazón abierto*, dedicado a mostrar el lado desconocido de personajes mediáticos. La productora había recurrido a la creación de una empresa ficticia —sintomáticamente de comunicación— que partía de la trampa: la venta y ejecución de un hecho inexistente como forma de promover a algún personaje televisivo en declive. Todos los documentos retransmitidos compartían un enfoque de metaobservación, o sea, se articulaban como una crónica de los mecanismos de construcción del hecho ficticio inscritos dentro de la legitimidad de una información que como tal se suponía que no saldría a la luz —aunque se cumplía el propósito inicial (la promoción televisiva del sujeto)—. Pero dentro del engranaje resultaba muchas veces sospechoso que el sujeto en cuestión no llegara en ningún caso siquiera a presentir el seguimiento y que —en algunos, como el de Alessandro Lecquio— el efecto final no resultara en absoluto incongruente o comprometedor con respecto a su línea anterior de actuación y de declaraciones: ¿no se decía acaso que las apariencias engañan?

retransmisión de escenas en las que se recurre al camuflaje de cámaras aun cuando no se cumpla el propósito de captar el *instante esencial* (Lessing), aunque sí se perfila más su función de perro guardián. Apéndice de la crónica rosa —donde se pretende descubrir los parajes no expuestos de algunos de los más controvertibles actores públicos— o eje articulador del gran reportaje —que, en estos casos, trata de revelar mecanismos anómalos del funcionamiento social—, lo que se termina divulgando son asuntos que ofrecen un saber unilateral, simplificado y que, por tratarse de conocimiento público, no constituyen ningún secreto ni justifican su empleo¹⁹. Es la paradoja de la cámara oculta: no revela nada porque todo está expuesto, porque no hay secretos.

2.2. EL ESPECTÁCULO DE LAS DEBILIDADES HUMANAS

La operación, si se quiere, opuesta a los espacios que se fundan en la técnica de la *candid camera*, son los que trabajan con una descarnada exposición de los sujetos públicos que fundan sus programas en “un acuerdo tácito entre el exhibicionismo narcisista de los sujetos públicos y el voyeurismo de su audiencia” (Gubern, 2000: 40) —con lo que la televisión parte de la falacia de que cualquier persona tiene la capacidad de desempeñarse ante las cámaras de televisión, como apunta Zunzunegui: “Designio llamado a identificarse con las necesidades concretas de la maquinaria espectacular y no con las del sujeto paciente de la operación, al que ya no se le pide que se limite a consumir ficción, sino que contribuya a producirla” (1985: 19)—.

El interés generalizado en el fenómeno de inspección de vidas cotidianas de una minoría (el

star-system) —cuyo poder institucional limitado o inexistente llevaría a Alberoni a acuñar el nombre de *élite sin poder* (en Langer, 2000: 69)— se combina con la tendencia emergente por las intimidades de una mayoría. Precisamente Langer había formalizado una distinción entre lo que llama los *actores destacados*: por un lado, las habituales celebridades que por sí mismas llegan a generar un considerable nivel de interés —con historias que tienden a construirse alrededor de sus rutinas— y, por otro, la progresiva inclusión de la gente común (*no destacable*) —a la que se le cede espacio por su capacidad de realizar, inversamente, acciones extraordinarias a partir de la *materia prima* de su entorno inmediato²⁰— (2000: 72-74).

A la luz de los cambios en el panorama televisivo, la categorización de Langer habría de ser actualizada con lo que ha venido luego a emerger como una tercera distinción: los sujetos anónimos —esos que, sin dejar de pertenecer al ámbito rutinario, exponen sus intimidades en productos derivados del *infoshow* (como *talk shows* y algunas variedades de concursos de convivencia, *spin-off* de *Gran Hermano*)—. Sean intimidades gráficas o verbales, de lo que se trata es de apelar a la natural cuota de morbo de cada espectador para incitar sus más primitivos impulsos a la visualización de los entresijos de las anodinas relaciones que se tejen y se destejen en torno a lo que se sobrevaleora como uno de los principios básicos de la vida: la sexualidad. Si en el siglo XIX la proliferación del discurso sexual se consignaba en las aplicaciones de la ciencia (Foucault), en las postrimerías del XX y prolegómenos del XXI esa inscripción se vuelca en torno a lo espectacular, electrónico, mediático.

La estética se basa en el presupuesto de que “[l]a vida diaria de personas anónimas

19 Hay muy promocionados grandes reportajes que han hecho uso de este tipo de filmación como *Euskadi, la cara oculta*, producido también por *El Mundo TV* y retransmitido por *Tele5*. Sin embargo, al igual que con la denuncia de la selección fraudulenta de Miss España, la información obtenida no aporta ningún dato al problema político vasco que no hubiera sido divulgado anteriormente.

20 Suelen ser casos de *desproporciones* que se articulan como hechos noticiables. Entre ellos, Langer menciona a un adulto cuya pasión por los *comics* lo lleva a crear un certamen nacional a fin de demostrar que no constituyen sólo una distracción para niños, o un grupo de bomberos que, tras haberse propuesto recaudar dinero para actos caritativos, se comprometen a llevar a cabo la maratón más larga del mundo (2000: 75).

también puede constituir un espectáculo televisivo si se muestran sus más íntimos detalles” (Cáceres, 2001: 150). Tal vez por eso en el cierre de *Das Experiment* (2001), su director, Oliver Hirschbiegel, contrapone, frente al exacerbado realismo que el experimento en cuestión promovía, la representación final del protagonista con su pareja frente al mar desde un desdibujado plano de conjunto. No es, por tanto, gratuito que en el lenguaje audiovisual se haya identificado el género *reality* con la producción y la estética de detalles. “Se puede convencer a las personas de lo que sea intensificando los detalles”, decía Bradbury (en Virilio, 1998: 85). Los cuadros, por ejemplo, realistas que se han compuesto a lo largo de la historia del arte tienen dentro de sus especificidades el esmero en la producción de detalles, como las obras de mediados del siglo XIX surgidas en pleno fervor cientificista²¹ —aunque lo recíproco (esto es, que cualquier imagen saturada sea realista) tampoco es necesariamente cierto (Gauthier, 1986: 49)—.

De la misma forma, los procedimientos ordinarios de enfatización como los primeros y primerísimos planos tampoco suponen un *acercamiento* del espectador a la representación y su efectividad para revelar verdades ocultas termina siendo relativa²². La premisa, que por

cierto sustenta las aplicaciones electrónicas de vigilancia fotográfica (Tagg en Evans and Hall, 1999), ha sido desestructurada magistralmente por Antonioni en su interpretación del relato de Cortázar: la ampliación de la imagen, lejos de procurar una exactitud, la falsea²³; lejos de acercarse a la realidad, la ficcionaliza, de modo tal que las configuraciones que es capaz de invocar son más bien mentales y no terminan sino presentificando los traumas y pesadillas de quien hace las veces de exégeta.

Estos *reality* de convivencia que irrumpen con fuerza en la televisión de principios de siglo (de milenio) funcionan como el resultado de un movimiento antitético de los espacios de cámara oculta²⁴, pero son tipos que inauguran, a partir de las variaciones de un mismo tema, lo que hoy ha acabado por convertirse a una estética en la que se difuminan los límites entre exhibicionismo y voyeurismo. Y es que el traslado de la dimensión privada hacia la mostración pública estimula la pulsión voyeur, sobre todo si el discurso viene cargado con el

21 Dentro de las actitudes que los realistas imitaron de los métodos de ciencias naturales, Nochlin cita la imparcialidad, imparcialidad, objetividad, rechazo de los prejuicios metafísicos o epistemológicos *a priori*, pero destaca la “limitación por parte del artista a la *precisa* y exacta observación y notación de los fenómenos empíricos, y *descripción de cómo*, y no por qué, *acaecen los fenómenos*” [énfasis agregado] (1991: 37). Este interés se trasladaría a la literatura cuando, como dice Lukács, con el realismo posterior a 1848, Flaubert y Zola impulsan otra alternativa a la estructura compositiva que se funda en la observación crítica de la sociedad burguesa. Pero el teórico húngaro expresó su renuencia a la utilización de este tipo de narrativa en virtud de que lo consideraba un método de observación y narración más frío, más ajeno a lo humano que la técnica de la narración (Lukács *et al.*, 1977: 62-63).

22 El filme de Zapruder que registra el asesinato de John F. Kennedy es ilustrativo al respecto, porque

da cuenta de que la fotografía no sólo se revela incompetente para descubrir la verdad de lo ocurrido en Dallas, sino manipulable: “Indeed, the entire Kennedy assassination narrative, of which the ‘Zapruder film’ serves here as an emblem, seems perversely to frustrate certain constants in American culture. One of these, the fascination with and confidence in technology, and so on, to resolve the mysteries surrounding the Kennedy case” (Luciani en Alonso, 1998: 189).

23 Pues no deja de ser una fragmentación, una abstracción del contexto y una imposición de un sentido prefijado. Lo mismo, como se mencionó también, plantea Coppola en el plano auditivo con su atormentado personaje Henry Caul de *The Conversation*: tras haber reconstruido el discurso a partir de fragmentos recogidos por diferentes técnicos, llega a construir su propia teoría de la conspiración —pero falaz porque la conversación no está inscrita en una comprensión del contexto que defina su sentido—.

24 Aunque el desarrollo repetido del formato impone cambios tras varias ediciones sucesivas: en el programa inaugural de la sexta edición (2004) de *Gran Hermano*, se recurrió a la cámara oculta, retransmitiendo en directo los instantes previos —la sorpresiva reacción de algunos concursantes sobre su inminente ingreso al concurso—.

valor añadido de verosimilitud. Y aun cuando los sujetos que consienten la retransmisión de su visibilidad puedan ser enmarcados dentro del exhibicionismo —dado que la multiplicación de cámaras propicia una actitud que contribuye a su propia salvaguarda—, ello tampoco desarticula del todo un sentido voyeur que anima el visionado —antes bien, se alienta, se controla, se regula— porque se supone que se contempla un ámbito de intimidad. Parece claro que es el voyeur el que, interviniendo activamente, crea el personaje y la situación destinados a someterse a la observación: sin estos espectadores, aquellos personajes no son nadie ni hacen nada interesante. Por eso para Calvert el exhibicionismo sirve al voyeurismo (2004: 81) —afirmación que habría de matizarse con que la dinámica se estructura desde este esquema de espectacularización—. Es una construcción que reconoce una connivencia implícita entre ambas partes: el que se expone actúa *como si* no fuera visto y el que mira lo hace desde el anonimato (desde la clandestinidad de su privado espacio de visión), *como si* no mirara. Es decir, los programas *neotelevisivos* que se desgajan de esta premisa de visualidad total terminan reproduciendo o trasladando a otras destilaciones la mirada voyeur de la cámara oculta.

3. CIERRE

Lo que en su momento Poniewozik llegó a denominar *televisión voyeur* (en Terribas y Puig, 2001: 8) resulta ser esa ventana, como decía François Truffaut con L. B. Jefferies en mente, que concede asistir, más que a un mundo de horrores, al espectáculo de las debilidades humanas (1991: 188) —a pesar de dar pie a esa pose de la que hablaba Barthes que lleva a arriesgar menos—, porque siempre todo conocimiento del otro —si bien es parte de las poéticas de la ilusión, en especial de la surgida a partir del fuero amoroso (“amo al que supongo conocer”)—, supone la advertencia de sus faltas y flaquezas: no hay conocimiento que no soporte desencanto. Se está pues en la era de la *visualidad cultural* —procedente de la electrónica— y mejor aun, de la vigilancia en el que la pantalla se conforma como el punto de vista donde el mundo cobra sentido, donde

como sostiene Martín-Barbero parafraseando a Merleau-Ponty, “el cuerpo deja de ser el instrumento de que se sirve la mente para conocer y se convierte en el lugar desde el que veo y toco, o mejor [sic] desde el que siento cómo el mundo me toca” (1996-1997: 17). Aparte de visual, la contemporánea supone también la implosión de un circuito finalmente destinado a convertir al que mira en vigilante y vigilado.

FUENTES DE REFERENCIA

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso, Carlos J. (ed.). *Julio Cortázar. New Readings*. New York: Cambridge University Press, 1998.
- Anceschi, Giovanni *et ál. Videoculturas de fin de siglo*. 2ª Ed. Madrid: Cátedra, 1989.
- Aumont, Jacques. *La estética hoy*. Madrid: Cátedra, 2001.
- Aumont, Jacques. *La imagen*. Barcelona: Paidós, 2002.
- Baudrillard, Jean. *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós, 1978.
- Bazin, André. *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialph, 1966.
- Bentham, Jeremy. *El panóptic*. Barcelona: Edicions 62, 1985.
- Brea, José Luis (ed.). *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal, 2005.
- Calvert, Clay. *Voyeur Nation: Media, Privacy, and Peering in Modern Culture*. Colorado: Westview Press, 2004.
- Català Domènech, Josep Maria. *Elogio de la paranoia*. San Sebastián: Fundación Kutxa, 1997.

- Clair, Jean. *Elogio de lo visible. Fundamentos imaginarios de la ciencia*. Barcelona: Seix Barral, 1999.
- Denzin, Norman K. *Images of Postmodern Society*. Great Britain: Sage, 1991.
- Doane, Mary Ann; Mellencamp, Patricia and Williams, Linda (eds.). *Re-vision. Essays in Feminist Film Criticism*. Los Angeles: The American Film Institute, 1984.
- Eco, Umberto. *La estrategia de la ilusión*. 3ª Ed. Barcelona: Lumen, 1999.
- Evans, Jessica and Hall, Stuart. *Visual Culture: the Reader*. London: Sage, 1999.
- Freud, Sigmund. *El malestar en la cultura*. Madrid: Alianza, 2004.
- Ferrés, Joan. *Televisión subliminal. Socialización mediante comunicaciones inadvertidas*. Barcelona: Paidós, 1996.
- Foster, Hal (ed.). *Vision and Visuality (2). Discussions in Contemporary Culture*. Missouri: Dia Art Foundation, 1998.
- Foucault, Michel. *Power/Knowledge*. London: Harvester Wheatsheaf, 1980.
- Foucault, Michel. *Vigilar y castigar*. 12ª Ed. Madrid: Siglo XXI, 2000.
- Gauthier, Guy. *Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido*. Madrid: Cátedra, 1986.
- Gubern, Román. *El eros electrónico*. 2ª Ed. Madrid: Taurus, 2000.
- Langer, John. *La televisión sensacionalista*. Barcelona: Paidós, 2000.
- Levin, David Michael (ed.). *Sites of Vision: The Discursive Construction of Sight in the History of Philosophy*. Cambridge: The MIT Press, 1997.
- Levin, Thomas; Frohne, Ursula and Weibel, Peter (eds.). *Ctrl [Space] Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother*. Cambridge/London: ZKM Center of Art and Media, the MIT Press, 2002.
- Lukács, Georg et ál. *Literatura y sociedad*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1977.
- Lyon, David. *El ojo electrónico. El auge de la sociedad de la vigilancia*. Madrid: Alianza, 1995.
- Martínez-Artero, Rosa. *El retrato. Del sujeto en el retrato*. España: Montesinos, 2004.
- Mc Luhan, Marshall. *La comprensión de los medios como las extensiones del hombre*. 3ª Ed. México: Diana, 1971.
- Mirzoeff, Nicholas (ed.). *The Visual Culture Reader*. 2nd Ed. London/New York: Routledge, 2002.
- Morris, Desmond. *La mujer desnuda*. Barcelona: Planeta, 2005.
- Nochlin, Linda. *El realismo*. Madrid: Alianza, 1991.
- Nichols, Bill. *La representación de la realidad*. Barcelona: Paidós, 1997.
- Ramírez, Juan Antonio. *Edificios-cuerpo. Cuerpo humano y arquitectura: analogía, metáforas, derivaciones*. Madrid: Siruela, 2003.
- Sánchez Noriega, José Luis. *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Madrid: Alianza, 2002.
- Smith, Paul Julian. *Vision Machines: Cinema, Literature and Sexuality in Spain and Cuba 1983-1995*. London/New York: Verso, 1996.

- Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*. Barcelona: Edhasa, 1992.
- Stoichita, Victor I. *Simulacros: el efecto Pigmalión. De Ovidio a Hitchcock*. Madrid: Siruela, 2006.
- Subirats, Eduardo. *Culturas virtuales*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2001.
- Virilio, Paul. *La máquina de visión*. 2ª Ed. Madrid: Cátedra, 1998.
- Walker, John A. y Chaplin, Sarah. *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Octaedro, 2002.
- Whitaker, Reg. *El fin de la privacidad*. Barcelona: Paidós, 1999.
- Truffaut, François. *Hitchcock*. Madrid: Akal, 1991.
- Zunzunegui, Santos. *Pensar la imagen*. Madrid: Cátedra, 1989.
- comunicación”. *Nómadas* 5. 1996-1997: 10-22.
- Prado, Emili et ál. “El fenómeno Infoshow: la realidad está ahí afuera”. *área 5inco, Revista de Comunicación Audiovisual y Publicitaria* 6. 1999: 197-210.
- Rodrigo Alsina, Miquel. “Las emociones en la comunicación”. *Comunicación y estudios universitarios* 7. 1997: 147-153.
- WEBSITES
- Bryson, Norman. “Todd Hayne’s Poison and Queer Cinema”. *Invisible Culture*. 1999. En: <http://www.rochester.edu/invisible_culture/issue1/bryson/bryson.html> [octubre 2005].
- Horton, Andrew James. “Locked Out! Michael Haneke’s Code inconnu: Récit incomplet de divers voyages”. *Central Europe Review* 3 (19). 28/05/01. En: <http://www.ce-review.org/01/19/kinoeye19_horton.html> [abril 2006].
- Terribas, Mònica y Puig, Carmina. “La teatralización de la esfera privada y la hibridación de los géneros televisivos. El caso Big Brother”. *Formats, Revista de Comunicación Audiovisual* 3. 2001. En: <http://www.iaa.upf.es/formats3/ter_e.htm> [junio 2004].

HEMEROGRAFÍA

Boissard, Justine. “Lágrimas en directo”. *El correo de la Unesco: Tele...visiones* XLV, octubre. 1992: 14-16.

Martín-Barbero, Jesús. “Heredando el futuro. Pensar la educación desde la

