

Editorial

¿Qué relevancia tiene pensar hoy lo (audio)visual?

Ciertamente, esta es una pregunta que hoy por hoy podría parecer extremadamente obvia, ya sea por la aparente simpleza de su respuesta o porque su formulación misma se presenta como inútil. En efecto, numerosos teóricos se han preocupado de frente –al menos durante los últimos ochenta años– por el problema de lo (audio)visual. Baste recordar, como piedra angular para quienes se ocupan de los problemas atinentes a la (audio)visualidad, las aún hoy enigmáticas y no del todo comprendidas reflexiones de Walter Benjamin o las apuestas de André Bazin, quienes en sus cortas vidas se ocuparon de pensar un fenómeno que, desde la fotografía y el cine en primera instancia, habría de cambiar el modo mismo en el que los hombres comprenderían su entorno.

De ahí que en la actualidad, muy a pesar de quienes dan por zanjada esta discusión, se hace necesario re-abrir las puertas de la discusión sobre lo (audio)visual. Esto, en buena parte porque la reflexión ha tendido, en los últimos tiempos, a desplazarse hacia lugares (tal vez más cómodos y menos problemáticos) mucho más cercanos a lo técnico y a los modos de hacer, relegando la reflexión y centrándose en los soportes que ofrecen las complejizaciones (densas y opacas) del sistema técnico. Empero, basta poner nuestra mirada en ciertos textos clásicos para intentar descentrar el lugar que lo (audio)visual ha ocupado en la historia del pensamiento. Un lugar obligado es, por supuesto, la *Alegoría de la Caverna*, con la que Platón abre el libro VII de la *República* y que, como señala Arlindo Machado (2000), podría ser pensada, sin más, como la primera gran sala de cine en la historia de la humanidad. Allí, el filósofo nos ofrece una versión que haría carrera en occidente incluso hasta los inicios de la modernidad: el iconoclasmo. Nos ofrece una visión apesadumbrada y temerosa respecto de la imagen, nos sugiere esa idea según la cual las imágenes velan la realidad y ocultan lo real. Ese platonismo temeroso, quizás dogmático, nos llevó por un camino en el que la imagen no resultaba ser más que una copia de lo real, un doble imperfecto, una suerte de simulacro que ocultaría el ser en pos de una

engañosa y perturbadora imitación: los artistas (simples reproductores), consecuentemente, son expulsados de la polis en el libro X de la *República*.

Los albores de la modernidad se abren con una apuesta similar. Descartes, en la *Meditación I*, nos dice que:

los pintores cuando se esfuerzan con grandísimo artificio en representar sirenas y sátiros, por medio de extrañas y fantásticas figuras, no pueden, sin embargo, darles formas y naturalezas totalmente nuevas, y lo que hacen es sólo una cierta mezcla de composición de las partes de diferentes animales; y aun suponiendo que la imaginación del artista sea lo bastante extravagante para inventar algo tan nuevo que nunca haya sido visto, y que así la obra representa una cosa puramente fingida y absolutamente falsa, sin embargo, por lo menos, los colores de que se compone deben ser verdaderos (2009).

Descartes hace un análisis que resulta aquí clave: la imagen es siempre (re)presentación de algo aunque no lleve consigo la *mímesis*. La pugna no es, entonces, contra la idea de la imagen como (re)presentación sino contra la concepción platonizante de su bajo estatus ontológico. Veamos esto con algún detalle.

Los extraños prisioneros de la caverna han transcurrido su existencia en el mundo de las imágenes que, en su más bajo nivel de ser, están simbolizadas en las sombras que se hallan en lo más profundo y oscuro de la morada subterránea. Su mundo son las imágenes; imágenes que no muestran: ocultan. Están habituados a sus grilletes y a sus cadenas. Sus ojos sólo observan en una dirección y, en esa medida, lo que ven se ha transformado en su mundo; el mundo de las imágenes intangibles. Ahora bien, esta no es la única imagen que se encuentra en la caverna, tras ellos y en una suerte de perverso teatro de títeres se mueven imágenes. Esta vez se trata de efigies, estatuas que (re)presentan el mundo por medio de una materialidad artificial: la estatua es hecha por el hombre, es *mímesis*, es una artificialidad.

Desde el fondo de la caverna, hacia la entrada se puede detectar una serie de niveles que van desde el menor grado ontológico, presente en las sombras que ven los prisioneros, hasta el verdadero ser, simbolizado aquí por todo lo que se encuentra fuera de la gruta.

En tanto imágenes, las sombras, percepciones que llegan a los prisioneros por medio de la mirada, se presentan como *mímesis* de otra realidad preexistente: las estatuas. Sobre lo que simbolizan éstas, también (re) presentaciones y su relación con las sombras, podría hacerse una larga disquisición. En términos propios de la filosofía platónica, la visión de las sombras simboliza el más bajo nivel de conocimiento, la *eikasia*, la imaginación pura; la visión de las estatuas (también ellas imágenes, por supuesto) simboliza la *pístis* o creencia. Por sí mismos estos términos no resultan muy iluminadores, pues indican una cierta escala creciente en los niveles de conocimiento que pueden adquirirse: a lo que apunta Platón aquí es al progresivo salir de la ignorancia, a la búsqueda de lo real, a aquello de lo cual las estatuas son *mímesis*.

La imagen es, pues, imitación. Esta ha sido la postura que ha tratado de ser superada cuando se habla, por ejemplo, del *nuevo estatuto de la imagen* o de su *nuevo status ontológico*; esto es, cuando se trata de restituir a la imagen su capacidad poética, de verla en su dimensión creadora. Uno de los puntos que obsesionó a Benjamin fue precisamente ese: las posibilidades que la imagen, primero desde la fotografía y luego desde el cine, tenía en términos de un vehículo de significación. Sus reflexiones sobre el cine desbordaban con creces las tradicionales interpretaciones sobre el aura y su muy mentada pérdida y abrían el camino para pensar aquello que marcaría el siglo XX en términos de su estética: la emergencia de una (nueva) cultura (audio)visual. Si bien el cine constituyó en términos visuales el punto máximo de la *mímesis* al incluir movimiento, no sería sino hasta bien entrado el siglo XX que alcanzaría el punto total. Para introducir este punto es oportuno recordar aquí un pasaje un tanto olvidado de la *Alegoría de la Caverna*, aquella primera sala de cine: “[...] Y si la prisión contara con un eco desde la pared que tienen frente a sí, y alguno de los que pasan del otro lado del tabique hablara, ¿no piensas que lo que oyen proviene de la sombra que tienen delante de ellos?” (Platón, 1998, 515b).

El sentido de este pasaje no es otro que el de introducir *una nueva ilusión* en la imaginaria proyección que tiene lugar en la morada subterránea: la ilusión sonora. Sería *The Jazz Singer* (1927), de Alan Crosland, la película en la que, por primera vez, se *oyó* a un actor (Al Jolson) cantando.

En este sentido, cuando hablamos de lo (audio)visual usualmente pensamos en esta síntesis: imagen, movimiento, sonido. Es, en buena parte, el lugar en el que se ha afincado la idea de lo (audio)visual y es, en gran medida, donde gravita una parte significativa de las reflexiones a propósito del tema. En una línea que procura sentar bases desde la tradición y que intenta pensar los posibles horizontes investigativos del problema, se abre este número especial de *Palabra Clave*.

Con el convencimiento de que nos encontramos en un tipo de entorno que resulta mucho más complejo de pensar que la hoy un tanto anacrónica “Cultura Kodak” de Chalfen (1987) –como acertadamente acaba de hacerlo Édgar Gómez (2012)–, este número se propone repensar lo (audio)visual desde perspectivas múltiples y apuntar, por demás, a una visión que excede, con creces, los límites tradicionalmente trazados por la autodenominada reflexión comunicológica, para dar paso a lugares otros de pensamiento que nos permitan avizorar las dimensiones estéticas, políticas y sociales de lo (audio)visual.

En ese sentido, recogemos en este número cuatro grandes secciones que nos dan algunas luces para (re)pensar lo (audio)visual. Todas las secciones aparecen en plural precisamente porque buscamos evidenciar las riquezas y diversidades inherentes a lo (audio)visual, y porque pretendemos, con este número, separarnos de las lecturas hegemónicas y muchas veces estáticas que suelen hacerse sobre lo (audio)visual mismo. Intentamos recuperar la imagen-sonido desde una perspectiva amplia, rica y polisémica que permita a los estudiantes e investigadores del campo comprender las muchas tensiones y polisemias a las que se enfrentan en su trabajo.

En la primera sección, denominada *Genealogías*, Goyeneche pone las bases para aproximarse a la imbricación entre cine, cultura e historia, pensando la trama densa que desde las ideologías supone una particular redefinición de los modos mismos de narrarse. El punto es clave en la medida en que abre una pregunta fundamental, aquella que interroga acerca de los modos mismos de codificación. En el segundo texto, Cárdenas va a preguntarse directamente sobre el concepto de ideología pero desde una

perspectiva que resulta novedosa, pues se aleja de los tradicionales análisis que se hacen a la obra ya acabada y que la deifican en términos de una objetivación de la ideología dominante. Por el contrario, da un paso adelante buscando entender qué tipos de discursos naturalizan ciertas rutinas y prácticas de producción. Cierra esta primera sección del número una reflexión de Cano-Gómez quien, desde la serie de ficción norteamericana *Hijos de la anarquía*, analiza la idea del héroe en la ficción postclásica recuperando las posturas de Jung, Campbell y González-Requena.

Proponemos en nuestro segundo núcleo temático lo que hemos llamado *Escenarios*. En este aparte recogemos cuatro textos que nos acercan a los modos en los que se articulan ciertos modos de representación encuadrados en el discurso de lo (audio)visual. Cabeza nos muestra el modo en el que los documentales *Trece entre mil* (Arteta, 2005) y *La pelota vasca* (Medem, 2003) revelan la figura de las víctimas y el modo en el que estas son resemantizadas desde los discursos teñidos por la ideología. Inmediatamente después, Paz Rebollo y García-Avilés se encargan de retomar el papel de las víctimas desde los recursos que utilizan los informativos televisivos para reflejar el dolor y el sufrimiento humano. Lo hacen aproximándose a un conflicto polisémico y mediáticamente complejo en su análisis, como lo es la Segunda Guerra de Irak. A su vez, pensando la telenovela *14 de abril, la República*, Chicharro Merayo indaga por los modos de articulación y escenificación de la intrahistoria española desde el relato de ficción, y nos recuerda cómo en la capacidad de ficcionar la realidad de lo (audio)visual se concretan ciertas retóricas de lo social y lo cultural que terminan por tener un fuerte efecto performativo-discursivo en lo real. Algo similar, si bien desde otro escenario, es lo que propone Mateos-Pérez, quien reflexiona a propósito de la programación infantil y juvenil española durante los primeros años de la década de los noventa. Al igual que el artículo que lo precede, este texto se acerca a los modos en los que lo (audio)visual produce y (re)configura lo real a través de la consolidación de ciertos imaginarios colectivos que, consecuentemente, repercutirán en cosmovisiones tamizadas, precisamente, por esa performatividad discursiva.

Nuestro tercer eje temático lleva el nombre de *Subjetividades*. Se abre con el texto de Sánchez-Alarcón quien, tomando como punto de partida el

cine español hecho durante el periodo franquista, se propone indagar por los estereotipos de lo masculino contruidos desde allí. Su apuesta se pregunta por los modos de producción de un cierto tipo de masculinidades que se alejan de la concepción dominante y permiten, entonces, pensar la heterogénesis del concepto mismo de la subjetividad. Así mismo, Motter Dala Senta y Martins de Mendonça nos entregan una novedosa reflexión sobre los modos de pensar la vejez femenina enmarcada en el cine brasileño. Lejos de pensar la vejez como el ocaso de la vida, las autoras se preguntan de qué manera las representaciones fílmicas del envejecer pueden convertirse en un nuevo lugar para pensar la subjetividad femenina en un sentido que poco o nada tiene que ver con la muerte, sino, más bien, con una reconfiguración de lo femenino mismo. Finalmente Urbanczyk y Hernández hacen un valioso trabajo de recolección de memoria y sistematización de los modos de ver y pensar de los jóvenes a través de los trabajos presentados en la muestra *Ventanas*. Los autores se centran, en particular, en las ideas atinentes a la violencia y el miedo que, reflejadas en las obras (audio)visuales de los universitarios, y en sus particulares sensibilidades, aportan valiosamente en la construcción y preservación de la memoria del país.

Cerramos el número con el apartado *Poéticas*. En primera instancia, Pelegrini recupera una de las series de culto de la última década: *Arrested Development*. Aprovechando sus particulares estilos narrativos el autor recupera esta comedia de situación y propone pensar la idea de *comicidad* desde las propuestas de complejidad narrativa de Jason Mittell y en particular desde el concepto de 'rewatchability'. Borges-Teixeira se adentra, a su vez, en la que probablemente es una de las series de televisión más importantes de todos los tiempos: *Lost*. Propone pensarla en dos direcciones. De un lado, analiza las posibilidades narrativas en términos transmediáticos, ubicando so objeto de análisis en el que, quizás, sea uno de los fulcros del debate en torno a lo (audio)visual hoy por hoy. En un segundo momento, se pregunta por los modos de concreción de la volátil identidad postmoderna a partir de la construcción de los personajes del seriado. Con la convicción de que lo (audio)visual no se agota en el cine y la televisión, y pensándolo también desde la idea de la imagen, el siguiente texto de esta sección se encarga de analizar el estencil. En una tradición donde esta es una práctica

estética poco pensada, el texto de Mercado aborda las posibilidades retóricas de una técnica que, en medio de los ecosistemas de lo digital, parecería haber caído en el olvido. Empero, el autor ancla el problema del estencil a lo digital como lugar de enunciación y abre un interesante debate sobre las posibilidades persuasivas de la imagen. Cerramos esta sección con el texto de Peña Fernández, quien recupera al célebre Billy Wilder e intenta ubicar el rol de la prensa en sus filmes. El autor muestra el modo en el que la inclusión de la prensa dentro de la obra de Wilder tiene un efecto que es visible desde la caracterización de los personajes y su impulso a la acción, hasta la narración fílmica.

Para finalizar este número hemos decidido recuperar un texto del filósofo italiano Maurizio Lazzarato llamado *El funcionamiento de los signos y de las semióticas en el capitalismo contemporáneo*. El texto hace una magnífica interpretación de los modos de producción significativa en la contemporaneidad y desemboca en un interesante trabajo de análisis semiótico en el que se articulan los modos de producción de realidad que juegan los medios masivos de comunicación y que, en ese sentido, hacen de este texto un excelente colofón para nuestro número. Agradecemos a la Generalitat de Catalunya por permitirnos reproducir este texto que había aparecido ya en 2007 en el libro *Producta50* (bajo licencia CC) y que se encontraba un tanto invisible desde hace un tiempo. Consideramos que enriquecerá las reflexiones del público amplio e interdisciplinar que se acerca a *Palabra Clave*.

Sergio Roncallo-Dow PhD
Editor

Referencias

Chalfen, R. (1987). *Snapshot Versions of Life*. Bowling Green: Popular Press of Bowling Green State University.

Descartes, R. (2009). *Meditaciones acerca de la Filosofía Primera. Seguidas de las objeciones y respuestas*. Traducción de Jorge Aurelio Díaz. Bo-

gotá: Universidad Nacional de Colombia, Centro Editorial Facultad de Ciencias Humanas.

Gómez, E. (2012). *De la Cultura Kodak a la imagen en red*. Barcelona: Editorial UOC.

Machado, A. (2000). *El paisaje mediático. El desafío de las poéticas tecnológicas*. Buenos Aires: Libros del Rojas.

Platón. *República* (1998). Madrid: Gredos. Intr., trad. y notas de C. Eggers Lan.