

Alvaro Cuadra

Hiperindustria Cultural

A mi padres...

Memoria del mundo que fue

A mis hijos,

*Kathia Andrea
Francisco Javier
Josefa Javiera*

Herederos del mundo que viene

TABLA DE MATERIAS

PREFACIO

INTRODUCCIÓN

PRIMERA PARTE: EN LA ERA DE LA HIPERINDUSTRIA CULTURAL

- 1 La Biblioteca de Babel: Memoria y tecnología**
- 2 La obra de arte en la época de su hiperreproducibilidad digital**
- 3 La hiperindustria cultural : redes y laberintos**

SEGUNDA PARTE: EL REALITY MUNDO

- 4 El Reality Show: subjetividad y televisión
- 5 El Reality Show como formato del mundo

TERCERA PARTE: METÁFORAS DE LA VIRTUALIDAD

- 6 Apocalípticos o digitalizados
- 7 La invención de Morel
- 8 Textos e hipertextos
- 9 Hipertextualidad y literatura

APENDICE

Algunas notas sobre los límites y márgenes
de los estudios en comunicación

eBook

Autorizada toda reproducción citando fuente y autor
Santiago de Chile. Año 2008
Comentarios a: wynnkott@gmail.com

Primera Parte

En la era de la hiperindustria cultural

*Y en las noches de luna imaginaria
sueña con la mujer imaginaria
que le brindó su amor imaginario
vuelve a sentir ese mismo dolor
ese mismo placer imaginario
y vuelve a palpar
el corazón del hombre imaginario**

*
Nicanor Parra. *El hombre imaginario*. Hojas de parra. Santiago. Ganimedes. 1985

INTRODUCCION

Las sociedades latinoamericanas están siendo sacudidas por cambios muy profundos en esta primera década del siglo XXI. Este diagnóstico es compartido por numerosos autores que han venido sedimentando un pensamiento nuevo para mirar y comprender nuestro continente. El libro que ahora presentamos, *“Hiperindustria Cultural: redes y laberintos del hombre imaginario”*, quiere instalarse, precisamente, en esa diversidad de voces para un nuevo pensamiento crítico. Nuestra mirada se enmarca en aquello que difusamente podríamos llamar *Estudios en Comunicación*, parte de un dominio todavía más complejo que bajo la impronta de la interdisciplinariedad se inscribe en el campo de los estudios contemporáneos de la cultura.

Las dos últimas décadas del siglo pasado atestiguan las más radicales mutaciones políticas, económicas y culturales a nivel mundial. El derrumbe de los socialismos reales, la reconfiguración tecnoeconómica del capital y el creciente advenimiento de una “cultura global” marcan los hitos de esta “mutación antropológica” en curso. Es ya un lugar común hablar de “sociedades postmodernas” o “sociedad de la información” para tratar de caracterizar esta época. Desde nuestro punto de vista, hablaremos de “sociedades hipermodernas”, en cuanto advertimos continuidades, aceleración y expansión de la modernidad, más que discontinuidades.

La cultura, desde nuestro punto de vista, es un régimen de significación, entendido como un complejo de dispositivos de significación y de comunicación que reconoce dos ámbitos bien diferenciados, a saber: Una *“economía cultural”*, esto es, el contexto tecnoeconómico que marca los límites tecnológicos de lo “posible” y los supuestos económicos que delimitan la producción, trasmisión y recepción de bienes simbólicos. Un *“modo de significación”*, que estatuye los límites del *“sensorium”* y los posibles cognitivos en un momento histórico dado, es decir, delimita lo “concebible”, los confines del imaginario

América Latina va dejando atrás la matriz cultural que construyó su lenguaje, su memoria, su cultura. Dicha matriz la reconocemos en la lecto-escritura, entendida como sistema de retenciones terciarias o registros, la misma que originó nuestro orden simbólico, político y social: *“la ciudad letrada”*. Las nuevas coordenadas políticas y tecnoeconómicas en el tardocapitalismo han dado origen a una *“hiper industria cultural”* de alcance planetario; en efecto, los lenguajes digitales han hecho posible que los flujos de capital sean ahora flujos simbólicos, los que a su vez están sincronizados en tiempo real con los flujos de conciencia de públicos hipermasivos. Sostenemos pues la hipótesis de que las nuevas tecnologías numéricas inherentes a la expansión global del tardocapitalismo, están transformando los fundamentos de nuestra cultura, desestabilizando los sistemas retencionales terciarios, inaugurando con ello una *“nueva experiencia”* de los lenguajes (signo y memoria), el espacio y el tiempo (desterritorialización), representación de la realidad (virtualidad) y un nuevo estatuto del saber y del

poder: *“la ciudad virtual”*. En un mundo en que la reproducibilidad se ha convertido en una práctica social generalizada, de bajo coste y sin pérdida de señal, gracias a las tecnologías numéricas, adviene la hiperreproducibilidad y con ella la hiperindustrialización de la cultura. En pocas palabras: En la era de la hiperindustria cultural, América Latina está transformando su régimen de significación que la acompañó por más de cinco siglos, constituyendo, de hecho, la cuestión central de la política y la cultura entre nosotros, en la hora actual.

Nuestro libro está organizado en tres partes. La primera de ellas, *“En la era de la hiperindustria cultural”* quiere abordar, desde una mirada fenomenológica, las transformaciones de la experiencia y la memoria frente a las redes y nuevas tecnologías que supone esta hiperindustrialización de la cultura. La segunda parte, de un talante más ensayístico, *“El Reality Mundo”*, explora cómo el mundo cotidiano del consumo se ha vuelto telegénico, reconfigurando nuestra propia subjetividad. La tercera parte *“Metáforas de la virtualidad”*, recoge una serie de artículos que fueron publicados hace algunos años en la revista electrónica argentina *“Acheronta, revista de cultura y psicoanálisis”* (www.acheronta.org), dirigida por Michel Sauval. Hemos querido incluir esta tercera parte para los lectores nacionales y que fuera publicada en 2005 en nuestro “e-book” *“Paisajes Virtuales”*, disponible en el campus virtual de la *Organización de Estados Iberoamericanos*: <http://www.campus-oei.org/publicaciones>. Por último, hemos querido incluir, a modo de apéndice, una ponencia presentada en el XII Encuentro Latinoamericano de Facultades de Comunicación/ FELAFACS. Bogotá. Colombia. Septiembre de 2006.

Presentamos, entonces este libro *“Hiperindustria Cultural: redes y laberintos del hombre imaginario”*, sin otra pretensión que ser una voz más en la reflexión de este tiempo de contrastes. Un título que, en parte ha sido inspirados en el antipoeta Parra y en su *“hombre imaginario”*, para quien lo único que no resulta imaginario es el “dolor”, fundamento último de cualquier antropología de lo virtual.

No podría terminar estas líneas sin expresar mi gratitud a Javiera Carmona, mi compañera de viaje, quien me acompaña siempre por mis sinuosos abismos y laberintos. Asimismo, no puedo dejar de mencionar a mis colegas en la aventura de la investigación, señores Carlos Ossandón, Eduardo Santa Cruz, Carlos Ossa y Juan Pablo Arancibia, con quienes hemos compartido largas conversaciones, interrogantes y reflexiones.

Álvaro Cuadra

Santiago de Chile, 2007

1 La biblioteca de Babel: Memoria y Tecnología

Introducción

La literatura nos ha proporcionado desde siempre aquellas metáforas que alimentan nuestra imaginación. Jorge Luis Borges, ha sido, quizás, quien nos ha propuesto los caminos más fantásticos y vertiginosos. En uno de sus relatos breves de 1941, *La Biblioteca de Babel*, Borges nos invita a un universo infinito hecho de signos : “ El universo (que otros llaman la Biblioteca) se compone de un número indefinido, y tal vez infinito, de galerías hexagonales, con vastos pozos de ventilación en el medio, cercados por barandas bajísimas. Desde cualquier hexágono se ven los pisos inferiores y superiores: interminablemente. La distribución de las galerías es invariable. Veinte anaqueles, a cinco largos anaqueles por lado, cubren todos los lados menos dos; su altura, que es la de los pisos, excede apenas la de un bibliotecario normal. Una de las caras libres da a un angosto zaguán, que desemboca en otra galería, idéntica a la primera y a todas. A izquierda y a derecha del zaguán hay dos gabinetes minúsculos. Uno permite dormir de pie; otro, satisfacer las necesidades finales. Por ahí pasa la escalera espiral, que se abisma y se eleva hacia lo remoto”¹ En la actualidad, la visión borgeana de una Biblioteca infinita se está tornando una realidad cotidiana gracias al desarrollo de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación. Internet ha erigido una suerte de *universo virtual* que - como prefigura el relato - contiene toda la memoria de la humanidad, actualizado día a día: “Todo: la historia minuciosa del porvenir, las autobiografías de los arcángeles, el catálogo fiel de la Biblioteca, miles y miles de catálogos falsos, la demostración de la falacia de esos catálogos, la demostración de la falacia del catálogo verdadero, el evangelio gnóstico de Basilides, el comentario de ese evangelio, el comentario del comentario de ese evangelio, la relación verídica de tu muerte, la versión de cada libro a todas las lenguas, las interpolaciones de cada libro en todos los libros, el tratado que Beda pudo escribir (y no escribió) sobre la mitología de los sajones, los libros perdidos de Tácito”² Esta *revolución tecnológica de la memoria* está, apenas, en sus comienzos, en efecto, hemos comenzado a construir un sistema nemotécnico que conjuga todos los idiomas, imágenes y sonidos, desde el remoto pasado de siglos hasta el presente.

¹ Borges, J.L. Obras Completas. B. Aires. Emecé Editores. 1974: 465

² Loc. Cit.

Si bien la literatura ha abierto nuestra imaginación hacia nuevos límites, la filosofía, desde sus albores, ha mirado con distancia cualquier reflexión seria sobre la tecnología³. Este desdén generalizado ha conocido, no obstante, algunas excepciones notables⁴. Nos proponemos, en las páginas que siguen, trazar el itinerario de la reflexión contemporánea en torno a la tecnología. Para ello echaremos mano de un saber disperso e interdisciplinario cuyo epicentro no podría ser sino la noción misma de cultura devenida tecnocultura, entendida como un *régimen de significación*.

Cuando nos referimos a la cultura, entendemos que se trata de un régimen de significación acotado por dos límites que lo determinan. De una parte el orden tecno-económico que estatuye las modalidades de producción, circulación y recepción de los bienes simbólicos, una cierta *economía cultural*. Un segundo límite lo constituyen los *modos de significación*, esto es, las modalidades concretas que adquiere la relación con la materialidad de los signos como dispositivos retencionales. Resulta claro que se trata de dos aspectos indisociables, pues en definitiva cualquiera sea el orden tecno – económico, éste abre una serie de posibilidades impensadas en cualquier otro, o en términos más precisos, tal como sostiene Renato Ortiz: “La modernidad se materializa en la técnica”.⁵ Así, se puede hablar con propiedad de la era gutenberguiana, por ejemplo, como un campo de posibilidades técnicas derivadas de la letra impresa y el objeto libro en el seno de las sociedades burguesas, que en los hechos “hacen posible” la invención de la literatura y del “autor” como figura preeminente. Allí donde hubo mecenazgo se instala un incipiente mercado literario dispuesto para públicos letrados. Ahora bien, un orden tecno-económico como el descrito representa un estadio de madurez de la escritura, su expansión y consolidación durante el siglo XIX. Esto quiere decir que si bien constatamos un progreso tecnológico a través de los siglos, podemos advertir que – al mismo tiempo – los modos de significación permanecieron estables. Esto es, la lecto-escritura, ahora letra impresa, ha sido y, en gran medida, sigue siendo la matriz fundamental que organiza la memoria.

El hecho fundamental, en la actualidad, puede ser descrito como una desestabilización de los dispositivos retencionales terciarios, es decir, lo que se está alterando en nuestros días es el régimen de significación que nos acompañó por casi veinticinco siglos. Esta mutación en curso altera, desde luego tanto la dimensión tecno – económica como los modos de significación. La nueva economía cultural - que podemos describir como una era de *hiperindustrialización cultural* – lleva al extremo las tendencias básicas de la modernidad al desplegar nuevas tecnologías de la memoria que adquieren la forma de redes digitalizadas dispuestas para *públicos hipermasivos*, ya no según el modelo vertical del *broadcast*, un emisor único que se dirige a masas

³ En efecto, la separación entre tekhné y episteme estuvo determinada por un contexto político donde los filósofos acusaban a los sofistas de instrumentalizar el logos como pura retórica y logografía, es decir como medio de poder y no-lugar del saber. Esta desvalorización de un cierto saber técnico (techo – lógica) ha tenido consecuencias hasta nuestros días.

Cfr. Stiegler. B. La technique ert le temps. Paris. Galilée. T.1 .1994 : 15 - 31

⁴ Nos referimos, por cierto a José Ortega y Gasset y a Martin Heidegger, respectivamente cuyas célebres reflexiones sobre la técnica, constituyen un punto de referencia hasta el presente.Véase Ortega y Gasset, J. Meditación de la técnica. Obras Completas. Madrid. Revista de occidente. 1964. T. V: 319 - 75

⁵ Ortiz, R. Mundialización y cultura. Buenos Aires. Alianza Editorial. 1997: 67

indiferenciadas y anónimas, sino según un modelo personalizado que desplaza la figura del receptor / consumidor pasivo por aquella del “usuario” interactivo. Este proceso de hiperindustrialización cultural se da en un contexto mayor, la modernización de la modernidad, la *hipermodernidad*. Lo hipermoderno quiere dar cuenta de una continuidad y una radicalización de los supuestos modernos, como sostiene Lipovetsky: “ Tout se passe comme si l'on était passé de l'ère “post” à l'ère “hyper”. Une nouvelle société de modernité voit le jour. Il ne s'agit plus de sortir du monde de la tradition pour accéder à la rationalité moderne mais de moderniser la modernité elle-même, rationaliser la rationalisation, c'est-à-dire, de fait, détruire les « archaïsmes » et les routines bureaucratiques, mettre fin aux rigidités institutionnelles et aux entraves protectionnistes, délocaliser, privatiser ”.⁶

Así pues, cualquier análisis de los modos de significación contemporáneos deberá partir de los contextos tecno-económicos que hemos señalado. Los modos de significación, en este sentido, reconocen, desde una perspectiva semiológica, la relación pragmática que se establece entre signos y usuarios en un determinado contexto económico-cultural, aunque al analizar esta relación en toda su complejidad enfatizamos una mirada fenomenológica amplia acerca de cómo los supuestos semio – pragmáticos mutan nuestra experiencia. La cuestión planteada, entonces, es: ¿ de que manera se ve alterada la relación pragmática de los “usuarios” respecto de los flujos sígnicos en un contexto de hiperindustrialización cultural y de qué manera modifican nuestra experiencia? Para esbozar una primera aproximación al problema debemos analizar la noción misma de “modos de significación”. Nos parece claro que la relación pragmática de los “usuarios” con los signos pasa, en primer término, por la concepción y uso que se haga de ellos, el Signo en sí mismo es nuestra primera estación heurística. De ella se puede derivar el tipo de relación que los distintos soportes le permiten, esto es, la sincronía espaciotemporal que posibilita una determinada mnemotécnica, llamaremos a esta segunda estación Tiempo. Sólo en un tercer momento y mínimamente esclarecidas las condiciones pragmáticas respecto a los Signos y al Tiempo, podemos llegar a preguntarnos sobre los posibles de la representación de lo real, es decir de la Realidad. Por último, es claro que de la tríada anterior se pueden derivar una serie de campos específicos, pues, en rigor, ellos estatuyen los límites y posibilidades de los dispositivos retencionales. Nos interesan dos aspectos que nos parecen centrales en la cultura contemporánea, por una parte el nuevo estatuto del Saber y las nuevas relaciones de Poder. Saber y Poder serán nuestras últimas dos estaciones en este proceso heurístico para pensar lo tecnológico en relación a la cultura hipermoderna.

De acuerdo a nuestra hipótesis de trabajo, asistimos en la actualidad a una convergencia tecno-científica de logística (informática), de transmisión (telecomunicaciones) y del orden simbólico (audiovisual). Este fenómeno de alcance mundial nos obliga a pensar la tecnología, ya no como un mero apéndice de lo social, sino en toda su radicalidad como el sustrato constitutivo de la conciencia, exteriorización e industrialización de la memoria y del imaginario en una era de *hiperindustria cultural* orientada a públicos hipermasivos.

⁶ Lipovetsky, G. Les temps hypermodernes. Paris. Grasset. 2004 : 78

Tal como señala Mario Sei: “ El fenómeno está sin duda vinculado a lo que Horkheimer y Adorno denuncian como “industria cultural”, es decir, a la producción industrial del imaginario. Para los dos filósofos alemanes esto significa, como explican en la *Dialéctica de la Razón*, que la industria ha logrado descifrar ese mecanismo secreto activo en el alma que, bajo el nombre de *esquematismo trascendental*, permitía a los datos de la intuición, según Kant, adaptarse al sistema de la Razón pura. . . Stiegler observa –no sin dirigir algún reproche de ingenuidad a los dos frankfurtianos– que si esto fuese verdad haría falta entonces demostrar cómo y por qué la conciencia puede ser hasta tal punto penetrada íntimamente y controlada por parte de productos industriales particulares que, operando como programas y objetos temporales –como es el caso del cine y, más concretamente, de los canales audiovisuales– discurren al mismo ritmo que el curso de la conciencia, llegando a determinar nuevos tiempos sociales y nuevas “calendariades”. Es precisamente esta situación la que debería conducir, según Stiegler, no sólo a un profundo recuestionamiento de las nociones kantianas de esquematismo y de imaginación trascendental, por lo demás problemáticas, sino –más radicalmente– a una nueva crítica de la conciencia que considere el soporte técnico y tecnológico, no en cuanto que elemento reificante y desnaturalizador, sino como el sustrato constitutivo de la conciencia misma”⁷

Nuestra reflexión, entonces, intentará describir algunos rasgos de esta mutación del régimen de significación, una mutación, por cierto, en curso. La cuestión planteada dice relación con dos aspectos teóricos inherentes a todo régimen de significación, a saber: su despliegue económico-cultural en el seno de una sociedad tardocapitalista mundializada y los modos de significación específicos que adquiere el nuevo régimen de significación en la contemporaneidad. Si bien ambos aspectos del fenómeno son indisolubles, nuestro énfasis teórico analítico apunta más bien a este último punto.

Para efectos expositivos, como ya hemos adelantado, nos hemos dado cinco nociones básicas que articulan una primera aproximación al problema que nos ocupa subrayando su “complejidad” más que secuencias determinadas de causas y efectos. Esta suerte de pentagrama está constituido por cinco *palabras* – *clave* a la hora de pensar la tecnología: *Signo, Tiempo, Realidad, Saber, Poder*.⁸

En primer lugar, examinaremos *el Signo*, más exactamente, la escritura, no como “ayuda memoria” sino como memoria en sí misma, esto es, como una tecnología de la memoria o dispositivo retencional, pues como afirma Stiegler: “La technique n’aide pas la mémoire : elle est la mémoire en tant que finitude rétionnelle, originalement assiste”⁹ En este sentido, la escritura se inscribiría

⁷ Mario Sei Técnica, memoria e individuación... LOGOS. Anales del Seminario de Metafísica Vol. 37 (2004): 337-363

⁸ Desde un punto de vista metodológico, nuestra opción enfatiza más bien el aspecto fenomenológico, esto es, la manera en que las tecnologías afectan nuestra experiencia, más allá de su función. Este enfoque debilita, si se quiere, la mirada propiamente ontológica sobre lo que es la tecnología y la mirada pragmática sobre lo que hacen las tecnologías. Nos inspiramos en los trabajos de Menser y Aronowitz.

Menser, M Y Stanley Aronowitz “Sobre los estudios culturales, la ciencia y la tecnología” in *Tecnociencia y cibercultura*. B. Aires. Paidós. 1998: 21-44

⁹ Stiegler, B. *La technique et le temps*. Paris. Galilée. 1994. T.2 : 83

en aquello que nuestro autor llama *Epifilogénesis*, en cuanto memoria técnica, esto es, un proceso de exteriorización que rompe la memoria germinal o *epigenética*. Así, la escritura, como registro, toma la forma de una *retención terciaria*, más allá de la *retención primaria* inmanente al *ahora del objeto* y de la retención secundaria como evocación en el recuerdo. Al igual que los antiguos Sumerios cuando inscribían sus jeroglifos en tablillas, inaugurando así la escritura, hoy nos encontramos protagonizando una mutación de los sistemas de información y una extensión de la memoria cuyas consecuencias sociales y culturales no son todavía previsibles. El orden de los signos es de particular importancia en América Latina, pues, como veremos, junto al absoluto metafísico cumplió un papel central al servicio de la monarquía y en la constitución de lo que Ángel Rama ha llamado la ciudad letrada.

El *Tiempo* es nuestro segundo punto de referencia para pensar lo tecnológico. Si bien hemos preferido la palabra tiempo, en rigor debiéramos hablar de *espacio – tiempo*, pues la calendariedad es inseparable de la cardinalidad. Más que “instantes” y “escenarios”, estamos frente a una concatenación espacio – temporal de “sucesos” o “eventos” en un *continuo tetradimensional*¹⁰

Lo que nos interesa destacar es que durante siglos el dispositivo retencional por excelencia ha sido la escritura, la que de manera implícita nos proporciona una intuición básica del tiempo y el espacio. De hecho la escritura impone una topología sintagmática allí donde la oralidad despliega sintagmas en el tiempo. Pues bien, esta aprehensión de la calendariedad y de la cardinalidad, en sus diversas etapas de desarrollo, desde el manuscrito a la expansión de la imprenta, se mantuvo inalterada hasta la irrupción de las llamadas tecnologías digitales. Las llamadas NTIC's están disolviendo los viejos criterios de selección y orientación, es decir de la *mnemotecnia*, instituyendo nuevas percepciones espacio-temporales. Este fenómeno ha sido llamado por Harvey¹¹ “compresión espacio-temporal” y ha sido discutido por varios autores contemporáneos. Esta nueva configuración espacio temporal, generada por los soportes terciarios de la *hiperindustria cultural*, ciertamente, crea una sincronía inédita entre el ritmo productivo y el flujo de las conciencias. ¿Qué consecuencias puede tener esta inestabilidad de los soportes terciarios y de transmisión de la memoria (sistema escolar)?.

Las nuevas tecnologías, en último término, ponen en entredicho nuestra noción de *Realidad*, nuestro tercer vértice en esta aproximación a la cuestión tecno – lógica. Si, como hemos señalado, los logros tecnológicos han abolido nuestra concepción temporoespacial moderna y, al mismo tiempo, han reducido nuestros signos a su pura materialidad significativa, podríamos avanzar que lo que se pone en jaque es la posibilidad misma de representar lo real. Esta desestabilización ontológica de lo real se afirma en una acentuación del *percepto*, de suerte que como afirmó Berkeley, el ser, ahora, es ser percibido. El *ciberespacio* o *espacio virtual*, lejos de ser una irrealidad funda una *realidad otra*, aquella, justamente, que está fuera del espacio y el tiempo kantianos como condición de posibilidad de los fenómenos. El espacio virtual es imagen, ya no mera *mediación* sino experiencia, sensible e inteligible al mismo tiempo. Si bien

¹⁰ Véase Mayz, E. Fundamentos de la meta-técnica. Barcelona. Gedisa. 1993: 61 y ss.

¹¹ Harvey, David. La condición de la postmodernidad. Buenos Aires. Amorrortu. 1998: 280 y ss.

podemos alegar que el “espacio virtual” es una metáfora para dar cuenta de conjuntos retencionales conservados en soportes digitales, no es menos cierto que sus representaciones en interfases gráficas han alterado la percepción espacio-temporal, creando entidades anópticas mediante la videomorfización. El *ciberespacio* existe como realidad arreferencial que responde tan sólo a sus propias reglas constitutivas, en tanto modelo matemático. Una cuestión, no menor, es la posibilidad de representar el *espacio-tiempo*, esto es, la noción misma se vuelve geométrica, plástica, modelable. Por último, la experiencia del nuevo espacio-tiempo nos muestra, por contraste, que habitamos sólo un caso posible espacio-tiempo. De este modo, la realidad virtual nos hace evidente la virtualidad de lo real, mostrándonos el nuevo horizonte conceptual y perceptual que marcará los derroteros de las generaciones futuras. Por último, reconociendo que el nuevo modo retencional al que nos enfrentamos no es ni más ni menos virtual que otros, no podemos negar que éste, precisamente, es el que genera una sincronía en tiempo real, transformando la experiencia misma. Todo lo anterior nos lleva al meollo de nuestro asunto, pues cabe preguntarse si acaso las nuevas tecnologías poseen un poder genésico capaz de engendrar lo *hiperreal*, el *simulacrum*, una suerte de real producido por matrices y modelos. Tal es la propuesta de Baudrillard para quien la distinción metafísica entre ser y apariencia quedaría abolida.

La mutación de los modos de significación a la que estamos asistiendo nos obliga a repensar el estatuto del *Saber*, nuestra cuarta palabra clave. Si las tecnologías son capaces de desestabilizar nuestra concepción ontológica de lo real, mostrándonos mediante la realidad virtual, la virtualidad de lo real; estas mismas tecnologías han generado una desestabilización gnoseológica y epistemológica en el seno de nuestra cultura. No sólo los signos, el tiempo y la realidad - en su concepción moderna tradicional - se han visto expoliados de su certeza y prestigio, ahora es el saber mismo el que reclama una nueva mirada. Jean François Lyotard ha propuesto un primer diagnóstico : “...el saber cambia de estatuto al mismo tiempo que las sociedades entran en la edad llamada postindustrial y las culturas en la edad llamada postmoderna”¹² El saber, pues, está en el centro de una pugna sobre todos los componentes de los modelos culturales. El saber deviene, en nuestros días, mercancía, perdiendo su valor de uso, sostiene Lyotard. Notemos por último que las nuevas tecnologías no son tan sólo una exteriorización más del saber respecto del sabiente; las nuevas tecnologías son una técnica de lenguaje y una tecnificación del lenguaje, y tal como sostiene Stiegler, viene a replantear la vieja querrela entre filósofos y sofistas, entre *logos* y *tekhne*¹³.

Por último, el *Poder* es, quizás, el nudo que permite liar todas las nociones anteriores. Las nuevas tecnologías no son independientes del poder. Las nuevas tecnologías de información y comunicación nacen en un contexto histórico y político que podemos llamar capitalismo globalizado o tardocapitalismo, lo que equivale a afirmar que las nuevas tecnologías de información y comunicación poseen, de manera ineluctable, una dimensión histórica y política.

¹² Lyotard, J.F. La condición postmoderna. B.Aires. REI. 1987 : 13

¹³ Stiegler. La technique et le temps. T.1: 132

Por de pronto, se plantea la desterritorialización de las redes digitales respecto de la soberanía territorial de los Estados nacionales y el proceso de “adopción”, como fenómeno típico (en la época contemporánea) de la adhesión de la conciencia al tiempo de un objeto temporal audiovisual y enlace de flujo. Esta mirada política a lo tecno - lógico resulta indispensable en el contexto latinoamericano. En efecto, nuestra región ha asimilado de manera parcial, pero al mismo tiempo intensa, las nuevas tecnologías de información y comunicación. Las redes televisivas globalizadas, así como Internet, se expanden en nuestras ciudades generando problemas inéditos. Ya se habla de “*analfabetismo digital*” o “*brecha digital*” para dar cuenta de las serias asimetrías que enfrentamos desde el punto de vista de la conexión a redes y de acceso cultural a las nuevas tecnologías. América Latina participa marginalmente de la revolución digital, extendiendo la desigualdad social al ámbito tecnológico. Al mismo tiempo, la incidencia de las nuevas tecnologías en el crecimiento económico de la región es todavía escaso, en cuanto éstas no están incorporadas a procesos productivos significativos. Sin embargo, el virtuosismo mediático de la televisión ha penetrado el imaginario de millones de habitantes, arrastrando a nuestras sociedades a expectativas y demandas nuevas. Esto ha creado un clima político singular en América Latina que está cambiando, incluso, el modo en que se administra lo político. La tecnología es parte de la agenda política como estrategia de desarrollo, pero al mismo tiempo es herramienta que la transforma. ¿Cómo puede enfrentar América Latina el desafío planteado por la mutación de los dispositivos retencionales digitales en red, sabiendo que los modelos culturales reposan, precisamente en su memoria?. Las nuevas tecnologías de información y comunicación representan la más profunda mutación antropológica cultural y están destinadas a modificar nuestros modos de significación, es decir, nuestro modo de apropiación de los signos, nuestra concepción espaciotemporal, nuestra noción básica de realidad, el estatuto del saber y las estructuras y relaciones sociales cristalizadas desde hace siglos configurando nuevas relaciones de poder. El mundo que se avizora, sea que lo llamemos “post” o “hiper” moderno, es un estadio inédito de la civilización humana al cual, querámoslo o no, estamos convocados.

1.1 *Los signos*

Desde hace ya más de veinticinco siglos, la escritura alfabética ha sido la tecnología mnemotécnica que ha permitido la transmisión del conocimiento y las experiencias de cada generación. Si bien la escritura ha sido el dispositivo central de las llamadas retenciones terciarias (registros), no toda tecnología es nemotecnia, y su protagonismo ha sido puesto en tensión, precisamente, por una convergencia entre nuevos dispositivos retencionales y los sistemas técnicos. Las nemotecnias, la escritura en particular, constituyó un dominio singular más allá de las diversas innovaciones técnicas.

En América Latina, la centralidad de la escritura ha sido puesta de relieve por Ángel Rama en su célebre obra *La ciudad letrada*. En ella, el ensayista uruguayo nos relata cómo las ciudades de América proyectaron no sólo el orden barroco sino también una estructura social, el orden de los signos: “Para llevar adelante el sistema ordenado de la monarquía absoluta, para facilitar la jerarquización y concentración del poder, para cumplir su misión civilizadora, resultó indispensable que las ciudades, que eran el asiento de la delegación de los

poderes, dispusieran de un grupo social especializado, al cual encomendar esos cometidos. Fue también indispensable que ese grupo estuviera imbuido de la conciencia de ejercer un alto ministerio que lo equiparaba a una clase sacerdotal. Si no el absoluto metafísico, le competía el subsidiario absoluto que ordenaba el universo de los signos, al servicio de la monarquía absoluta de ultramar¹⁴ Aunque en la actualidad podemos discernir ciertas estructuras y funciones inherentes a la escritura en el mundo colonial, debemos tener presente que la percepción en la época sacralizaba la palabra escrita, esto es, le asignaba a los signos una *dimensión espiritual*¹⁵. Una de las razones para esta sacralización de la palabra y por ende para su radical importancia en el modelo cultural colonial nos la explica Rama en los siguientes términos: “La capital razón de su supremacía se debió a la paradoja de que sus miembros fueron los únicos ejercitantes de la letra en un medio desguarnecido de letras, los dueños de la escritura en una sociedad analfabeta y porque coherentemente procedieron a sacralizarla dentro de la tendencia gramatológica constituyente de la cultura europea.”¹⁶ Esto explica, por ejemplo, por qué quienes detentaban la capacidad de escribir ocupaban un lugar de privilegio, entre ellos, quienes ejercían como *ministros de fe*, los *escribanos* o *notarios*, a quienes se les reconocía una especial relación no sólo con los signos sino con la verdad: “Moreover, as Columbus's actions attest, notaries enjoyed a special relationship to the truth. They were expected to witness noteworthy acts, from the spectacular—like Columbus's seizure of Guanahani—to the humble and mundane: the promise of a dowry, an apprenticeship, or a loan. It then fell to notaries to shape the messy specifics of each event into the proper form to be committed truthfully to the page. Not just any written language would do. Manuals with specific itineraries of meaning were used in Europe and the colonial Americas to guide these men in straitening the endless diversity of people's actions and language into the approved formulae. Notaries were thus truth's alchemists, mixing the singular into the formulaic in accordance with prescribed recipes to produce the written, duly witnessed, and certified truth. Their truth was recognizable not by its singularity but by its very regularity. It was truth by template—la verdad hecha de molde.”¹⁷

Conviene consignar aquí algunas ideas que ya discutiéramos en otras páginas.¹⁸

¹⁴ Rama, Angel. La ciudad letrada. Santiago, Tajamar Editores. 2004: 55

¹⁵ Los signos aparecían como obra del Espíritu y los espíritus se hablaban entre sí gracias a ellos. Obviamente se trataba de funciones culturales de las estructuras de poder, cuyas bases reales podríamos elucidar, pero así no fueron concebidas ni percibidas, ni así fueron vividas por sus integrantes. Rama, A. Op. Cit. 57

¹⁶ Rama. Op. Cit. 65

¹⁷ Además, como atestiguan las acciones de Colón, los notarios gozaron de una relación especial con la verdad. Ellos fueron esperados como testigos de los actos dignos de mención, desde lo espectacular —como el ataque de Colón a Guanahani— a lo humilde y mundano: la promesa de una dote, de un aprendizaje, o de un préstamo. Entonces cayó en los notarios darle forma a lo desordenado específico de cada acontecimiento en la forma apropiada para ser cometido verdaderamente en la página. No cualquiera escribió la lengua. Los manuales con itinerarios específicos de significados se utilizaron en Europa y la América colonial para guiar a estos hombres estrechamente en la diversidad interminable de las acciones e lenguaje de las personas en fórmulas aprobadas. Así, los notarios eran alquimistas de verdad, mezclando lo singular en fórmulas de acuerdo a recetas prescritas para producir la verdad escrita, debidamente presenciada y certificada. Su verdad no era reconocible por su singularidad sino por su muy regularidad. Era la verdad por plantilla —la verdad hecha de molde. *La traducción es nuestra*.

Kathryn Burns, "Notaries, Truth, and Consequences," *The American Historical Review* April 2005
<<http://www.historycooperative.org/journals/ahr/110.2/burns.html>> (30 Mar. 2006).

¹⁸ Citamos in extenso algunos párrafos del capítulo primero de nuestra e-book inédito Paisajes virtuales. 2005. Una versión electrónica está disponible en la biblioteca virtual de la Organización de Estados Iberoamericanos.

El tránsito desde una *Ciudad Letrada* hacia nuevos dispositivos retencionales puede ser entendida como una transformación que compromete, a lo menos, tres grandes ámbitos: lo epistemológico, lo sógnico y lo comunicacional. Tal como señala Ángel Rama, las ciudades latinoamericanas fueron *planificadas* en cuanto institución de un cierto *orden* que remite a la episteme clásica¹⁹: “El orden debe quedar estatuido antes de que la ciudad exista, para así impedir todo futuro desorden, lo que alude a la peculiar virtud de los signos de permanecer inalterables en el tiempo y seguir rigiendo la cambiante vida de las cosas dentro de rígidos encuadres. Es así que se fijaron las operaciones fundadoras que se fueron repitiendo a través de una extensa geografía y un extenso tiempo”.²⁰ El aseguramiento del *orden* sólo estaba garantizado por la perennidad del signo, de allí la importancia de la *Logique* de Port Royal (1662) en cuanto distinción de la cosa y su representación. Pero habría, a nuestro entender, algo más radical. La irrupción gramatológica que se consolida y expande en la era Gutenberg, quiebra siglos en que la oralidad en su invisibilidad se había tornado transparente respecto de las “cosas”, de manera que la serie sógnica era, en principio, indistinguible de la serie fáctica; en pocas palabras, el lenguaje oral se nos ofrecía como una obviedad en que el nombre y la cosa se identificaban. Oraciones, fórmulas mágicas y el lenguaje cotidiano eran perfectamente traslúcidos, aproblemáticos. Así, la distinción de Port Royal hace emerger una entidad llamada *signo*, la que representa lo real, como afirma Jameson, se produce: “... la disolución corrosiva de las viejas formas del lenguaje mágico, a causa de una fuerza que llamaré fuerza de reificación”.²¹ La reificación, en cuanto disyunción-distinción-abstracción, permite que el signo emerja como algo separado y distinto de aquello que refiere. En una línea muy próxima, Michel Foucault refiriéndose a *Don Quijote*, escribe: “Don Quijote es la primera de las obras modernas, ya que se ve en ella la razón cruel de las identidades y de las diferencias, jugar a al infinito con los signos y las similitudes, porque en ella el lenguaje rompe su viejo parentesco con las cosas para penetrar en esta soberanía solitaria de la que ya no saldrá, en su ser abrupto, sino convertido en literatura; porque la semejanza entra allí en una época que es para ella la de la sinrazón y de la imaginación”.²²

La idea de una *soberanía solitaria* ha sido también advertida por Derrida en los escritos de Rousseau, en particular en su ensayo *El origen de las lenguas*,²³ la lingüística de Rousseau se levanta en oposición a los escritos de Condillac en cuanto renuncia a toda explicación teológica para afirmar un origen natural de las lenguas: “...hay que remontarse a alguna razón que haga a lo local y que sea

<http://www.campus-oei.org/publicaciones>

¹⁹ El desarrollo de las ciudades mediterráneas en forma de damero se remonta a la antigua Grecia. Aymard señala: “El urbanismo moderno nace en el Mediterráneo con Hipodamos de Mileto, inventor de los planos en forma de tablero de damas. Triunfó en cada época de estandarización cultural, donde la reproducción sistemática de un modelo establecido, y considerado superior, cobra una especie de venganza sobre el desarrollo espontáneo: la Grecia helenística, Roma, el Renacimiento y la edad barroca” Maurice Aymard. Espacios in Fernand Braudel. El Mediterráneo. México. F.C.E. 1995: 172 – 204 .

En el mismo sentido, Rama concluye: “El resultado en América Latina fue el diseño en damero, que reprodujeron (con o sin plano a la vista) las ciudades barrocas y que se prolongó hasta prácticamente nuestros días” Rama. Op. Cit. 41

²⁰ Ibidem, p. 42

²¹ Jameson, Fredric. *Teoría de la postmodernidad*, Madrid, España, Editorial Trotta, 1996, pp. 97-145; 219-288.

²² Foucault, M. Las palabras y las cosas. México. Siglo XXI. 1999: 55.

²³ El privilegio del habla está ligado, en particular, tanto en Saussure como en Rousseau, al carácter institucional, convencional y arbitrario del signo.

Derrida, J. La lingüística de Rousseau/ J. Rousseau. El origen de las lenguas. B. Aires. Ediciones Calden 1970: 26.

anterior a las costumbres, siendo la primera institución social, el habla debe su forma sólo a causas naturales”.²⁴ El habla operaría una suerte de ruptura respecto del *ordo naturalis*, instituyendo un orden heterogéneo u otro. El signo hace que las cosas sean claras y distintas y, en este sentido, Foucault acierta al afirmar que “La razón occidental entra en la edad del juicio”.²⁵

Abolido el lenguaje mágico, los signos devienen lo permanente en lo impermanente: “Mientras el signo exista está asegurada su propia permanencia, aunque la cosa que represente pueda haber sido destruida. De este modo queda consagrada la inalterabilidad del universo de los signos, pues ellos no están sometidos al decaimiento físico y sí sólo a la hermenéutica”.²⁶ Este proceso de reificación, en los términos de Jameson es lo que Rama llama *saber barroco*, cuyo campo de experimentación fue, precisamente, el vasto Imperio Hispano: “La primera aplicación sistemática del saber barroco, instrumentado por la monarquía absoluta (la Tiara y el Trono reunidos), se hizo en el continente americano, ejercitando sus rígidos principios: abstracción, racionalización, sistematización, oponiéndose a particularidad, imaginación, invención local”.²⁷ ¿Cuáles eran las características centrales de esta nueva cultura barroca?. Examinemos, aunque sea sucintamente, sus rasgos.

Si la pretensión cartesiana quería hacer del *saber* el instrumento privilegiado para devenir *maîtres et possesseurs de la nature*, no es menos cierto que la cultura barroca toda pretendió dominar las ciencias del hombre, en particular las conductas humanas. El *saber barroco* se torna inductivo, pragmático o empírico si se quiere, por ello sostiene Maravall: “En cierto modo y desde lejos, el Barroco anticipa la primera concepción de un behaviorismo en cuanto que trata de alcanzar la posesión de una técnica de la conducta fundada en una intervención sobre los resortes psicológicos que la mueven, ateniéndose al juego de sus piezas”.²⁸ Esta orientación cultural atañe, desde luego, al ejercicio del poder que encontrará en la *persuasión ideológica* su herramienta fundamental. Más allá del autoritarismo absolutista, se pretendía atraer a las masas: persuasivo y autoritario, el Barroco intenta cultivar a las masas según el principio aristotélico *delectare/docere*. Así, entonces, “...el Barroco pretende dirigir a los hombres agrupados masivamente, actuando sobre su voluntad, moviendo a ésta con resortes psicológicos manejados conforme a una técnica de captación que, en cuanto tal, presenta efectivamente caracteres masivos”. La presencia de las masas se constata no sólo en la proletarización de muchas ciudades europeas durante el siglo XVII sino en los actos que toman características multitudinarias

Desde otro punto de vista, Rama explica la preeminencia del grupo letrado por dos grandes tareas asignadas a este grupo: primero, la administración del orden colonial y, segundo, a las exigencias de la evangelización (si se prefiere la versión laica: educación o transculturación).²⁹ Así, la ciudad letrada se

²⁴ Ibidem. p. 39.

²⁵ Foucault Op. Cit p. 67.

²⁶ Rama. Op. Cit p. 45

²⁷ Ibidem p.13.

²⁸ Maravall, J. A. La cultura del Barroco. Barcelona . Ariel. 2000: 155

²⁹ Piscitelli, Alejandro, *Ciberculturas. En la era de las máquinas inteligentes*, Argentina, Paidós, 1995. pp. 70-96; 135-157. El culto del libro fue eminentemente contemplativo. La lectura fue simultáneamente una práctica disciplinada y un estilo de vida. La lectura activa estaba ligada a la oración y a la transformación del espíritu. Las marcas escritas

institucionaliza en nuestra América desde el último tercio del siglo XVI hasta bien entrado el siglo XX, del cual Alejo Carpentier es un buen testigo.

En una lectura algo heterodoxa, proponemos releer esta pervivencia del grupo letrado como la institución de un *régimen de significación*. Esto apunta a dos dimensiones, por una parte a reconocer que, en efecto, estamos ante la emergencia del signo como entidad distinta y separada de las cosas, *modo de significación* inédito, tránsito de lo hermenéutico a lo analítico: *saber barroco*. Por otra parte, empero, debemos reconocer una dimensión que señala la irrupción de una nueva *economía cultural*, un modo particular en que se producen, circulan y se leen los signos. De manera que nuestra cultura emerge desde las postrimerías del siglo XVI como una triple fractura, un quiebre epistemológico, una mutación en los cánones de significación y nuevos modos de comunicación. Los dos primeros puntos resultan, según hemos visto, bastante verosímiles, exploremos pues este último aspecto. Citando a Juan Antonio Maravall,³⁰ Rama escribe: "...la época barroca es la primera de la historia europea que debe atender a la ideologización de muchedumbres, apelando a formas masivas para transmitir su mensaje, cosa que hará con rigor programático".³¹ Obviamente, esto se inscribe en una forma de propaganda en el clima de la Contrarreforma. Sin embargo, en América Latina esta dimensión comunicacional y persuasiva fue crucial: "Para América, la fuerza operativa del grupo letrado que debía transmitir su mensaje persuasivo a vastísimos públicos analfabetos fue mucho mayor. Si en la historia europea esa misión sólo encontraría un equivalente recién en el siglo XX con la industria cultural de los medios de comunicación masiva, en América prácticamente no se ha repetido".³²

Ahora bien, podemos advertir que más allá de la invención y expansión de la imprenta, los dispositivos escriturales, dispositivos retencionales terciarios, no variaron mayormente respecto de los sucesivos cambios tecnológicos. La escritura fue la tecnología de la memoria desde la antigüedad hasta la primera revolución industrial del hierro y el vapor y luego la segunda revolución, aquella del acero y el petróleo. En pocas palabras: "...la escritura alfabética, principal dispositivo de retenciones terciarias sobre el que descansaba el poder teológico – político de los clérigos, formó un sistema nemotécnico estable durante más de veinticinco siglos – que desde luego, ha conocido diversas épocas, entre ellas la imprenta...pero cuyo fondo de saberes y de saber – hacer, y cuyos principios generales y formales de reproducción de la palabra no han evolucionado desde entonces"³³ La lecto-escritura constituye una *matriz*³⁴ en dos sentidos: en primer término en tanto modelo funcional y epistemológico, esto es como modo de comprensión, en efecto: "Saber escribir no es sólo una habilidad funcional o un criterio que define cierto nivel operacional de comportamiento. Dada su relación

terminaban inscribiéndose en la mente y en el corazón del lector y el libro no era tan sólo el instrumento domesticador de las conciencias a través de la fe, sino el cielo mismo tocado con las manos, cuando no la disciplina a través de la cual se alcanzaban los estados celestiales del espíritu.

³⁰ Maravall, J.A. La cultura del barroco. Barcelona. Ariel. 1975 in Rama Op. Cit. 59

³¹ Rama Op. Cit 59

³² Ibidem. 60

³³ Stiegler. La técnica y el tiempo. Editorial Hiru Hondarribia. 2004. T3: 221

³⁴ La noción de *matriz* quiere subrayar que la antropogénesis es indisociable de la tecnogénesis, esta condición matricial nos obliga a aceptar la *techné* como un elemento central en la humanización de la *psyché* y en este sentido, introduce una distancia respecto a horizontes metafísicos, aunque sería ingenuo pretender superarlos. Esta toma de distancia es una suerte de advertencia tanto de la tecnofobia del platonismo como de la tecnofilia ingenua de los tecnócratas.

con los ‘poderes’ de la mente, la alfabetización permite trascender el entorno inmediato generando un mundo compartido de inteligibilidad más abstracto que el de las interacciones cotidianas. La estructura literaria se convierte, así, en el modelo deseable de toda comprensión posible”.³⁵ En segundo término, en cuanto el grupo letrado ha sido el administrador de este saber se hacen *diseñadores* de modelos culturales: “Con demasiada frecuencia en los análisis marxistas se ha visto a los intelectuales como meros ejecutantes de los mandatos de las Instituciones (cuando no de las clases) que los emplean, perdiendo de vista su peculiar función de productores de modelos culturales, destinados a la conformación de ideologías públicas”.³⁶ Esta doble dimensión matricial del grupo letrado los sitúa en una posición ambigua frente al poder, se subordina a éste en cuanto le sirve, sin embargo, en tanto instancia de modelización se instituye en una forma de poder en sí mismo.³⁷

Si la escritura fue la impronta de la ciudad letrada, su *modo de significación*, cabe preguntarse cómo se desplegaba esta modalidad (verdadera *conciencia de habla histórica*) en el seno de lo histórico social. Una posible respuesta se lee entrelíneas en los escritos de Rama. En efecto, nuestro autor escribe: “Pues entre las peculiaridades de la vida colonial, cabe realzar la importancia que tuvo una suerte de cordón umbilical escriturario que le trasmitía las órdenes y los modelos de la metrópoli a los que debían ajustarse”.³⁸ La escritura era el código privilegiado para transmitir mensajes que poseen una doble condición: por una parte, se trata de *paquetes de información* bajo la forma de *epístolas* y, en segundo lugar, se trata de una forma de *comunicación estratégica* en cuanto saber barroco, pragmático, que busca incidir en el mundo a través del lenguaje. El *medio* fue, desde luego, la flota española o portuguesa que transportaba tan preciosa carga por las rutas de navegación que conformaban una red a escala mundial: “Los barcos eran permanentes portadores de mensajes escritos que dictaminaban sobre los mayores intereses de los colonos y del mismo modo éstos procedían a contestar, a reclamar, a argumentar, haciendo de la carta el género literario más encumbrado, junto con las relaciones y crónica”.³⁹

El hecho de que la flota española fuese el soporte material que permitía la transmisión de mensajes, nos lleva a preguntarnos sobre las nociones geográficas que animaban la Conquista. Nuestra mirada apunta, precisamente, a revisar los supuestos topológicos y temporales que subyacen en los fundamentos de la Ciudad Letrada, pues como señala Bauman: “ Al volver la mirada hacia la historia es lícito preguntarse hasta qué punto los factores geofísicos; las fronteras naturales y artificiales de las unidades territoriales; las identidades separadas de las poblaciones y Kulturkreise, y la distinción entre “adentro” y “afuera” – todos los objetos de estudio tradicionales de la ciencia de la geografía – no eran , en esencia, sino los derivados conceptuales, o los sedimentos/artificios, de los “límites de velocidad”; en términos más generales,

³⁵ Piscitelli. Op Cit.

³⁶ Rama Op. Cit. 62

³⁷ La ciudad letrada se expresa, de hecho más en la educación superior que en la educación básica. Las universidades resultarían exóticas en estas tierras si no tuviésemos como antecedente la institucionalización del grupo letrado.

³⁸ Rama Op. Cit. 77

³⁹ Rama Op. Cit. 77

las restricciones de tiempo y coste impuestas a la libertad de movimientos”⁴⁰

El carácter epistolar y la red marítima constituían de suyo un modo de producir, distribuir y recibir mensajes, es decir, constituía una *economía cultural* en todo el sentido.⁴¹ Una red centralizada en Europa, extremadamente lenta, frágil y riesgosa, lo que explica que fuese inevitablemente *redundante*, única manera de garantizar, aunque sea mínimamente, su eficacia. “Un intrincado tejido de cartas recorre todo el continente. Es una compleja red de comunicaciones con un alto margen de redundancia y un constante uso de glosas: las cartas se copian tres, cuatro, diez veces, para tentar diversas vías que aseguren su arribo: son sin embargo interceptadas, comentadas, contradichas, acompañadas de nuevas cartas y nuevos documentos”.⁴² La red asincrónica de la *ciudad letrada* poseía un punto central que monopolizaba la información, impidiendo la comunicación horizontal, único modo de garantizar el ejercicio del poder, como muy bien advierte Rama: “Todo el sistema es regido desde el polo externo (Madrid o Lisboa) donde son reunidas las plurales fuentes informativas, balanceados sus datos y resueltos en nuevas cartas y ordenanzas”.⁴³

Si los signos emergieron como algo distinto de las cosas a las que referían, no es menos cierto que el desarrollo de la navegación significó la instauración de una primera red transcontinental, una red, por cierto, en la antípoda de lo que hoy entendemos por tal: asincrónica, lenta, centralizada, vertical, burocrática. La administración de tal cantidad de información requirió, desde luego, de *una red de letrados*⁴⁴ que compartían no sólo las competencias lingüísticas (el diccionario) sino y, mucho más importante, las competencias histórico culturales (la enciclopedia), así se explica que esta red funcionara sobre códigos escriturarios, pero que al mismo tiempo elaborara hipercódigos retóricos, estilísticos e ideológicos que persisten hasta nuestros días en algunos ámbitos de nuestras sociedades, particularmente en los escritos notariales .

Es claro que no sólo hemos heredado los protocolos escriturales de nuestra gestación sino mucho más ampliamente la *matriz* misma que nos ha constituido. Una matriz hecha de signos y redes, una cierta economía cultural y un modo de significación que se conjugan en un *régimen de significación*. Así nuestra cultura no sólo se ha desarrollado desde la *ciudad letrada* sino que además, más allá del reclamo hispanofóbico, esta ciudad de la escritura se ha inscrito invariablemente en una *red eurocéntrica*. Nuestra cultura ha mirado primero a Madrid o Lisboa, luego a París o Londres y, hoy por hoy, a Nueva York o Silicon Valley. Esta red centralizada no sólo ha operado como polo externo, también se ha convertido hasta nuestros días en uno de los *patrones prototípicos* de distribución demográfica, económica y cultural en América Latina, donde el

⁴⁰ Bauman, Zigmunt. *Tiempo y clase* in La Globalización. Consecuencias humanas. Bs. Aires. F.C.E. 1999: 20

⁴¹ En la competencia por el acceso a las riquezas de las Indias, un lugar central le correspondió a la cartografía que garantizaba rutas seguras, por ello se ha llegado a afirmar que “*los mapas eran dinero y los agentes secretos de las potencias pagaban en oro las buenas copias de los originales portugueses cuidadosamente custodiados*”. Landes, D. *Revolution in Time*. Cambridge. Mass. 1983, citado por: Harvey, D. *La condición de la postmodernidad*. B.As. Amorrortu. 1998: 254.

⁴² Harvey, D. Op. Cit.

⁴³ Ibid.

⁴⁴ Tal tarea exigió un séquito, muchas veces ambulante, de escribanos y escribientes, y, en los centros administrativos, una activa burocracia, tanto vale decir, una abundante red de letrados que giraban en el circuito de comunicaciones escritas, adaptándose a sus normas y divulgándolas con sus propias contribuciones. Rama. Op. Cit. 77

centralismo de la urbe contrasta con el desamparo de amplias zonas al interior de los diversos países. Del mismo modo, la escritura alfabética ha marcado los modos de transmisión de la memoria, es decir, la educación. La escritura fue el modo de registro exacto de la memoria, en este sentido se puede afirmar que lo *ortográfico* fue la certeza, una memoria ortotética. Ello explica por qué nuestra educación extiende los dispositivos mnemotécnicos anclados en la escritura alfabética: “La educación pública era y sigue siendo un sistema del que el profesor es un elemento, en el que los cuadernos, los libros, las aulas y sus pizarras son otros elementos, y el conjunto lleva a cabo con todas sus consecuencias el sistema mnemotécnico del alfabeto”⁴⁵

En suma, no nos parece aventurado sostener que el régimen de significación naturalizado por siglos ha condicionado los rostros de la modernidad entre nosotros. En la hora actual, la irrupción de las nuevas tecnologías digitales parece poner en jaque, precisamente, este régimen en el cual han cristalizado nociones centrales de nuestro imaginario tales como: identidad nacional, progreso, revolución, desarrollo y democracia. Se ha sostenido que, en efecto, lo propio de esta época es la irrupción de nuevos dispositivos retencionales terciarios que a diferencia de la escritura, ya no mantienen una autonomía relativa respecto de la tecnología sino que se funde con ella: “...esta independencia de la nemotécnica en relación al sistema técnico de producción hoy ya no es verdadera: el sistema técnico convertido en planetario es también y en primer lugar un sistema nemotécnico mundial y en cierto modo hay fusión del sistema técnico y del sistema nemotécnico y, al mismo tiempo, globalización”⁴⁶ Hoy resulta evidente que nos alejamos de la *grafósfera* para ingresar al vértigo de los flujos audiovisuales hipermediales, convergencia sincrónica de los códigos digitales y sus interfaces de lenguajes: la *videósfera*. Como escribe Monsivaís: “Aparecen cambios irreversibles, La *ciudad visual (virtual)* y la producción incesante de imágenes notifican con precisión el debilitamiento de la *ciudad letrada* que retiene (y no es poco) la producción de ideología a favor del neoliberalismo”⁴⁷

Finalmente, podríamos argumentar que si bien América Latina está muy lejos de arribar al *fin-de-la-historia*, como ha proclamado Francis Fukuyama, parece verosímil, en cambio, pensar que se aproxima rápidamente al *fin – de – la – geografía*, como ha sostenido Paul Virilio⁴⁸. Esto quiere decir que nuestra cultura se halla ante una profunda reconfiguración y perturbación del marco espacio temporal en que se encuentra inmerso, una *desorientación radical* cuyas consecuencias políticas no son, por ahora, previsibles.

1.2 Espacio y tiempo

⁴⁵ Stiegler. Op. Cit. T3: 247

⁴⁶ Ibidem. 221

⁴⁷ Monsivaís, C. “La ciudad letrada: la lucidez crítica y las vicisitudes de un término”. Prólogo a La Ciudad Letrada. A. Rama. Tajarar Editores. Santiago. 2004: 28

⁴⁸ Virilio, Paul. “Un monde surexposé : fin de l’histoire ou fin de la géographie ?”. *Le monde diplomatique*. Agosto. 1997. Citado por Bauman. Op. Cit. 20

Las nuevas tecnologías de información y comunicación, bajo la forma de redes digitales y flujos han sido entendidas como verdaderos operadores espacio – temporales⁴⁹. Podríamos afirmar que estamos ante el advenimiento de una hiperindustrialización de la cultura en tiempo real, esto es, la producción industrial a nivel planetario de la cultura, el imaginario y lo social, en que los flujos están sincronizados con los flujos de conciencia de públicos hipermasivos. En un diagnóstico preliminar, advertimos una perturbación de los parámetros espacio – temporales en los que habitábamos. Como sostiene Stiegler: “La cardinalidad y la calendariadad están hoy profundamente perturbadas. El día y la noche se confunden en la luz artificial de la bombilla eléctrica y de la pantalla catódica. Se anulan las distancias y los plazos de circulación de mensajes y de comunicaciones, y se globalizan correlativamente los programas de conducta, lo que se vive como una especie de entropía cultural, es decir, de destrucción de la vida porque...todos los pueblos viven su singularidad cultural como una prueba de vitalidad (de entropía negativa)”⁵⁰ No se trata, a nuestro entender de un hecho ya consumado sino más bien de un proceso paulatino que reconoce diversos grados de velocidad en distintas sociedades. En este sentido, el desarrollo de las redes televisivas resulta paradigmático de la transformación espacio – temporal en curso, pues como escribe lúcidamente Subirats: “La televisión es una segunda piel y la segunda conciencia. Es el órgano por excelencia de la realidad. Principio de su realización humana como existencia abierta al devenir de la humanidad global. El espacio y el tiempo mediáticos, los acontecimientos que encierran, el orden interior que regulan programadamente, todo ello configura al individuo como ser en el mundo arrojado a la aventura existencial del tiempo electrónico”⁵¹

Estamos ante un proceso en marcha, conviene, pues, establecer una comparación con otras tecnologías, quizás no tan radicales, pero no menos importantes. Landow, citando los trabajos de Kernan, nos plantea preguntas importantes que nos ayudan a situar el problema que nos ocupa: “ ... no fue hasta principios del siglo XVIII que la tecnología de la imprenta “hizo pasar a los países más adelantados de Europa de una cultura oral a otra impresa, reordenando toda la sociedad y reestructurando las letras, más que meramente modificándolas”. ¿Cuánto tardará la informática, y sobre todo el hipertexto, para operar cambios parecidos? Uno se pregunta cuánto tardará el paso al lenguaje electrónico en volverse omnipresente en la cultura. y ¿con qué medios, apaños culturales provisionales y demás intervendrá y creará un cuadro más confuso, aunque culturalmente más interesante?”⁵² Parece claro que la tecnología digital posee ventajas sobre la matriz lecto-escritural impresa inmanente a la

⁴⁹ Tomaremos como punto de partida, precisamente, la noción de *flujo* que propone Castells, en cuanto: *secuencias de intercambios e interacciones —que son repetitivas, programables y que poseen una meta— entre dos posiciones físicamente disjuntas de actores sociales en los organismos y las instituciones de la sociedad*. Por de pronto, la noción de *flujo* es un modelo y una lógica implícita, de orden *topológico*, que puede aplicarse, por ende, a cuestiones tan tangibles como el flujo de mercancías o a abstracciones como *el poder* o *el saber*. Nos interesa subrayar que la noción de flujo es indisociable, en principio, de la noción de red. Asistimos, en efecto, a la instauración de una sociedad global en que todo fluye; sin embargo, este fluir no es pura entropía, pues como afirma Castells: *Los flujos del poder se transforman fácilmente en poder de los flujos* Véase Cuadra, A. De la ciudad letrada a la ciudad virtual. Santiago. Lom. 2003: 144

⁵⁰ Stiegler. Op. Cit. T3: 223

⁵¹ Subirats, E. Culturas virtuales. Madrid. Biblioteca Nueva. 2001: 93

⁵² Landow, G. Hipertexto. Buenos Aires. Paidós. 1995: 13 - 49

modernidad. Por de pronto, los códigos digitales permiten un tratamiento automático de la información en un grado de fineza y perfección no conocido antes, al mismo tiempo permite trabajar con datos de manera casi instantánea y a una alta escala cuantitativa.

Los pensadores de la Ilustración consolidaron una racionalización práctica del espacio y el tiempo. Desde el Renacimiento los mapas y los cronómetros comenzaron a organizar un nuevo orden espaciotemporal, que, podemos sintetizar con Harvey cuando escribe: “Todo esto equivale a decir algo que hoy se acepta fácilmente, y es que el pensamiento de la Ilustración operaba dentro de los límites de una visión ‘ newtoniana’ algo mecánica del universo en la cual los presuntos absolutos del tiempo y el espacio homogéneo formaban los recipientes que limitaban el pensamiento y la acción”⁵³ Si bien el espacio absoluto de Newton , expresado en su *Philosophiae naturalis principia mathematica*, marca los derroteros de la modernidad, Leibniz introduce un matiz, no menor, a las ideas newtonianas al concebir el espacio como un ordenamiento ideal o convencional.⁵⁴

Desde las postrimerías del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX se va a operar una transformación tecnológica que proporcionará una base material inédita para una nueva concepción del espacio y el tiempo. El telégrafo, el cine, el automóvil y el aeroplano, sin mencionar la transmisión inalámbrica y la radio o los rayos X. Esta ruptura del orden espaciotemporal se sitúa alrededor de 1910 y coincide con la irrupción de las vanguardias estéticas: “...Picasso y Braque, siguiendo a Cézanne, que en la década de 1880 había comenzado a quebrar el espacio de la pintura mediante nuevas formas, experimentaron con el cubismo, abandonando el espacio homogéneo de la perspectiva lineal que había predominado desde el siglo XV. La famosa obra de Delaunay de 1910 – 1911 donde aparece la torre Eiffel fue, tal vez, el símbolo público más sorprendente de un movimiento que intentaba representar el tiempo a través de una fragmentación del espacio: quizá los protagonistas no supieron que esto tenía un paralelismo en la línea de montaje de Ford, aunque la elección de la torre Eiffel como símbolo reflejaba el hecho de que todo el movimiento tenía algo que ver con el industrialismo”⁵⁵

David Harvey nos advierte que hoy vivimos una compresión espacio-temporal que surge inevitable de la aceleración general de rotación del capital, tanto desde el punto de vista de la producción como en el intercambio y el consumo. Esta compresión – instantaneidad, simultaneidad, desterritorialización – va a generar nuevas formas de pensar, sentir y actuar. Este nuevo “ethos” , post o hipermoderno si se quiere, es transmitido por “la industria de producción de la imagen” o más ampliamente por la “industria de la cultura”: “Toda esta industria se especializa en la aceleración del tiempo de rotación a través de la producción

⁵³ Harvey D. La condición de la postmodernidad. B. Aires. Amorrortu. 1998: 280

⁵⁴ “Semejante *espacio absoluto – verdadero sensorium Dei* en la interpretación teológica que Newton hacía del mismo – poseía todas las características de una sustancia real y existente *per se nota*. Adversando tales ideas, Leibniz concebía el espacio sólo como un orden u ordenamiento ideal o convencional - construido en todo caso, por la razón humana-cuya verdadera función debía consistir en posibilitar y hacer inteligibles las relaciones entre los entes o cosas... La identificación del espacio con aquel ordenamiento u orden...representaba un paso de extrema significación e importancia para su progresiva *des-sustancialización*” Mayz, E. Op. Cit. 38

⁵⁵ Harvey. Op. Cit. 297

y comercialización de imágenes... Es la que organiza las novedades y modas y, como tal, produce activamente la condición efímera que siempre ha sido fundamental en la experiencia de la modernidad”⁵⁶ Las redes mediáticas y digitales de la era hipermoderna han devenido una hiperindustria cultural de alcance global destinada a públicos hipermasivos, de tal manera que la vida entera comienza a ser pensada desde este nuevo contrato temporario. Como sostiene Stiegler: “Esta red interoperable, que en este mismo momento se convierte en el vector de las industrias de programas audiovisuales digitales, constituye el elemento decisivo de la globalización del sistema técnico y a través de él la mnemotecnología se convierte verdaderamente en el centro de este sistema, al integrar calendariedad y cardinalidad que constituyen los aglutinantes primordiales de las sociedades”⁵⁷ Las consecuencias inmediatas de esta nueva calendariedad y cardinalidad vehiculada por la tecnoimagen virtual redefine la historia y lo que entendemos por realidad⁵⁸, pues como señala Stiegler, el tiempo y el espacio son fundamentos religiosos y metafísicos: “Calendariedad y cardinalidad, que forman los sistemas retencionales constitutivos de las relaciones con el espacio y el tiempo, nunca son separables de las cuestiones religiosas, espirituales y metafísicas: remiten inevitablemente al origen y al final, a los límites y a los confines, a las perspectivas más profundas de los dispositivos de proyección de todo tipo”⁵⁹

Es indudable que la comprensión espacio tiempo entraña riesgos no menores para todas las sociedades humanas. De hecho, podríamos afirmar que se trata de una conmoción de proporciones de la cultura contemporánea cuyos efectos de mediano y largo plazo apenas comenzamos a vislumbrar. Siguiendo a Stiegler en este punto, habría considerar lo siguiente: “Estas conmociones de los sistemas retencionales de acceso al espacio y al tiempo comunes (calendariedad y cardinalidad) que se declaró verdaderamente de forma masiva tras la Segunda Guerra Mundial y que conoce una intensificación extrema con los fulminantes progresos de las tecnologías digitales engendra por el momento una inmensa desorientación que, si no se tiene en cuenta y si se desdeña la profundidad de las cuestiones que plantea, podría suscitar enormes resistencias cuyas manifestaciones son los integrismos, los nacionalismos, los neofascismos y tantos otros fenómenos regresivos. Lo que está en juego es el corazón de las culturas y de las sociedades, sus relaciones más íntimas con el cosmos, con su memoria y con ellas mismas. Ignorarlo o desdeñarlo podría tener las más trágicas consecuencias. Debido a que la calendariedad y la cardinalidad son las tramas elementales de los ritmos vitales, de las creencias, de la relación con el pasado y con el futuro, el control de los dispositivos de orientación futuros será también el del imaginario mundial.”⁶⁰

⁵⁶ Ibidem 321

⁵⁷ Stiegler Op. Cit. T3: 224

⁵⁸ Lo virtual mediático no sólo reinventa el tiempo y redefine lo histórico sino que instituye una nueva articulación de la realidad. Hace algunas décadas, la historicidad emanaba de significaciones ancladas en relatos ideológicos; las significaciones otorgaban una visión holística fundada en una cierta racionalidad que reclamaba convicciones. El flujo casuístico de la videósfera opera desde la pulsión estética; la tecnoimagen desplaza la convicción a favor de la seducción. Este tránsito es congruente, desde luego, con el ethos de una sociedad de consumo; pero, supone un segundo movimiento; la tecnoimagen debilita la aprehensión racional de los fenómenos y abre, en cambio, la apropiación puramente estética de la realidad; abolida la racionalidad gana terreno la imaginación estandarizada. Véase: Cuadra. A De la ciudad letrada a la ciudad virtual. Santiago. Lom. 2003: 83

⁵⁹ Stiegler Op. Cit. T3: 224

⁶⁰ Loc. Cit.

Desde un punto de vista más filosófico, el escándalo que suscita este nuevo estado de cosas radica más en la sincronización de las conciencias respecto de los flujos que en la producción industrial del imaginario, como nos aclara Sei: “ El escándalo y el desastre para el espíritu, sin embargo, no estriba tanto en reconocer que la producción de la cultura y del imaginario se realizan industrialmente sino más bien en el hecho de que el ritmo productivo, anónimo y deslocalizado, asume cada vez más las características de un flujo cuyo discurrir tiende a coincidir con el de la conciencia misma. La tendencia a la sincronización del ritmo productivo con el flujo de las conciencias, hecha posible sobre todo gracias a la expansión tecnológica de industrias que producen programas y memoria (objetos temporales en el sentido husserliano del término) comporta una sensible reducción del “retraso” de la conciencia. Los soportes terciarios, al no inscribirse en la duración, ya no soportan cosa alguna y es por tanto el horizonte temporal mismo de la conciencia el que se encoge, limitando de este modo también sus posibilidades individuantes: sin sustratos duraderos detrás, ya no puede anticipar sino a corto o cortísimo plazo y contraer su tejido existencial en un presente prolongado vivido igualmente como una temporalidad de flujo que se encadena necesariamente al ritmo del objeto temporal industrial constructor de la actualidad (escuchar la radio, ver la televisión)”⁶¹

El resultado de la compresión espacio-temporal provocado por la industrialización de la memoria y la sincronización entre los flujos de conciencia y los flujos mediáticos no podría ser sino una profunda desorientación, lo que nos lleva a la sensación de “crisis”. Una crisis tanto de los sistemas de retención terciario como de transmisión. Siguiendo a Sei: “ La “crisis” de la objetividad, entendida como inestabilidad estructural de un sistema industrial precipitado en una fase de innovación permanente de todo lo que funciona como soporte terciario de la memoria, pero entendida también como “crisis” de los dispositivos tecnológicos de transmisión de la memoria misma (sistema educativo escolar en particular) es *inmediatamente* la “crisis” de la subjetividad”⁶²

El trastrocamiento de las coordenadas espacio temporales podría generar, y de hecho está generando, aquello que Stiegler llama “fenómenos regresivos”, es decir, fijar las conciencias individuales en estereotipos identitarios “duros” (grupos neo nazis, por ejemplo, o fundamentalismos de cualquier tipo). Otro camino posible es la disolución del sujeto en el fluir de la temporalidad tecnoindustrial, asumiendo el rostro narcisista del consumidor promedio.

Por último, en el contexto latinoamericano, debemos tener muy presente que si bien vivimos una época de reestructuración del capitalismo mundial y una acelerada compresión espacio temporal, este fenómeno está lejos todavía de distribuirse de manera homogénea en todo el planeta. En este preciso sentido, las palabras de Bauman resultan ser una advertencia: “Para decirlo en una frase: lejos de homogeneizar la condición humana, la anulación tecnológica de las distancias de tiempo y espacio tiende a polarizarla. Emancipa a ciertos humanos de las restricciones territoriales a la vez que despoja al territorio, donde otros

⁶¹ Mario Sei Op. Cit. 362

⁶² Loc. Cit.

permanecen confinados, de su valor y su capacidad para otorgar identidad”⁶³ La compresión espacio temporal, plantea para los latinoamericanos un problema político radical.⁶⁴ Si las redes digitalizadas de los sistemas de retención terciarios, bajo la forma de una hiperindustria cultural, nos impele a los vértigos de los flujos espacio temporales comprimidos, desestabilizando nuestras claves identitarias y aboliendo nuestra memoria, ¿cómo plantear reclamos emancipatorios sin ser arrastrados a comportamientos políticos regresivos?. Tal es hoy uno de los límites políticos para pensar el mañana en América Latina.

1.3 Realidad y Representación

Hoy por hoy, asistimos a la paradoja en la cual el marco de referencia espacio-temporal implícito en los flujos industrializados de los sistemas de retención terciario es capaz de fabricar el presente. Esta fabricación industrial del presente a nivel global emana de la selección, difusión y transmisión de aquello que hemos de comprender por “realidad”.⁶⁵ Habría, a lo menos, tres hitos de la modernidad del siglo XX que confluyen en esta “espectacularización de lo real” que resulta ser la impronta post o hipermoderna, según Subirats: “Esta triple perspectiva histórica (la construcción de la realidad como simulacro a la vez tecnológico y comercial, la utopía vanguardista de la obra de arte total y la transformación mediática de las culturas históricas) define la noción contemporánea de espectáculo. Este comprende la destrucción de la experiencia individual de la realidad, la escenificación y estetización de la existencia individual, desde el vídeo hasta el diseño de los espacios cotidianos, y, por ende, la formulación global de la realidad como una obra de arte a gran escala”⁶⁶

Cuando los sistemas retencionales terciarios son capaces de fabricar la memoria a la velocidad de la luz, cualquier evento es indisociable de su aprehensión y recepción, aboliendo, de hecho, cualquier contexto posible. Los flujos permanentes y totales de eventos impiden la apropiación y abstracción de aquello que se percibe, extremando esta idea podríamos afirmar que se pone en riesgo la capacidad misma de pensar. Como sospecha Borges, a propósito de Irineo Funes, en su célebre relato *Funes el memorioso*: “Sospecho, sin embargo, que no era muy capaz de pensar. Pensar es olvidar diferencias, es generalizar, abstraer. En el abarrotado mundo de Funes no había sino detalles casi inmediatos”⁶⁷

El desarrollo y expansión tecnoindustrial ha fabricado una suerte de segunda realidad, sea que la llamemos hiperrealidad, *simulacrum* o más concretamente realidad virtual. Lo primero que debemos advertir es la virtualidad, en tanto tal, es inherente a la cultura toda. Dicho en términos elementales, siempre hemos

⁶³ Bauman, Zigmunt. *Tiempo y clase* in La Globalización. Consecuencias humanas. Bs. Aires. F.C.E. 1999: 28

⁶⁴ No podemos olvidar que más allá de los flujos globalizados de la hiperindustria cultural, se erige la vida triste de millones de seres sumidos en la devastación ecológica, la pérdida de su memoria cultural y los flujos migratorios de los desheredados.

⁶⁵ Este fenómeno es lo que hemos llamado “transcontextos”. Los *transcontextos* escenifican un *espacialidad metahistórica*, acrónica, en que el flujo de imágenes desplaza el devenir temporal humano, histórico. Esta presencia plena es también presente pleno; tiempo espacializado en una *topología virtual* que redefine nuestro lugar en el mundo y lo que pudiéramos entender por realidad. Véase Cuadra, A. De la ciudad letrada a la ciudad virtual. Santiago. Lom. 2003: 138

⁶⁶ Subirats. Op. Cit. 12

⁶⁷ Borges, J.L. Funes el memorioso. B. Aires. Emecé Editores. 1974: 490

habitado la virtualidad de los signos como mediación de la experiencia. Sin embargo, hoy estamos ante nuevos soportes que han llevado dicha virtualidad a un estadio inédito en la cultura humana. Conviene tener muy presente aquello que nos señala Stiegler: “Espacios virtuales”. Ponemos esta expresión entre comillas porque se trata de una metáfora que puede ocultar la dinámica real del proceso en curso. Aquí se llama “espacios virtuales” a los conjuntos retencionales de datos, conservados físicamente en soportes digitales inaccesibles sin la mediación de un dispositivo de representación de estas informaciones y cuya imagen intuitiva se construye para representar y hacer manipulables, por medios de interfaces, estos estados de materia ilegibles para una conciencia no equipada – y en ningún caso se trata de “inmaterialidad”...⁶⁸ Ahora bien, sólo en la medida que este código binario puede traducirse a lenguajes en interfaces diversas en tiempo real se puede hablar de “espacio virtual”. Sin embargo, aún cuando estamos ante un nuevo sistema retencional digital que afecta las intuiciones del espacio y el tiempo y que, en rigor, es tan virtual como otras modalidades retencionales, no se puede negar su proximidad a nuestros procesos psíquicos en cuanto sistemas polisensoriales y de representación. En términos muy simples, si bien se trata de otro sistema de virtualización, su capacidad potencial de simulación ha alcanzado niveles desconocidos anteriormente.

Cuando el surrealista belga René Magritte nos propone su célebre cuadro “La traición de la imágenes” (1929), en el cual, justo al pie de una pipa se lee la frase “*Ceci n'est pas une pipe*”, está señalando, precisamente, el problema de la representación. En efecto, el cuadro no nos muestra una pipa sino el signo que quiere representarla, sin alcanzar jamás al original. Este hecho, en apariencia trivial, reclama e inaugura una reflexión profunda, cual es la relación de los signos y la realidad. En la actualidad, la paradoja estriba en que las tecnologías digitales hacen posible la construcción de imágenes arreferenciales y anópticas, imagen virtual de una pipa capaz de tornarse en una realidad en sí misma. Como dirá Subirats: “En la cultura virtual la condición ontológica del ser es su transformación en imagen. Sólo la imagen es real”⁶⁹

La virtualización ha sido definida por Pierre Lévy en los siguientes términos: “La virtualisation n'est pas une déréalisation (la transformation d'une réalité en un ensemble de possibles), mais une mutation d'identité, un déplacement du centre de gravité ontologique de l'objet considéré : au lieu de se définir principalement par son actualité (une "solution"), l'entité trouve désormais sa consistance essentielle dans un champ problématique. Virtualiser une entité quelconque consiste à découvrir une question générale à laquelle elle se rapporte, à faire muter l'entité en direction de cette interrogation et à redéfinir l'actualité de départ comme réponse à une question particulière”⁷⁰

Un caso de virtualidad es la llamada “realidad virtual”, esto es: “...un tipo particular de simulación interactiva en el cual el explorador tiene la sensación física de encontrarse inmerso en una situación definida por una base de datos”⁷¹ En este caso, la virtualidad se nos presenta como una experiencia polisensorial

⁶⁸ Stiegler. Op. Cit T3: 226

⁶⁹ Subirats. Op. Cit. 96

⁷⁰ Lévy.P. Sur les chemins du virtuel. <http://hypermedia.univ-paris8.fr/pierre/virtuel/virt7.htm>

⁷¹ Lévy, P. Cibercultura. Santiago. Dolmen. 2001

capaz de reproducir una situación dada. Este hecho ha permitido la simulación de diversas realidades y diversas contingencias, como una forma nueva de experimentar ya no *in vitro* sino *in silico*. Esto es posible porque - como señala Philippe Quéau⁷² - a diferencia del “espacio” kantiano, entendido como una representación *a priori* que fundamenta todas las intuiciones externas, el “espacio virtual” es una imagen. La imagen virtual excede la mera mediación para devenir simulación funcional. Es más, la imagen virtual conjuga lo sensible con lo inteligible, así imagen y modelo coinciden: “...el mundo virtual se modela y se entiende al ser experimentado a la vez que se deja ver y percibir volviéndose inteligible. La mediación de los mundos virtuales nos permite percibir físicamente un modelo teórico y comprender formalmente sensaciones físicas”⁷³

La noción de simulacrum⁷⁴ radicaliza y sitúa el problema planteado por la virtualidad. El simulacro posee tres acepciones fundamentales, como representación de algo, como representación sustantivada y como espectáculo. Detengámonos en esta segunda acepción, el simulacro puede ser entendido como ontológicamente equivalente a lo representado para devenir real en sentido estricto. La virtualidad creada por las tecnologías digitales se enmarca, precisamente, en esta acepción en que la representación sustituye al objeto. En palabras de Subirats: “El simulacro es la representación, la réplica científicotécnica, lingüística o multimediática de lo real convertida en segunda naturaleza, en un mundo por derecho propio, en la realidad en un sentido absoluto. Es una *performance* metafísicamente sustantivada, o una obra de arte total realizada como organización, institucional, psicológica y tecnológica”⁷⁵ El sentido último de simulacro remite a la fabricación tecnológica de toda la realidad, es decir: “Es el mundo como acabada programación técnica de la existencia y la realidad. El simulacro es el mundo devenido voluntad absoluta, ser en y para sí, y unidad cumplida del sujeto y el sujeto, perfectamente cerrada y opaca a la experiencia”⁷⁶

⁷² Quéau, P. Lo virtual. Virtudes y vértigos. Barcelona. Paidós. 1995:21 y ss.

⁷³ Ibid. 24

⁷⁴ En un texto que se ha tomado en clásico del tema, “Cultura y simulacro”, Jean Baudrillard explora la noción de simulacro en una perspectiva que resulta congruente con nuestro punto de vista cuando escribe: “Hoy en día, la abstracción ya no es la del mapa, la del doble, la del espejo o la del concepto. La simulación no corresponde a un territorio, a una referencia, a una sustancia, sino que es la generación por los modelos de algo real sin origen ni realidad: lo hiperreal. El territorio ya no precede al mapa ni le sobrevive. En adelante será el mapa el que precede al territorio —PRECESIÓN DE LOS SIMULACROS— ... Son los vestigios de lo real, no los del mapa los que todavía subsisten esparcidos por unos desiertos que ya no son los del Imperio, sino nuestro desierto. El propio desierto de lo real”. Las nuevas tecnologías poseen un poder genésico capaz de engendrar lo hiperreal, una suerte de real producido por matrices y modelos. Así la distinción metafísica entre ser y apariencia queda abolida. La simulación no posee un carácter especular ni discursivo a propósito de lo real sino una potencia genética. En efecto, la videomorfización, por ejemplo, consiste en un sistema de signos que se hace presente en una infinidad de *pixels* en tres dimensiones ciberespaciales. Desde el punto de vista del usuario, se está inmerso en una realidad polisensorial que, en el límite, puede ser concebida como una suplantación de lo real por los signos de lo real, tal y como piensa Baudrillard. En suma, lo hiperreal es, según Baudrillard, un estadio último de la imagen en cuanto a que lejos de ser un reflejo o un enmascaramiento de lo real, ahora la imagen ya no tiene que ver con ningún tipo de realidad sino que es su propio simulacro. Afirmar que la simulación disocia la imagen (los signos) de cualquier relación con la realidad supone en primer lugar que la imagen ya no designa referente alguno; en segundo lugar, en cuanto génesis de hiperreal hay una preeminencia de los rasgos significantes que debilita los procesos de significación. Así, la simulación se sostiene desde dos operaciones semiológicas concretas, la arreferencialidad y la desamentización, es decir la simulación sólo es concebible desde los procesos de virtualización.

Jean Baudrillard. Cultura y simulacro. Barcelona. Editorial Kairós, 2001 (6ª Edición).

⁷⁵ Subirats. Op. Cit. 87

⁷⁶ Ibid.

El simulacro conjuga dos aspectos, por una parte, el desarrollo tecnoindustrial que sirve de soporte a la experiencia y la memoria y, por otra, la creciente sincronización de los flujos de soportes terciarios con los flujos de conciencia individual. Este doble proceso es descrito por Sei en los siguientes términos: “ Se trata de un proceso productivo que funciona al ritmo fluido de una innovación permanente, necesaria para la reproducción del sistema mismo y que, gracias sobre todo a los nuevos objetos temporales industriales interplanetarios que refractan permanentemente este mismo flujo (el relato en directo de la actualidad, los objetos en continua mutación que la componen), tiende de hecho a unificar globalmente dimensiones cada vez más grandes de la experiencia del mundo, la cual se transforma en experiencia colectiva de un flujo, con la inevitable consecuencia de que lo que se vuelve fluido son los criterios públicos, tecno-lógicos, de la objetividad, fundamento de toda posible política”⁷⁷

En una cultura altamente mediatizada, la realidad se nos presenta como un producto hecho de imágenes, una producción de lo real. El mundo deviene una yuxtaposición de fragmentos, como en un *collage* dadaísta en el que no alcanzamos a discernir un sentido: “El collage mediático es una ficción real. Todo se iguala y trivializa en la unidad de semejante ficción: la conciencia y el mundo, la riqueza y la miseria, la guerra y la paz. Todos los contenidos se disuelven en el incesante fluir de imágenes, en las que vida y muerte, amor y odio, delirio y realidad suprimen sus diferencias. Las culturas virtuales son culturas híbridas.”⁷⁸

Las consecuencias de esta virtualización de la cultura nos trae a la memoria filmes como *Matrix* en que el mundo y nuestra experiencia en él no son sino constructos digitalizados. La virtualización se nos aparece, entonces, como la única y verdadera realidad, aquella en que se desenvuelve nuestra vida cotidiana hasta en sus más mínimos detalles: “Es como si, sobre el planeta entero, se expandiera lenta, pero irrefrenablemente el orden, a la vez tecnológico y metafísico, de un simulacro total del mundo, en cuyo entramado de combinaciones lógicas, en cuya dialéctica de producción y destrucción, y su mezcla de amenazas y quimeras quedase apresada toda la realidad, o más bien se generase la única realidad racional y objetiva posible”⁷⁹

Las nuevas tecnologías retencionales significan un radical novedad, en cuanto son capaces de fabricar la realidad para la conciencia individual. La producción hiperindustrial de la realidad instituye y estatuye su propio espectador modelo⁸⁰. Abolida toda posibilidad de una experiencia auténtica, puesto que los flujos de

⁷⁷ Sei. Op. Cit. 363

⁷⁸ Subirats. Op. Cit. 105

⁷⁹ Ibid. 73

⁸⁰ Véase: Cuadra, A. De la ciudad letrada a la ciudad virtual. Santiago. Lom. 2003: 148

“Debemos aclarar que cuando hablamos de una restitución del sujeto en el ámbito de las comunicaciones, nos referimos a un constructo inmanente a los medios, estaríamos ante un *sujeto-modelo* cuya autonomía sigue siendo ilusoria en cuanto está sometido y domesticado por los *formatos y límites* estatuidos por un orden tecnoeconómico. Así, el nuevo estadio del individualismo en las sociedades democráticas a través del llamado *proceso de personalización*, lejos de renunciar al *control social* lo perfecciona. La autonomía de un *sujeto consumidor* es una pura ilusión; no sólo no es autónomo sino que se ha desplazado en una dirección absolutamente contraria, asistimos al nacimiento de un *sujeto programado: lo plebeyo*”

conciencia coinciden con los flujos de producción, se restituye la noción de Yo en tanto construcción técnica de una ficción narcisista. Este *sujeto programado* es el complemento del hablante intratextual, una suerte de “narratario” que se va a ajustar a un receptor empírico como experiencia temporal plena en cuanto la *durée* de los flujos virtuales va a coincidir con los flujos de conciencia.

1.4 Saber y Tekhné

Hace ya más de dos décadas, Jean F. Lyotard advirtió con lucidez que las sociedades occidentales postindustriales estaban sumidas en una suerte de revolución epistemológica en que el saber cambia de estatuto. Esta mutación depende, en parte del acelerado proceso de informatización como vector tecnocultural: “ Con la hegemonía de la informática, se impone una cierta lógica y, por tanto, un conjunto de prescripciones que se refieren a los enunciados aceptados como ‘de saber’ ”⁸¹ Las redes digitales instituyen la desterritorialización, esto es, un nuevo espacio de comunicación virtual, destinado a trastocar los supuestos políticos elementales anclados en la territorialidad. El impacto de las nuevas tecnologías es, en el pensar de muchos, el horizonte de toda decisión política: “ La déterritorialisation devient ainsi l’horizon de la décision politique, avec une foule de difficultés qui tiennent d’abord à ce que l’idée politique reposait jusqu’alors sur une conception territoriale de la souveraineté. La technologie informatique, appelée à pénétrer l’ensemble de la société par capillarité, affecte indissolublement les pouvoirs (politiques et économiques), les savoirs (théoriques et pratiques) et les mémoires (toute la culture, tout le patrimoine social, tous les savoirs – vivre, toutes les compétences) : elle requiert dès lors une audacieuse politique de l’Etat dans tout ces domaines...”⁸² Las mediaciones tecnológicas no representan meros instrumentos sino que redefinen los modos de significación, esto es, los fundamentos cognitivos y preceptuales, y por ende, aquello que hemos de entender por saber. Como sostiene Barbero: “El lugar de la cultura en la sociedad cambia cuando la mediación tecnológica de la comunicación deja de ser meramente instrumental para espesarse, densificarse y convertirse en estructural. Pues la tecnología remite hoy no a la novedad de unos aparatos sino a nuevos modos de percepción y de lenguaje, a nuevas sensibilidades y escrituras”⁸³ Notemos que, en efecto, tanto ciencias como técnicas de vanguardia vienen apoyándose desde hace ya más de cuarenta años en las teorías lingüísticas y de la comunicación, como fundamento para el desarrollo de memorias, bancos de datos e inteligencia artificial.

La consecuencia previsible para los años venideros es, precisamente, que todo saber deberá ser compatible o traducido al lenguaje digital de las redes de información. Como señala Lyotard: “Los ‘productores del saber’, lo mismo que sus utilizadores, deben y deberán poseer los medios de traducir a esos lenguajes lo que buscan, los unos al inventar, los otros al aprender”⁸⁴

Es evidente que en la, así llamada, *sociedad de la información*, la nueva condición del saber lo sitúa en el centro de los procesos productivos así como en

⁸¹ Lyotard. Op. Cit. 16

⁸² Stiegler. La technique et le temps. T2. 127

⁸³ Martín –Barbero, J. La educación desde la comunicación. Bogotá. Editorial Norma. 2003: 80

⁸⁴ Lyotard. Op. Cit. 15

el centro de la producción de conocimiento. Esta nueva realidad derivada de la reestructuración del capital y del llamado “modo informacional de desarrollo”⁸⁵ entraña una serie de riesgos en las naciones más pobres, pues como escribe Lyotard: “En la edad postindustrial y postmoderna, la ciencia conservará, y sin duda, reforzará más aún su importancia en la batería de las capacidades productivas de los Estados - naciones. Esta situación es una de las razones que lleva a pensar que la separación con respecto a los países en vías de desarrollo no dejará de aumentar en el porvenir”⁸⁶ El saber en el tardocapitalismo es una mercancía, quizás la más preciada.⁸⁷

La nueva condición del saber en las sociedades postmodernas ya no le atribuye a éste una finalidad emancipadora, sino más bien reclama una legitimación por la *performatividad*, forma de legitimación por el poder. Ya no se trata de la normatividad de ciertas leyes sino el control de los contextos, la eficiencia, la consecución del efecto buscado, la performatividad de las actuaciones. Dicho en términos concretos: “El Estado y/o la empresa abandona el relato de legitimación idealista o humanista para justificar el nuevo objetivo: en la discusión de los socios capitalistas de hoy en día, el único objetivo creíble es el poder. No se compran *savants*, técnicos y aparatos para saber la verdad, sino para incrementar el poder”⁸⁸ En este sentido, las nuevas tecnologías no hacen sino desplegar los dispositivos más eficaces y eficientes – memoria, accesibilidad – para incrementar el poder.

Si el saber aparece hoy legitimado por la performatividad, por el poder, también su transmisión cambia, radicalmente, de orientación. La educación, en esta nueva realidad, ya no puede plantearse como una búsqueda de la verdad sino como una finalidad utilitaria y mercantil. Como muy bien resume nuestro autor: “La pregunta explícita o no, planteada por el estudiante profesionalista, por el Estado o por la institución de enseñanza superior, ya no es: ¿es eso verdad?, sino ¿para qué sirve?. En el contexto de la mercantilización del saber, esta última pregunta, las más de las veces, significa: ¿se puede vender?. Y en el contexto de argumentación del poder: ¿es eficaz?”⁸⁹

Si la información se encuentra en los bancos de datos, el conocimiento nace de una nueva disposición de los datos, de su cruce o conexión, hasta entonces no considerado. Lyotard llamará “imaginación” a la capacidad para articular nuevos conjuntos de datos que antes no lo eran. La imaginación, en el sentido descrito, aumenta la performatividad en la producción del saber. La idea de una universidad tradicional, basada en metarrelatos de legitimación es incompatible con la noción de “interdisciplinariedad”, por el contrario, ella es propia de una

⁸⁵ Para un examen pormenorizado de la llamada reestructuración del capitalismo, véase a: Castells, Manuel. “El modo de desarrollo informacional y la reestructuración del capitalismo” in *La ciudad informacional*. Madrid. Alianza Editorial. 1989: 29-64.

⁸⁶ Lyotard. Op. Cit. 17

⁸⁷ En su forma de mercancía informacional indispensable para la potencia productiva, el saber ya es, y lo será aún más, un envite mayor, quizás el más importante, en la competición mundial por el poder. Igual que los Estados –naciones se han peleado para dominar territorios, después para dominar la disposición y explotación de materias primas y de mano de obra barata, es pensable que se peleen en el porvenir para dominar las informaciones. Así se abre un nuevo campo para las estrategias industriales y comerciales y para las estrategias militares y políticas. Loc. Cit.

⁸⁸ Ibid. 87.

⁸⁹ Lyotard.Op.Cit. 95

institución postmoderna, sumida en la deslegitimación y el empirismo. El nuevo estatuto del saber en las sociedades postmodernas ya no es la realización del espíritu humano ni la emancipación de la humanidad, estamos más bien ante unos usuarios de herramientas conceptuales y materiales complejos para los beneficiarios de estas performances.

En las nuevas coordenadas de las sociedades postindustriales y culturas postmodernas, en la irrupción de las tecnologías digitales y la expansión del tardocapitalismo reconfiguran el saber, se hace indispensable pensar el pensar. Una hipótesis tentativa apunta a la preeminencia de la imagen y la diseminación del saber, llamamos a este nuevo estadio el “saber virtual”. Pensar el pensar nos lleva a plantear el saber en tanto *saber narrativo*⁹⁰, un relato organizado primero desde la oralidad y luego desde la escritura. Detengámonos en esta última, impronta gutenberguiana de la modernidad. Es claro que el orden escritural esta siendo disputado por un nuevo estatuto cognitivo de la imagen. Las nuevas tecnologías hacen posible que la imagen ya no sea una mera apariencia sino que funda en sí lo inteligible y lo sensible. La imagen puede devenir así modelo *in silica* o *videomorfización*. La tecnicidad hace posible una nueva textualidad. La *logósfera* debe convivir con los lenguajes de la conjunción audiovisual, la *videósfera*, perdiendo parcialmente su protagonismo. Hemos expuesto los límites de este debate entre los pensadores *apocalípticos* y aquellos *digitalizados* en las figuras emblemáticas de N. Negroponte y G. Sartori⁹¹

La irrupción de la imagen, y muy en particular la imagen numérica o digital, ha sido caracterizada como una nueva figura de la razón, en efecto, para Martín Barbero: “Estamos ante la emergencia de otra figura de la razón que exige pensar la imagen, de una parte, desde su nueva configuración sociotécnica: la computadora no es un instrumento con el que se producen objetos, sino un nuevo tipo de tecnicidad que posibilita el procesamiento de informaciones, y cuya materia prima son abstracciones y símbolos”⁹² Esta tecnicidad a la que alude nuestro autor ya no se enmarca en una pura relación instrumental sino que instala una inmediatez psíquica y perceptual⁹³ que redunde en lo que hemos llamado nuevos modos de significación.

El saber virtual, a nuestro entender, se funda precisamente sobre un modo de significación tal en que lo sensible y lo inteligible se funden, la imagen se hace modelo o, como afirma Martín Barbero : “La visibilidad de la imagen deviene

⁹⁰ El relato ha sido una forma que ha servido para transmitir un cierto saber que ha permitido generar *competencias* en el seno de una cultura . En este *saber narrativo*, en tanto forma prototípico de protocolos discursivos, ha residido la formación y la memoria que ha legitimado los lazos sociales y el sentido. De hecho, nos advierte Lyotard: “*Lamentarse de la ‘pérdida del sentido’ en la postmodernidad consiste en dolerse porque el saber ya no sea principalmente narrativo*”. Véase

Cuadra. Álvaro. De la ciudad letrada a la ciudad virtual. Santiago. Editorial LOM. 2003:102

⁹¹ Nos hacemos cargo de este debate en Paisajes virtuales. Biblioteca Campus Organización de Estados Iberoamericanos. www.campus-oei.org/publicaciones/

⁹² Martín Barbero. Op. Cit. 91

⁹³ Lo que inaugura una nueva aleación de cerebro e información, que sustituye a la relación exterior del cuerpo con la máquina Y la emergencia de un nuevo paradigma de pensamiento que rehace las relaciones entre el orden de lo discursivo (la lógica) y de lo visible (la forma), de la inteligibilidad y la sensibilidad. Martín Barbero. *Ibidem* 92

legibilidad, permitiéndole pasar del estatuto de “obstáculo epistemológico” al de mediación discursiva de la fluidez (flujo) de la información y del poder virtual de lo mental”⁹⁴ Este punto nos parece crucial, pues junto a su nueva condición de modelo y, por ende, susceptible de legibilidad, la imagen digital conjuga no sólo la espacialidad sino la temporalidad, superando el orden lógico sintagmático del discurso. Si esta nueva condición se agrega la conjunción de lenguajes diversos (audiovisuales) y la posibilidad cierta de trabajar interactivamente en arborizaciones hipertextuales, se inaugura un universo en que los significantes, las superficies perceptuales, reconfiguran la intelección misma. Lo lineal, sintagmático fundado en una lógica causal y temporal cede su primacía a una lógica espacial y vincular en que lo lineal es desplazado por una nueva topología reticular. En pocas palabras: “Al trabajar interactivamente con sonidos, imágenes y textos escritos, el hipertexto hibrida la densidad simbólica con la abstracción numérica haciendo reencontrarse las dos, hasta ahora “opuestas”, partes del cerebro. De ahí que de mediador universal del saber, el número esté pasando a ser mediación técnica del hacer estético, lo que a su vez revela el paso de la primacía sensorio-motriz a la sensorio simbólica”⁹⁵ Un modo de significación quedaría, entonces, definido como una nueva configuración pragmática, esto es, como una nueva relación que establece un usuario respecto de los signos con que significa. Dichos signos se nos ofrecen ya escindidos por el decurso de una cultura fundada en la abstracción-disyunción, separados de referencia y desemantizados, como una constelación de estímulos significantes. El saber virtual ya no reconoce límites morfo-semánticos estables capaces de sedimentar un cierto sentido. Más bien asistiríamos a campos semántico – pragmáticos, móviles, plurales e inestables, cuya instancia de legitimidad no es otra que la performatividad.

Esta mutación en curso ha sido ya detectada en las nuevas generaciones socializadas en los nuevos modos de significación, pues tal como señala Martín Barbero: “Las etapas de formación de la inteligencia en el niño son hoy replanteadas desde la reflexión que tematiza y ausculta una experiencia social que pone en cuestión tanto la visión lineal de las secuencias como el “monoteísmo de la inteligencia” que se conservó incluso en la propuesta de Piaget. Pues psicólogos y pedagogos constatan hoy en el aprendizaje infantil y adolescente inferencias, “saltos en la secuencia”, que resultan a su vez de mayor significación y relieve para los investigadores de las ciencias cognitivas.”⁹⁶ Los síntomas documentados por este autor marcan, precisamente, una cierta pérdida de protagonismo del libro como eje cultural. Hoy en día, los saberes ya no circulan exclusivamente por este medio sino que se expanden en textos e hipertextos digitalizados, de tal suerte que se instituye un “descentramiento” que ponen en jaque, incluso, las fronteras disciplinarias de la modernidad. En palabras de Martín Barbero: “La revolución tecnológica que vivimos no afecta sólo por separado a cada uno de los medios sino que está produciendo transformaciones transversales que se evidencian en la emergencia de un ecosistema comunicativo conformado no sólo por nuevas máquinas o medios, sino por nuevos lenguajes, escrituras y saberes, por la hegemonía de la

⁹⁴ Ibidem. 93

⁹⁵ Ibidem. 118

⁹⁶ Ibidem. 84

experiencia audiovisual sobre la tipográfica, y la reintegración de la imagen al campo de producción de conocimientos⁹⁷

El saber virtual marca una fractura en nuestra cultura, pues irrumpe en medio de una amplia mutación de los regímenes de significación cuyos ejes no son otros que la mediatización como forma contemporánea de la economía cultural y la virtualización como modo de significación. El saber virtual, en toda su radicalidad, reconfigura la psicósfera, redefiniendo la textualidad y la percepción desde una nueva tecnicidad. Esta nueva condición del saber se aleja de la preeminencia de la racionalidad y la orientación objetivante – interpretativa para instalar en su lugar la imaginación y la orientación subjetivante experiencial.

Si como venimos sosteniendo, asistimos a la emergencia de un nuevo modo de relacionarnos con los signos, a la desaparición de fronteras disciplinarias y a la diseminación del conocimiento, habría que repetir con Martin- Barbero: “La diseminación nombra entonces el poderoso movimiento de difuminación que desdibuja muchas de las modernas demarcaciones que el racionalismo primero, la política académica después y la permanente necesidad de legitimación del aparato escolar, fueron acumulando a lo largo de más de dos siglos⁹⁸”

En un mundo como el que hemos descrito, la figura del “maestro” o “profesor” resulta problemática, cuando no agónica. Si los sistemas nemotécnicos de producción de retenciones terciarias, y con ello del imaginario contemporáneo, lograron abolir la figura del “intelectual” al estilo de Zolá, el nuevo estatuto del saber pone en crisis al “profesor”: “...la deslegitimación y el dominio de la performatividad son el toque de agonía de la era del Profesor: éste no es más competente que las redes de memoria para transmitir el saber establecido, y no es más competente que los equipos interdisciplinarios para imaginar nuevas jugadas o nuevos juegos⁹⁹”

En un mundo, como el que diseña el tardocapitalismo globalizado, regido por la performatividad, vale decir, por la lógica del poder, surge el riesgo cierto de caer en una tecnocultura regida por una “clase virtual”, para la cual el sufrimiento no es un criterio de legitimación, pues no aumenta la performatividad de la totalidad. Esto nos lleva a un último aspecto central, cual es la relación entre las tecnologías y el poder.

1.5 Poder y Redes

La relación entre las nemotecnias y el poder no es nada nuevo. En la ciudad letrada, los dispositivos retencionales basados en la matriz lecto-escritural cumplieron, precisamente, ese propósito. Como indica Rama: “A través del orden de los signos, cuya propiedad es organizarse estableciendo leyes, clasificaciones, distribuciones jerárquicas, la ciudad letrada articuló su relación con el Poder, al que sirvió mediante leyes, reglamentos, proclamas, cédulas, propaganda y mediante la ideologización destinada a sustentarlo y justificarlo¹⁰⁰” Es interesante hacer notar que toda disputa por el poder sólo se puede resolver desde y en los límites del sistema retencional al uso, en la ciudad letrada dicho

⁹⁷ Ibidem. 68

⁹⁸ Ibidem. 86

⁹⁹ Lyotard. Op. Cit. 98

¹⁰⁰ Rama. Op. Cit. 71

campo de litigio fue, desde luego, la escritura: “Todo intento de rebatir, desafiar o vencer la imposición de la escritura, pasa obligadamente por ella. Podría decirse que la escritura concluye absorbiendo toda la libertad humana, porque sólo en su campo se tiende la batalla de nuevos sectores que disputan posiciones de poder”¹⁰¹

Esta estrecha relación entre nemotecnia y poder se ha acrecentado en la actualidad, época de reestructuración del capital devenido global, y virtual al mismo tiempo. Si antes la escritura absorbía toda posibilidad de disputa, hoy dicho campo de batalla no podría ser sino el campo de la informatización. El saber – y con ello toda posibilidad de rebatir o impugnar – sólo es pertinente en cuanto pueda ser “traducido” en cantidades de información digitalizada en red: “¿Quién decide lo que es saber, y quién sabe lo que conviene decidir?. La cuestión del saber en la edad de la informática es más que nunca la cuestión del gobierno.”¹⁰² En la era actual, saber y poder son indisociables, las dos caras de una misma cuestión, pues todo saber no susceptible de ser “traducido” al nuevo sistema retencional será olvidado y marginado.¹⁰³

Una de las críticas más radicales al “capitalismo virtual” es la que ha planteado Arthur Kroker¹⁰⁴ Para este autor existiría una “clase virtual” nacida del maridaje espurio entre los intereses del capital y una tecnocracia digitalizada. Esta “clase virtual” ha ensamblado un discurso contrario a los principios de justicia, democracia y solidaridad. En palabras de Kroker: “ En contra de la justicia económica, la clase virtual practica una mezcla de capitalismo predatorio y dedicadas racionalizaciones tecnocráticas para devastar las preocupaciones sociales por el empleo, mediante apremiantes demandas de ‘reestructuración de la economía’, de ‘políticas públicas de ajustes laborales’ y de ‘ reducciones del déficit’, destinadas todas a la máxima rentabilidad. En contra del discurso democrático, la clase virtual restablece la mentalidad autoritaria, proyectando sus intereses de clase en el ciberespacio, desde cuyas posiciones ventajosas aplasta toda disensión respecto a las prevalecientes ortodoxias de la tecno – utopía.”¹⁰⁵ En una línea de pensamiento congruente con aquella expresada por Zigmunt Bauman, el diagnóstico va todavía más lejos, proponiendo una suerte de ‘lucha de clases virtuales’: “La clase tecnológica (virtual) debe liquidar a las clases trabajadora. . . Las clases trabajadoras tienen un interés objetivo en el mantenimiento de un empleo público regular en la máquina productiva del capitalismo; las clases tecnológicas tienen un interés subjetivo por transmutar la retórica del empleo en ‘participación creativa’ en la realidad virtual como forma de vida en auge. Para su existencia misma, las clases trabajadoras necesitan protegerse de la turbulencia del vector nómada del bien recombinante afianzando sus cimientos políticos en la soberanía de la nación – estado; las clases tecnológicas, políticamente leales sólo al Estado virtual, medran con el paso violento al bien recombinante. Las clases trabajadoras, arraigadas en la

¹⁰¹ Rama. Op. Cit. 82

¹⁰² Lyotard Op. Cit. 24

¹⁰³ Surge aquí la inquietante pregunta sobre la imposibilidad de traducción de aquellos “saberes narrativos” que configuran la memoria de un pueblo, su “modo de vida”, sus competencias histórico – culturales básicas. El espectro es amplio, pues incluye lenguas de minorías étnicas, pero también otras formas de “sabiduría” ética y estética. El riesgo de muchos “olvidos”, intencionales o no, aparece como una amenaza de empobrecimiento de la cultura humana.

¹⁰⁴ Kroker, A. “Capitalismo virtual” in Tecnociencia y cibercultura. B. As. Paidós. 1998: 195 - 208

¹⁰⁵ Kroker. Op. Cit. 197

economía social, piden el mantenimiento de ‘la red de seguridad social’; las clases tecnológicas huyen del recorte de sus ingresos disponibles por los impuestos proyectándose a sí mismas sobre la matriz virtual¹⁰⁶

Las nuevas tecnologías numéricas, introducidas de manera paulatina en los procesos productivos tras la Segunda Guerra Mundial, comienzan a tener un impacto significativo en la actividad económica a partir de las dos últimas décadas del siglo XX. Una de las consecuencias en la que coinciden numerosos autores es que los nuevos regímenes de producción de alta tecnología atentan contra el empleo, eliminando puestos de trabajo.¹⁰⁷ La preeminencia tecnocientífica como fuerza productiva en el tardocapitalismo afecta no sólo al trabajo manual sino también al trabajo especializado. Las consecuencias inmediatas son una baja generalizada de los salarios y, eventualmente, de las jornadas de trabajo. El tardocapitalismo muestra cifras de crecimiento económico con tasas de cesantía del orden del 10% en periodos largos. Es conveniente aclarar que el conocimiento ha sido un factor en los diversos ‘modelos de desarrollo’¹⁰⁸, el punto es que el tardocapitalismo no sólo ha introducido un modo de desarrollo inédito, el modo de desarrollo informacional, sino un nuevo estatuto del conocimiento en el proceso productivo, como nos aclara Castells: “Se debe comprender que el conocimiento interviene en todos los modelos de desarrollo, ya que el proceso de producción está basado siempre en algún nivel de conocimiento. De hecho, ésta es la función de la tecnología, ya que la tecnología es “el uso del conocimiento científico para especificar maneras de hacer las cosas de un modo reproducible”. Sin embargo, lo que es específico del modo de desarrollo informacional es que en este caso el conocimiento actúa sobre el conocimiento en sí mismo con el fin de generar una mayor productividad”.¹⁰⁹

Conviene aclarar que si bien las nuevas tecnologías han sido los dispositivos fundamentales para la reestructuración del capital¹¹⁰, lo que aparece en el horizonte es una reconfiguración del orden simbólico y de los lazos sociales, así como las relaciones de fuerza implícitas en ellas. No debemos ‘reificar’ lo

¹⁰⁶ Ibidem. 204

¹⁰⁷ Véase: Rifkin, J. El fin del trabajo. Barcelona. Editorial Paidós. 1997

¹⁰⁸ Castells, M. “El modo de desarrollo informacional y la reestructuración del capitalismo” in La ciudad informacional. Madrid. Alianza Editorial. 1995: 29 – 65

Así, los modelos de desarrollo son las fórmulas tecnológicas mediante las cuales el trabajo actúa sobre la materia para generar el producto, determinando en último término el nivel de excedente. Cada modo de desarrollo queda definido por el elemento que es fundamental para determinar la productividad del proceso de producción. En el modo de desarrollo agrario, los incrementos en el excedente son resultado de un incremento cuantitativo del trabajo y de los medios de producción, incluida la tierra. En el modo de desarrollo industrial, el origen del incremento del excedente se basa en la introducción de nuevas fuentes de energía, así como en la calidad del uso de dicha energía. En el modo de desarrollo informacional, sobre cuyo surgimiento vamos a hipotetizar, la fuente de la productividad se basa: en la calidad del conocimiento, el otro elemento intermediario en la relación entre fuerza de trabajo y medios de producción.

¹⁰⁹ Ibidem

¹¹⁰ Cfr. Ibidem. La subyugación del trabajo por parte del capital, el desplazamiento del Estado hacia las funciones de dominación-acumulación de su intervención en la economía y la sociedad y la internacionalización del sistema capitalista para formar una unidad interdependiente a nivel mundial, funcionando en tiempo real son las tres dimensiones fundamentales del proceso de reestructuración que ha dado origen a un nuevo modelo de capitalismo, tan diferente del modelo keynesiano del período 1945- 75, como éste lo era del capitalismo al estilo *laissez-faire*.

tecnológico, asumiendo de buenas a primeras una autonomía de este ámbito, independiente de sus implicancias culturales y sociales. Como muy bien nos advierte Lévy, finalmente no podemos olvidar que :”...la técnica es un ángulo de análisis de los sistemas sociotécnicos globales, un punto de vista que pone el énfasis en la parte material y artificial de los fenómenos humanos y no una entidad real, que existiría independientemente del resto, tendría efectos distintos y actuaría por sí misma....La distinción marcada entre cultura (la dinámica de las representaciones), sociedad (los individuos, sus lazos, sus intercambios, sus relaciones de fuerza) y técnica (artefactos eficaces) no puede ser sino conceptual”¹¹¹

La reestructuración del capital a escala global no es, desde luego, un proceso uniforme. El siglo XXI, asiste a un reordenamiento estratégico y nuevas relaciones de poder en todos los niveles. Esta transición entre un modelo de desarrollo industrialista anclado al Estado-nación y el nuevo modo informacional de desarrollo global no es ajena a los contextos históricos, conflictos sociales e intereses que se desatan a medida que se expande el diseño matriz. En América Latina, se vive la tensión entre las exigencias estructurales y racionalidades que imponen las nuevas tecnologías y aquellas componentes institucionales, históricas y culturales sedimentadas por décadas y, en algunos casos, por siglos.

Una de las claves que atraviesan hoy la historia de América Latina se relaciona con la mutación acelerada de los sistemas retencionales. Transitamos desde una ‘ciudad letrada’ a una ‘ciudad virtual’. Ciudad letrada: matriz lecto-escritural barroca que resulta ser la impronta política y cultural de nuestras sociedades durante varios siglos, forjando con ello nuestras instituciones tanto coloniales como republicanas y nuestras percepciones más profundas acerca del espacio, el tiempo y, sobre todo acerca de nosotros mismos. Ciudad virtual, incierta y ambivalente, abismo y promesa, vértigo de flujos que desafía nuestra memoria, lenguaje extraño como el de los antiguos Conquistadores, imágenes refulgentes como las espadas y crucifijos de antaño. Ya no son relinchos ni cañones sino tecnoimágenes digitalizadas que destellan en tiempo real sobre plasmas multicolores. Es la nueva Biblioteca de Babel con sus infinitos anaqueles la que nos convoca.

2 La obra de arte en la época de su hiperreproducibilidad digital

*La Nature est un temple où de vivant piliers
Laisent parfois sortir de confuses paroles:
L'Homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers*

Correspondances
Charles Baudelaire

2.1.- La iluminación profana

¹¹¹ Lévy. Cibercultura. 26-27

La obra de Walter Benjamin ha sido objeto de numerosos estudios y no pocos equívocos. La razón de esto la encontramos tanto en la pluralidad de fuentes que alimentaron su pensamiento como el modo singular de conjugarlas en su escritura. El escrito que ahora nos interesa, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 1936, (*La obra de arte en la era de su reproducibilidad técnica*)¹¹², no está exento de esta singularidad que es, al mismo tiempo, su profunda riqueza.

Si bien debemos reconocer que en el complejo pensamiento de Benjamin hay elementos de teología, filología, teoría de la experiencia y de materialismo dialéctico, estas procedencias diversas se anudan en torno a un centro de gravedad, *la teoría estética*.¹¹³ Esto supone ya una dificultad, pues en la época era fácil reconocer lo estético en la pintura, la poesía o la crítica literaria, pero no era tan evidente al hacerse cargo de “otros objetos”: la obra de arte sin más, la fotografía o el cine. De acuerdo a nuestra hipótesis, lo que Benjamin llama tempranamente en la década de los treinta del siglo XX, *teoría estética*, es una nueva hermenéutica crítica cuya heurística no podría sino fundarse sobre conceptos totalmente nuevos y originales, por de pronto, ligar la noción de estética a su sentido etimológico, *aisthesis*, en cuanto compromiso perceptual, es decir, corporal¹¹⁴. En último trámite, el esfuerzo de Benjamin configura uno de los primeros estudios serios en torno a los *modos de significación*.¹¹⁵

Es interesante destacar que el célebre escrito de Walter Benjamin en torno a “*La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica*” comienza con una cita de Paul Valéry del escrito titulado “*La conquête de l’ubiquité*” en la que nos advierte: “En todas las artes hay una parte física que no puede ser tratada como antaño que no puede sustraerse a la acometividad del conocimiento y la fuerza modernos. Ni la materia, ni el espacio, ni el tiempo son desde hace veinte años, lo que han venido siendo desde siempre. Es preciso contar con que novedades tan grandes transformen toda la técnica de las artes y operen por tanto sobre la inventiva, llegando quizás hasta a modificar de una manera maravillosa la noción misma de arte”¹¹⁶ Podríamos aventurar que el escrito de Benjamin no es sino el desarrollo dialéctico de esta cita en la que se inspira nuestro autor. Debemos destacar que la cita constituye parte de su estrategia escritural, cuestión que ha sido reconocida por gran parte de sus exegetas. La cita es un dispositivo central en la escritura benjaminiana, al punto que se ha hablado del “*método Benjamin*”

¹¹² Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* in *Discursos Interrumpidos I*. Madrid. Taurus Ediciones. 1973: 17 – 59

¹¹³ En el currículum que Benjamin redactó en 1925 con motivo de su tesis de habilitación declaraba: “la estética representa el centro de gravedad de mis intereses científicos” véase: Fernández Martorell, C. *Walter Benjamin. Crónica de un pensador*. Barcelona. Montesinos. 1992: 155

¹¹⁴ Este punto de vista ha encontrado eco en las ciencias sociales y, hoy por hoy, son muchos los teóricos que han avanzado en esa dirección. Así, Giddens escribe: “La percepción nace de una continuidad espacial y temporal, organizada como tal de una manera activa por el que percibe. El principal punto de referencia no puede ser ni el sentido aislado ni el percipiente contemplativo, sino el cuerpo en sus empeños activos con los mundos material y social. Esquemas perceptuales son formatos con base neurológica por cuyo intermedio se elabora de continuo la temporalidad de una experiencia”.

Giddens, Anthony. *La constitución de la sociedad*. Buenos Aires. Amorrortu. 1995: 82

¹¹⁵ La hermenéutica benjaminiana procede analógicamente, mediante imágenes y alegorías, estableciendo “*correspondances*” para construir sutiles “*figuras*” que abren vastos territorios para su exploración: entre ellos, los *modos de significación*.

¹¹⁶ Valéry, Paul. *Pièces sur l’art*. Paris. 1934 in Benjamin. *Op. Cit.* 17

con reminiscencias claras del modo surrealista, como escribe Sarlo: “Con las citas, Benjamin tiene una relación original, poética o, para decirlo más exactamente, que responde a un método de composición que hoy describiríamos con la noción de intertextualidad: las incorpora a su sistema de escritura, las corta y las repite, las mira desde distintos lados, las copia, varias veces, las parafrasea y las comenta, se adapta a ellas, las sigue como quien sigue la verdad de un texto literario; las olvida y las vuelve a copiar. Les hace rendir un sentido, exigiéndolas”¹¹⁷

Notemos que Valéry reconoce una mutación radical en aquella parte física de la obra de arte, de ello se puede colegir que es precisamente aquí donde radica una nueva cuestión estética: en la materialidad significativa de la obra. No sólo eso, además es capaz de advertir la tremenda transformación operada en el arte europeo desde 1890 hasta 1930, en una cierta concepción espacio-temporal que podríamos resumir en el arte cinético y en la forma matricial del *collage*.¹¹⁸ Para decirlo en pocas palabras, Valéry anuncia una nueva fenomenología producida por los dispositivos tecno - expresivos de la *modernidad estética*. Benjamin será el encargado de crear la nueva teoría que dé cuenta de esta condición inédita de la obra de arte y lo hará apelando a la materialidad de la obra, por oposición a cualquier reclamo idealista en torno a la genialidad, el misterio, y a su eventual uso, en dicho contexto histórico, en un sentido *fascista*.¹¹⁹

Reconocer en Benjamin a un pensador de raigambre materialista supone el riesgo de una concepción vulgar acerca de lo que esto significa¹²⁰. Para hacerle justicia al autor, es imprescindible aclarar que el materialismo benjaminiano es, en primer lugar, una opción epistemológica, un conjunto de supuestos de investigación que adopta a lo largo de su tesis y cuyo principio axial es, por cierto, la reproducibilidad técnica. Con ello, Benjamin elabora una teoría sobre la condición de la obra de arte en el seno de las sociedades industriales, en su dimensión *económico cultural*, pero, principalmente, en los *modos de significación*, proponiendo en suma las coordenadas de un nuevo *régimen de significación*. Un segundo aspecto que debe ser esclarecido es el alcance de esta opción epistemológica materialista. Cuando Benjamin escribe sobre el *surréalisme* en 1929, reconoce en este movimiento una “experiencia” y un grito libertario comparable al de Bakunin, un distanciamiento de cualquier *iluminación religiosa*, no para caer en un mundo material sin horizontes ni altura sino para superarla: “Pero la verdadera superación creadora de la iluminación religiosa no está, desde luego, en los estupefacientes. Está en una *iluminación profana* de inspiración materialista, antropológica, de la que el Haschisch, el opio u otra droga no son más que escuela primaria”¹²¹ En este sentido, el discurso de

¹¹⁷ Sarlo, Beatriz. Siete ensayos sobre Walter Benjamin..Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica. 2º reimp. 2006: 28

¹¹⁸ Bell, Daniel. Contradicciones culturales del capitalismo. Madrid. Alianza Universidad. 1977. Pp.- 117 y ss.

¹¹⁹ Como afirma Hauser: “La atracción del fascismo sobre el enervado estrato literario, confundido por el vitalismo de Nietzsche y Bergson, consiste en su ilusión de valores absolutos, sólidos, incuestionables y en la esperanza de librarse de la responsabilidad que va unida a todo racionalismo e individualismo. Y del comunismo la intelectualidad se promete a sí misma el contacto directo con las amplias masas del pueblo y la redención de su propio aislamiento en la sociedad”

Hauser, A. Historia social de la literatura y el arte. Barcelona. Editorial Labor. (Tomo III). 1980: 265

¹²⁰ “Benjamin mantuvo siempre la tensión entre una perspectiva materialista y una dimensión utópica, moral, que debe capturar en el pasado la huella de la exploración (o de la barbarie, para decirlo con sus palabras) para redimirla.” Sarlo. Op. Cit. 44

¹²¹ Benjamin, W. *El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea* in

Benjamin muestra un parentesco con las tesis de André Breton y los surrealistas, en cuanto a entender el materialismo como una antropología filosófica asentada en la experiencia y la exploración. Si bien la palabra *surréalisme* se asocia de inmediato a la estética, debemos aclarar que se trata de una visión que, en rigor, excede con mucho el dominio artístico, en su sentido tradicional.

Cuando los surrealistas hablan de *poesía*, se refieren a una cierta *actividad del espíritu*, esto permite que sea posible un poeta que no haya escrito jamás un verso. En un panfleto de 1925 se lee: “Nada tenemos que ver con la literatura.... El surrealismo no es un medio de expresión nuevo o más fácil, ni tampoco una metafísica de la poesía. Es un medio de liberación total del espíritu y de todo lo que se le parece”¹²² Las metas de la actividad surrealista pueden entenderse en dos sentidos que coexisten en Breton: por una parte se aspira a la redención social del hombre, pero al mismo tiempo, a su liberación moral en el más amplio sentido del término. “*Transformar el mundo*”, según el imperativo revolucionario marxista, pero, al mismo tiempo, “*Changer la vie*” como reclamó Rimbaud, he ahí la verdadera *mot d’ordre* surrealista.

Los surrealistas emplearán varias técnicas para acceder a las profundidades de la psique. Entre ellas destacan tres: *la escritura automática, el cadáver exquisito, el resumen de sueños*. La *escritura automática* supone dejar fluir la pluma sin un control conciente explícito, se trata de “*l’enregistrement incontrôlé des états d’âme, des images et des mots*”,¹²³ y de este registro surge aleatoriamente lo insólito, lo inesperado. El *cadáver exquisito*, llamado así por aquel verso nacido de un trabajo colectivo “*El cadáver exquisito beberá del vino nuevo*”, intenta yuxtaponer al azar palabras nacidas del encuentro de un grupo de personas en un momento dado; por último, las imágenes de nuestros sueños serán un material privilegiado para la exploración de lo inconsciente.

El pensamiento de Benjamin, puesto en perspectiva, es tremendamente original y contemporáneo en cuanto se aleja de un cierto funcionalismo marxista¹²⁴ y se aventura en aquello que llama “*bildnerische Phantasie*” (fantasía imaginal), una aproximación a la subjetividad de masas que bien merece ser revisada a más de medio siglo de distancia: “Como teórico de la cultura, el interés fundamental de Benjamín se refería a los cambios que el proceso de modernización capitalista ocasiona en las estructuras de interacción social, en las formas narrativas del intercambio de experiencias y en las condiciones espaciales de la comunicación, pues estos cambios determinan las condiciones sociales en que el pasado entra a formar parte de la “fantasía imaginal” de las masas y adquiere significados inmediatos en ella...Para Benjamín las condiciones socioeconómicas de una sociedad, las formas de producción e intercambio de mercancías sólo

Illuminaciones I. Madrid. Taurus Ediciones. reimpresión 1988:46

¹²² Nadeau. M. Historia del surrealismo. Barcelona. Editorial Ariel. 1975: 94

¹²³ Lagarde et Michard. XXe. Siècle. Paris. Les Editions Bordas. 1969: 347

¹²⁴ Como Neumann y Kirchheimer desde la teoría política, Benjamin desarrolló, desde la perspectiva de una teoría de la cultura, concepciones y consideraciones que desbordaban el marco de referencia funcionalista de la teoría crítica...Los tres comprendieron enseguida que los contextos de vida social se integran mediante procesos de interacción social; las concepciones de este tipo desarrolladas por la teoría de la comunicación están anticipadas en la teoría del compromiso político elaborada por Neumann y Kirchheimer, así como en el concepto de experiencia social desarrollado por Benjamin en su sociología de la cultura. Véase:

Honneth, Axel. *Teoría crítica*. La Teoría Social Hoy, por Anthony Giddens & J. Turner, Alianza Editorial, México, 1991: 471

representan el material que desencadena las “fantasías imaginales” de los grupos sociales.... /de manera que/ los horizontes de orientación individuales siempre representan extractos de aquellos mundos específicos de los grupos que se configuran independientemente en procesos de interacción comunicativa, y que perviven en las fuerzas de la “fantasía imaginal”.¹²⁵ Así, entonces, el gesto benjaminiano radica en un nuevo modo de concebir los procesos histórico – culturales, una hermenéutica *sui generis* cuyo parentesco con la poética surrealista no es casual.¹²⁶

2.2.- Reproducibilidad y modos de significación

Leer la obra de Benjamin plantea un sinnúmero de dificultades, una de las cuales se encuentra en la novedad radical de su planteamiento. Esto se relaciona con los niveles de análisis que propone Benjamin frente a un *régimen de significación* naciente, como el que anunciaba el cine, por ejemplo, en contraste con la visión de Adorno y Horkheimer. Mientras éstos estructuraron un discurso cuyo foco era la dimensión *económico cultural*, en cuanto nuevos modos de producción y redes de distribución, así como condiciones objetivas para la recepción-consumo de bienes simbólicos en sociedades tardocapitalistas, Benjamin inaugura una reflexión sobre los “*modos de significación*” inherentes a la nueva economía cultural. Los *modos de significación* dan cuenta, justamente, de la “experiencia” cuyo fundamento no podría ser sino perceptual y cognitivo, esto es, la configuración del “*sensorium*”, en una sociedad en que la tecnología y la industrialización son la mediaciones de cualquier percepción posible. La lectura de Benjamin que proponemos encuentra su asidero explícito en la hipótesis que anima todo su escrito: “Dentro de grandes espacios históricos de tiempo se modifican, junto con toda la existencia de las colectividades humanas, el modo y manera de su percepción sensorial”¹²⁷. Por lo tanto la empresa del investigador no puede ser otra que “poner de manifiesto las transformaciones sociales que hallaron expresión en esos cambios de la sensibilidad”¹²⁸

Una mirada tal fue vista con desconfianza por sus pares, tanto por su oscuro método como por su particular modo de entender la cultura¹²⁹. Como refiere Martín – Barbero: “Adorno y Habermas lo acusan de no dar cuenta de las mediaciones, de saltar de la economía a la literatura y de ésta a la política fragmentariamente. Y acusan de esto a Benjamin, que fue pionero en vislumbrar la mediación fundamental que permite pensar históricamente la relación de la transformación en las condiciones de producción con los cambios en el espacio de la cultura, esto es, las transformaciones del *sensorium*, de los modos de percepción, de la experiencia social”¹³⁰

¹²⁵ Op. Cit. 469 – 470

¹²⁶ El legado legítimo de las obras de Benjamin no implicaría arrancar sus intuiciones para insertarlas en el aparato histórico - cultural tradicional, ni tampoco “actualizarlas” con una pocas palabras nostálgicas...Por el contrario, consistiría en imitar su gesto revolucionario. Buck-Morss. Op. Cit. 78

¹²⁷ Benjamin, Discursos. 24

¹²⁸ Ibidem

¹²⁹ Implícita en las obras de Benjamin está una detallada y consistente teoría de la educación materialista que haría posible esa rearticulación de la cultura, de ideología a arma revolucionaria. Esta teoría implicaba la transformación de las “mercancías” culturales en lo que él llamaba “imágenes dialécticas”. Véase:

Buck-Morss, Susan. Walter Benjamin, escritor revolucionario. 1º Ed. Buenos Aires. Interzona Editora. 2005: 18

¹³⁰ Martín-Barbero, Jesús. De los medios a las mediaciones. Barcelona. Gustavo Gili. (2º edición). 1991: 56

Uno de los grandes aportes del pensamiento benjaminiano surge de un conjunto de categorías en torno a los nuevos *modos de significación* que modifican sustancialmente las prácticas sociales gracias a la irrupción de un potencial de reproducibilidad desconocido hasta entonces, esto es, tecnologías revolucionarias – la fotografía y el cine - que transforman las condiciones de posibilidad de la memoria y archivo. Como nos advierte Cadava: “...la fotografía – que Benjamin entiende como el primer medio verdaderamente revolucionario de reproducción – es un problema que no concierne sólo a la historiografía, a la historia del concepto de memoria, sino también a la historia general de la formación de los conceptos... Lo que se pone en juego aquí son los problemas de la memoria artificial y de las formas modernas de archivo, que hoy afectan todos los aspectos de nuestra relación con el mundo, con una velocidad y en una dimensión inédita en épocas anteriores”¹³¹ Si entendemos el aporte de Benjamin como un primer avance para esclarecer el vínculo entre reproducibilidad técnica y memoria, sea en cuanto *sistema retencional terciario (registro)*, sea como *memoria psíquica*, podemos ponderar la originalidad y alcance del pensamiento benjaminiano.

Para nuestro autor, en coincidencia con Adorno aunque en una posición mucho más marginal de la Escuela de Frankfurt, la reproducción técnica de la obra de arte significaba la destrucción del modo aureático de existencia de la obra artística: “ Como Adorno y Horkheimer, Benjamín pensaba al principio que el surgimiento de la industria de la cultura era un proceso de destrucción de la obra de arte autónoma en la medida en que los productos del trabajo artístico son reproducibles técnicamente, pierden el aura cültica que previamente lo elevaba como una sagrada reliquia, por encima del profano mundo cotidiano del espectador....Sin embargo, las diferencias de opinión en el instituto no se desencadenaron por la identificación de estas tendencias de la evolución cultural, sino por la valoración de la conducta receptiva que engendran”¹³² En efecto, mientras Adorno veía en la reproducción técnica una “desestificación del arte”, Benjamin creía ver la posibilidad de nuevas formas de percepción colectiva y con ello la expectativa de una politización del arte.

En América Latina, quien lleva esta lectura a sus últimas consecuencias es Martín-Barbero quien cree advertir en el pensamiento benjaminiano una “historia de la recepción”, de tal modo que: “De lo que habla la muerte del aura en la obra de arte no es tanto de arte como de esa nueva percepción que, rompiendo la envoltura, el halo, el brillo de las cosas, y no sólo las de arte, por cercanas que estuvieran estaban siempre lejos, porque un modo de relación social les hacía sentir las cosas lejos. Ahora las masas, con ayuda de las técnicas, hasta las cosas más lejanas y más sagradas las sienten cerca. Y ese “sentir”, esa experiencia, tiene un contenido de exigencias igualitarias que son la energía presente en la masa”¹³³ Frente a una lectura como ésta, se impone cierta prudencia. Podríamos aventurar que el optimismo teórico de Martín-Barbero es una lectura *datée* característica de la década de los ochenta del siglo pasado que pretende hacer de la cultura el espacio de hegemonía y de lucha.

¹³¹ Cadava, Eduardo. Trazos de luz. Tesis sobre la fotografía de la historia. Santiago. Palinodia. 2006: 19

¹³² Honneth, Axel . Op. Cit. 467

¹³³ Martín- Barbero. Op. Cit. 58

En principio, nada autoriza, de buenas a primeras, colegir de esta proximidad psíquica y social reclamada por las vanguardias y hecha experiencia cotidiana gracias a la irrupción creciente de ciertas tecnologías, la instauración de un contenido igualitario que, en una suprema expresión de optimismo teórico, redundaría en un redescubrimiento de la cultura popular y una reconfiguración de la cultura como espacio de hegemonía. No podemos olvidar que el igualitarismo se encuentra en la raíz misma de la mitología burguesa, cuya figura más contemporánea es el “consumidor” o “usuario”, expresión última del “*homo aequalis*” como protagonista de toda suerte de populismos políticos y mediáticos. Asistimos más bien al fenómeno de la despolitización creciente de masas, en cuanto las sociedades de consumo son capaces de abolir el carácter de clase en la fantasía imaginal de las sociedades burguesas en el tardocapitalismo, mediante aquello que Barthes llamó “ex - nominación”.¹³⁴

En América Latina, en la actualidad, está surgiendo un interesante replanteamiento de fondo sobre la cuestión de la defensa de lo popular, que durante décadas se mantuvo como un principio incuestionable exento de matices, Rodríguez Breijo se pregunta: “¿Tiene sentido defender algo que probablemente ya ni existe y que pierde su sentido en una sociedad donde las culturas campesinas y tradicionales ya no representan la parte mayoritaria de la cultura popular, y donde lo popular ya no es vivido, ni siquiera por los sujetos populares con una ‘complacencia melancólica hacia las tradiciones’?. ¿Aferrarse a eso no será cegarse ante los cambios que han ido redefiniendo a estas tradiciones en las sociedades industriales y urbanas?”¹³⁵ Sea cual fuere la respuesta que pudiéramos ofrecer a estas interrogantes, lo cierto es que la hiperindustrialización de la cultura, rostro mediático de la globalización, representa un riesgo creciente en lo político y en lo cultural en nuestra región y reclama una nueva síntesis para nuevas respuestas, como nunca antes, un acto genuino de imaginación teórica.¹³⁶

En una primera aproximación, el ensayo de Benjamin comienza por reconocer que la reproducción técnica es de antigua data, nos recuerda que en el mundo griego, por ejemplo, tomó la modalidad de la fundición de bronce y el acuñamiento de monedas, lo mismo luego con la xilografía con respecto al dibujo y, desde luego, la imprenta como reproductibilidad técnica de la escritura. Asimismo, nos trae a la memoria el grabado en cobre, el aguafuerte y más tardíamente durante el siglo XIX la litografía. Sin embargo, la reproducción

¹³⁴El proceso de ex - nominación ha abolido toda referencia al concepto de clase y en su lugar se establece un énfasis en la forma de vida ; el concepto omniabarcante de la clase se debilita y cede espacio a otras formas de autodefinición, focalizados en rasgos culturales más específicos. La pluralidad de microdiscursos, es una realidad de dos caras; por una parte ha emancipado a las nuevas generaciones de una visión holística y unidimensional, que diluye los problemas cotidianos e inmediatos en la abstracción teórico - ideológica; pero, por otra parte, los microdiscursos pueden convertirse con facilidad en pseudorreligiones sectarias, ajenas a los problemas generales del ciudadano; más todavía, se puede llegar a microdiscursos intraducibles, exclusivos y excluyentes. Véase: Cuadra, A. De la ciudad letrada a la ciudad virtual. Santiago. Lom. 2003: 24

¹³⁵ Rodríguez Breijo, Vanessa. *La televisión como un asunto de cultura* in *Televisión, pan nuestro de cada día*. (Bisbal, coord.). Caracas. Alfadil Ediciones.2005: 107

¹³⁶ Lorenzo Vilches, citando a Hills ha expuesto descarnadamente el riesgo latinoamericano frente a la hiperindustrialización: “Es muy posible que en Latinoamérica se vuelva al pasado y que se verifique la afirmación de J. Hills de que ‘allí donde la empresa privada posee tanto la infraestructura doméstica como los enlaces internacionales, los países en vías de desarrollo vuelvan a su anterior condición de colonias”.

Hills, J. *Capitalism and the Information Age*. Washington DC. Progress and Freedom Foundation. 1994 in Vilches, L. *La migración digital*. Barcelona. Gedisa. 2001: 28

técnica entraña de manera ineluctable una carencia que no es otra que “la autenticidad”, esto es, el “aquí y ahora” del original, una autenticidad en cuanto autoridad plena frente a la reproducción, incapaz de reproducir, precisamente, la autenticidad. Benjamin propone el término “*aura*” como síntesis de aquellas carencias: falta de autenticidad, carencia de testificación histórica: “Resumiendo todas estas carencias en el concepto de *aura*, podremos decir: en la época de la reproducción técnica de la obra de arte lo que se atrofia es el *aura* de ésta”¹³⁷

Esta hipótesis de trabajo se extiende más allá del arte para caracterizar una cultura entera en cuanto la reproducción técnica desvincula los objetos reproducidos del ámbito de la tradición. En la actualidad, la reproducibilidad ya no sería una mera posibilidad empírica sino un cambio en el sentido de la reproducción misma: “La reproducción técnica de la obra de arte”, señala Benjamin, “es algo nuevo que se impone en la historia intermitentemente, a empujones, muy distantes los unos de los otros, pero con intensidad creciente”. Ese “algo nuevo” al que se refiere aquí Benjamin entonces, no es meramente “la reproducción como una posibilidad empírica, un hecho que estuvo siempre presente, en mayor o menor medida, ya que las obras de arte siempre pudieron ser copiadas”, sino como sugiere Weber, “un cambio estructural en el sentido de la reproducción misma...Lo que interesa a Benjamin y lo que considera históricamente ‘nuevo’ es el proceso por el cual las técnicas de reproducción influyen de manera creciente y, de hecho, determinan, la estructura misma de la obra de arte”¹³⁸.

La reproducción, efectivamente, no reconoce contexto o situación alguna y representa como dirá Benjamin “una conmoción de la tradición”¹³⁹ Esta descontextualización posibilitada por las técnicas de reproducción desconstruye la unicidad de la obra de arte en cuanto diluye el ensamblamiento de ésta con cualquier tradición. El objeto fuera de contexto ya no es susceptible de una “función ritual”, sea éste mágico, religioso o secularizado. Como afirma nuestro autor: “...por primera vez en la historia universal, la reproductibilidad técnica emancipa a la obra artística de su existencia parasitaria en un ritual”¹⁴⁰

Las consecuencias de este nuevo estatus del arte se pueden sintetizar en dos aspectos. Primero, hay un cambio radical en la función misma del arte: expurgado de su fundamentación ritual se impone una praxis distinta, a saber: la praxis política. Segundo, en la obra artística decrece el “valor cultural” y se acrecienta el “valor exhibitivo”. En palabras del filósofo: “Con los diversos métodos de su reproducción técnica han crecido en grado tan fuerte las posibilidades de exhibición de la obra de arte, que el corrimiento cuantitativo entre sus dos polos se torna, como en los tiempos primitivos, en una modificación cualitativa de su naturaleza”¹⁴¹

2.3.- *Shock, tiempo y flujos*

¹³⁷ Benjamin. Discursos. 22

¹³⁸ Cadava. Op. Cit. 96

¹³⁹ Benjamin. Op. Cit. 23

¹⁴⁰ Op. Cit. 27

¹⁴¹ Op. Cit. 30

Resulta interesante el alcance que hace Benjamín al valor cultural inmanente a las fotografías de nuestros seres queridos, pues el retrato hace vibrar el aura en el rostro humano¹⁴². Atget, empero, retiene hacia 1900 las calles vacías de París, hipertrofiando el valor exhibitivo, anunciando lo que sería la revista ilustrada con sus notas al pie. La época de la reproductibilidad técnica le quita al arte su dimensión cultural y su autonomía. Como sostiene Berger: “Lo que han hecho los modernos medios de reproducción ha sido destruir la autoridad del arte y sacarlo – o mejor, sacar las imágenes que reproducen – de cualquier coto. Por vez primera en la historia, las imágenes artísticas son efímeras, ubicuas, carentes de corporeidad, accesibles, sin valor, libres. Nos rodean del mismo modo que nos rodea el lenguaje. Han entrado en la corriente principal de la vida sobre la que no tienen ningún poder por sí mismas”¹⁴³

Durante la primera mitad del siglo XX, la tecnología audiovisual se desarrolló en torno al cine que, a su vez, es una ampliación y perfeccionamiento de la fotografía analógica y la fonografía, imponiendo la dimensión cinética mediante la secuencia de fotogramas. Así, el cine permitió por vez primera la narración con sonidos e imágenes en movimiento, mediante la proyección lumínica, adquiriendo un total protagonismo en la industrialización de la cultura. Benjamin pensaba que con el cine asistíamos a la mediación tecnológica de la experiencia, o si se quiere a una industrialización de la percepción. Como afirma Buck-Morss: “Benjamín sostenía que el siglo XIX había presenciado una crisis en la percepción como resultado de la industrialización. Esta crisis estaba caracterizada por la aceleración del tiempo, un cambio desde la época de los pasajes, cuando los coches de caballos todavía no toleran la competencia de los peatones, hasta la de los automóviles, cuando la velocidad de los medios de transporte...sobrepasa las necesidades. . . La industrialización de la percepción era también evidente en la fragmentación del espacio. La experiencia de la línea de montaje y de la multitud urbana era una experiencia de bombardeo de imágenes desconectadas y estímulos similares al *shock*”¹⁴⁴ Tratemos de examinar en qué consistiría ese *shock* y que implicancias podría tener en la cultura actual.

El cine, al igual que una melodía, se constituye en su duración. En este sentido, tales entidades ‘*son*’ en cuanto ‘*siendo*’. En pocas palabras, estamos ante aquello que Husserl llamaba “*objetos temporales*”: “Una película, como una melodía, es esencialmente un flujo: se constituye en su unidad como un transcurso. Este objeto temporal, en tanto que flujo, coincide con el flujo de la conciencia del que es el objeto – la conciencia del espectador”¹⁴⁵

Siguiendo la argumentación de Stiegler, habría que decir que el cine produce una doble coincidencia, por una parte conjuga pasado y realidad de modo fotofonográfico, creando un “*efecto de realidad*”, y al mismo tiempo, hace coincidir el flujo temporal del filme con el flujo de la conciencia del espectador,

¹⁴² En la misma línea de pensamiento, Sontag escribe: “Las fotografías afirman la inocencia, la vulnerabilidad de vidas que se dirigen hacia su propia destrucción, y este lazo entre la fotografía y la muerte ronda todas las fotografías de personas”. Véase:

Sontag, Susan. Sobre la fotografía. Barcelona. Edhasa. 4º reimpr. 1996: 80

¹⁴³ Berger, John et al. Modos de ver. Barcelona. Gustavo Gili.. (3º Ed): 1980 : 41

¹⁴⁴ Buck-Morss. Op. Cit. 69

¹⁴⁵ Stiegler, B. La técnica y el tiempo. Guipúzcoa. Editorial Hiru Hondarribia. 2004. T3 :14

produciendo una *sincronización* o *adopción completa* del tiempo de la película. En suma: "...la característica de los objetos temporales es que el transcurso de su flujo coincide 'punto por punto' con el transcurso del flujo de la conciencia del que son el objeto – lo que quiere decir que la conciencia del objeto adopta el tiempo de este objeto: su tiempo es el del objeto, *proceso de adopción*, a partir del cual se hace posible el fenómeno de identificación típica del cine".¹⁴⁶

El protagonismo del cine será opacado por la irrupción de la televisión durante la segunda mitad del siglo pasado. Si el cine permitió la sincronización de los flujos de conciencia con los flujos temporales inmanentes al filme, será la transmisión televisiva la que llevará la sincronización a su plenitud, pues aporta la trasmisión "*en tiempo real*" de "*megaobjetos temporales*". Bastará pensar en la gran final del Campeonato Mundial de Fútbol, Alemania 2006. Un público hipermasivo y disperso por todo el orbe, es capaz de captar el mismo objeto temporal, devenido por lo mismo megaobjeto, de manera simultánea e instantánea, es decir, "*en directo*". Como sentencia Stiegler: "Estos dos efectos propiamente televisivos transforman tanto la naturaleza del propio acontecimiento como la vida más íntima de los habitantes del territorio"¹⁴⁷

En la hora presente, el potencial de reproducibilidad ha sido elevado exponencialmente debido a la irrupción de las llamadas nuevas tecnologías de la información y la comunicación. Esta suerte de "*hiperreproducibilidad*", como la denomina Stiegler, encuentra su fundamento en la diseminación de tecnologías masivas que instituyen nuevas prácticas sociales: "La tecnología *digital* permite reproducir cualquier tipo de dato *sin degradación de señal* con unos medios técnicos que se convierten ellos mismos en bienes ordinarios de gran consumo: la reproducción digital se convierte en una práctica social intensa que alimenta las redes mundiales porque es simplemente *la condición de la posibilidad del sistema mnemotécnico mundial*"¹⁴⁸ Si a esto sumamos las posibilidades casi ilimitadas de simulaciones, manipulaciones y la interoperabilidad que permiten los sistemas de transmisión, habría que concluir con Stiegler: "La hiperreproducibilidad, que resulta de la generalización de las tecnologías numéricas, constituye al mismo tiempo una hiperindustrialización de la cultura, es decir, una integración industrial de todas las formas de actividades humanas en torno a las industrias de programas, encargadas de promover los "servicios" que forman la realidad económica específica de esta época hiperindustrial, en la que lo que antes era el hecho ya sea de servicios públicos, de iniciativas económicas independientes o el hecho de actividades domésticas es sistemáticamente invertido por 'el mercado'"¹⁴⁹

La reproducción técnica y la masificación de la cultura fue advertida por Paul Valéry, cuya cita pareciera estar hecha para caracterizar la televisión: "Igual que el agua, el gas y la corriente eléctrica vienen a nuestras casas, para servirnos, desde lejos y por medio de una manipulación casi imperceptible, así estamos también provistos de imágenes y de series de sonidos que acuden a un pequeño toque, casi a un signo, y que del mismo modo nos abandonan"¹⁵⁰. Benjamin

¹⁴⁶ Op. Cit. 47

¹⁴⁷ Op. Cit. 48

¹⁴⁸ Op. Cit. 355

¹⁴⁹ Op. Cit. 356

¹⁵⁰Valery, Paul. *Pièces sur l'art*, París, 1934 in Benjamin. Op. Cit. 20

advierte que esta nueva forma de reproducción rompe con la presencia irreplicable e instala la presencia masiva, poniendo así lo reproducido fuera de su situación para ir al encuentro del destinatario. La televisión ha llevado a efecto la formulación universal propuesta por Benjamin en cuanto a que : “...la técnica reproductiva desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición”.¹⁵¹ No sólo eso, habría que repetir con nuestro teórico lo mismo que pensó respecto del cine: “La importancia social de éste no es imaginable incluso en su forma más positiva, y precisamente en ella, sin este otro lado suyo destructivo, catártico: la liquidación del valor de la tradición en la herencia cultural”¹⁵²

La sincronización de los flujos temporales nos permite *adoptar* el tiempo del objeto, sin embargo, para que esto haya llegado a ser posible hay una suerte de *training* sensorial de masas, una apropiación de ciertos *modos de significación* que se encuentran inscritos como exigencias para un narratorio y que se exteriorizan como principios formales de *montaje*. En este sentido, el *shock* es susceptible de ser entendido como una nuevo modo de experimentar la calendariedad y la cardinalidad. En una línea próxima, Cadava escribe: “ El advenimiento de la experiencia del *shock* como una fuerza elemental en la vida cotidiana a mediados del siglo XIX – sugiere Benjamin - , transforma toda la estructura de la existencia humana. En la medida en que Benjamin identifica este proceso de transformación con las tecnologías que han sometido “el sistema sensorial del hombre a un complejo *training*” y que incluyen la invención de los fósforos y del teléfono, la trasmisión técnica de información a través de periódicos y anuncios, y nuestro bombardeo en el tráfico y las multitudes, individualiza a la fotografía y al cine como medios que – en sus técnicas de corte rápido, múltiples ángulos de cámara, instantáneos – elevan la experiencia del *shock*, a un principio formal...”¹⁵³

En la era de la hiperreproducibilidad digital, la hiperindustrialización de la cultura representa el *régimen de significación* contemporáneo, cuya arista *económico-cultural* puede ser entendida como una *hipermediatización*. Los *hipermedia* administrados por grandes conglomerados de la industria de las comunicaciones son los encargados de producir, distribuir y programar el consumo de toda suerte de bienes simbólicos, desde casas editoriales multinacionales a canales televisivos de cobertura planetaria, pasando por la hiperindustria del *entertainment* y todos sus productos derivados. Ahora bien, como todo *régimen de significación*, el actual posee *modos de significación* bien definidos que podemos sintetizar bajo el concepto de “*virtualización*”. Más allá de una presunta “alineación” de la vida y en un sentido más radical, la virtualización puede ser definida por su potencial genésico, por su capacidad de generar realidad, es decir:” La fundamental dimensión de la reproducción mediática de la realidad no reside ni en su carácter instrumental como extensión de los sentidos, ni en su capacidad manipuladora como factor condicionador de la conciencia, sino en su valor ontológico como principio generador de realidad. A sus estímulos reaccionamos con mayor intensidad que frente a la realidad de la experiencia inmediata”¹⁵⁴

¹⁵¹ Benjamin. Op.Cit. 22

¹⁵² Benjamin. Op. Cit. 23

¹⁵³ Cadava. Op. Cit. 178

¹⁵⁴ Subirats, E. Culturas virtuales. Madrid. Biblioteca Nueva. 2001:95

El *shock* es la imposibilidad de la memoria ante el flujo total de un presente que se expande. Disuelta toda distancia en el imperio del *aquí y ahora*, solo queda en la pantalla suspendido el *still point*, ya no como experiencia poética sino como sugirió Benjamin, mediante una recepción en la dispersión de la cual la experiencia cinematográfica fue pionera: "Comparemos el lienzo (pantalla) sobre el que se desarrolla la película con el lienzo en el que se encuentra una pintura. Este último invita a la contemplación; ante él podemos abandonarnos al fluir de nuestras asociaciones de ideas. Y en cambio no podremos hacerlo ante un plano cinematográfico. Apenas lo hemos registrado con los ojos y ya ha cambiado. No es posible fijarlo. Duhamel, que odia el cine y no ha entendido nada de su importancia, pero sí lo bastante de su estructura, anota esta circunstancia del modo siguiente: "Ya no puedo pensar lo que quiero. Las imágenes movedizas sustituyen a mis pensamientos". De hecho, el curso de las asociaciones en la mente de quien contempla las imágenes queda enseguida interrumpido por el cambio de éstas. Y en ello consiste el efecto del choque del cine que, como cualquier otro, pretende ser captado gracias a una presencia de espíritu más intensa. Por virtud de su estructura técnica el cine ha liberado al efecto físico de choque del embalaje por así decirlo moral en que lo retuvo el dadaísmo"¹⁵⁵ La hiperindustrialización cultural es capaz, precisamente, de fabricar el presente pleno mediante sus flujos audiovisuales "*en vivo*", que paradójicamente es también olvido. Como nos aclara Stiegler: "Al instaurar un presente permanente en el seno de flujos temporales donde se fabrica hora a hora y minuto a minuto un 'recién pasado' mundial, al ser todo ello elaborado por un dispositivo de selección y de retención en directo y en tiempo real sometido totalmente a los cálculos de la máquina informativa, el desarrollo de las industrias de la memoria, de la imaginación y de la información suscita el hecho y el sentimiento de un inmenso agujero de memoria, de una pérdida de relación con el pasado y de una desherencia mundial ahogada en un puré de informaciones de donde se borran los horizontes de espera que constituye el deseo"¹⁵⁶ Las redes hiperindustriales han hecho del *shock*, una experiencia cotidiana, trivial e hipermasiva, convirtiendo en realidad aquella "*intuición*" benjaminiana, un nuevo *sensorium* de masas que redundaba en nuevo *modo de significación* cuya impronta, según hemos visto, no es otra que la experiencia generalizada de la compresión espacio - temporal

Hagamos notar que, en efecto, Benjamin ofrece más intuiciones iluminadoras que un trabajo empírico consistente. Esto es así porque, recordemos, su pensamiento no pudo hacerse cargo del enorme potencial que suponía la nueva *economía - cultural* bajo la forma de una industrialización de la cultura, especialmente, del otro lado del Atlántico. Como apunta muy bien Renato Ortiz: "Cuando Benjamin escribe en los años 30, los intelectuales alemanes, a pesar de los traumas de la I Guerra Mundial y del advenimiento del nazismo, todavía son marcados por la idea de *kultur*, esto es, de un espacio autónomo que escapa a las imposiciones de la 'civilización' material y técnica. Al contrario de Adorno y de Horkheimer, Benjamin no conoce la industria cultural ni el autoritarismo del mercado; para los frankfurtianos, esa dimensión sólo puede ser incluida en sus preocupaciones cuando migran a Estados Unidos. Allí, la situación era enteramente otra: es el momento en que la publicidad, el cinematógrafo, la radio,

¹⁵⁵ Benjamin. Op. Cit. 51

¹⁵⁶ Stiegler. Op. Cit. 115

y luego, rápidamente, la televisión, se vuelven medios potentes de legitimación y de difusión cultural".¹⁵⁷ Este verdadero descubrimiento es el que realizará Adorno en sus investigaciones junto a Lazarfeld en el proyecto del *Radio Research*, encargado por la Rockefeller Foundation, en los años siguientes.

2.4.- Estetización, politización, personalización

Las actuales tecnologías digitales han permitido emancipar la imagen de cualquier referente, la nueva antropología de lo visual se funda en la autonomía de las imágenes. Esto es así porque estamos frente a constructos *anópticos*, no obstante reproducibles y que, de suyo, representan una fractura histórica respecto del problema de la reproducción. Se ha llegado a sostener que, en rigor, no estamos ante una tecnología de la reproducción sino más bien ante una de la producción: "La gran novedad cultural de la imagen digital radica en que no es una tecnología de la reproducción, sino de la producción, y mientras la imagen fotoquímica postulaba 'esto fue así', la imagen anóptica de la infografía afirma 'esto es así'. Su fractura histórica revolucionaria reside en que combina y hace compatibles la imaginación ilimitada del pintor, su libérrima invención subjetiva, con la perfección preformativa y autenticadora propia de la máquina. La infografía, por lo tanto, automatiza el imaginario del artista con un gran poder de autenticación"¹⁵⁸

Si la fotografía, al decir de Benjamin, tecnología verdaderamente revolucionaria de la reproducción, despunta con el ideario socialista, la imagen digital irrumpe tras el ocaso de los socialismos reales. Es interesante notar cómo por la vía de la imagen digital se conjugan libertad imaginaria y autenticación formal, esta restitución de la autenticidad ya no reclama el mimetismo del cine o la fotografía sino que se erige como pura imaginación. La situación actual consistiría en que la obra de arte ya no reproduce nada (*mimesis*), en la actualidad la obra *significa*, mas solo existe en cuanto es susceptible de su hiperreproducibilidad, lo que se traduce en que las tecnologías digitales hacen posible la *proximidad* al mismo tiempo que la *autenticidad*.¹⁵⁹

El videoclip, y por extensión la imagen digital, se ha convertido en un fascinante objeto de estudio "postmoderno" en la medida que nos permite el análisis microscópico del flujo total, característica central de la hiperindustrialización de la cultura. Como escribe Steven Connor: "Resulta sorprendente que los teóricos de la postmodernidad se hayan ocupado de la televisión y el vídeo. Al igual que el cine (con el que la televisión coincide cada día más), la televisión y el vídeo son medios de comunicación cultural que emplean técnicas de reproducción tecnológicas. En un aspecto estructural superan a la narración moderna del artista individual que luchaba por transformar un medio físico determinado. La unicidad, permanencia y trascendencia (el medio transformado por la subjetividad del artista) en las artes reproducibles del cine y el vídeo parece haber dado lugar a una multiplicidad irrevocable, a cierta transitoriedad y anonimato...Otra forma de decirlo sería que el vídeo ejemplifica con particular intensidad la

¹⁵⁷ Ortiz, Renato. Modernidad y espacio. Benjamin en París. Bogotá. Editorial Norma. 2000: 124

¹⁵⁸ Gubern, Román. Del bisonte a la realidad virtual. Barcelona. Anagrama.2006:147

¹⁵⁹ En una economía posindustrial en la que la información está reemplazando a la motricidad y a las energías tradicionales y las representaciones están sustituyendo a las cosas, la virtualidad de la imagen infográfica, autónoma, desmaterializada, fantasmagórica y arrepresentativa, supone su culminación congruente. Gubern Op. Cit. 149

dicotomía postmoderna entre las estrategias interrumpidas de vanguardia y los procesos de absorción y neutralización de este tipo de estrategias”¹⁶⁰ Se ha llegado a sostener, incluso, la hipótesis de una cierta periodización del capitalismo en relación a los saltos tecnológicos, cuyo objeto prototípico sería en la actualidad el vídeo, como explica Fredric Jameson: “ Si aceptamos la hipótesis de que se puede periodizar el capitalismo atendiendo a los saltos cuánticos o mutaciones tecnológicas con los que responde a sus más profundas crisis sistémicas, quizás quede un poco más claro por qué el vídeo, tan relacionado con la tecnología dominante del ordenador y de la información de la etapa tardía, o tercera, del capitalismo, tiene tantas probabilidades de erigirse en la forma artística por excelencia del capitalismo tardío”¹⁶¹

El *shock* devenido con Eisenstein *montaje-choque*, es hoy una característica de los objetos audiovisuales más comunes y triviales, y alcanza su culmen en los llamados *spots* publicitarios y *videoclips*. Este fenómeno ha sido ejemplificado en el llamado “postcine”. Como hace notar Beatriz Sarlo: “El postcine es un discurso de alto impacto, fundado en la velocidad con que una imagen reemplaza a la anterior. Cada nueva imagen a la que la precedió. Por eso las mejores obras del postcine son los cortos publicitarios y los videoclips”.¹⁶² Los videoclips nacen, de hecho, como dispositivos publicitarios de la hiperindustria cultural, apoyando y promoviendo la producción discográfica. En pocos años, el espíritu experimentalista de los jóvenes realizadores formados en los hallazgos de las vanguardias estéticas (surrealismo, dadaísmo), dio origen a una serie de *collages audiovisuales* que destacan por su virtuosismo, conjugando libertad imaginativa y autenticación formal. Gubern escribe: “Los videoclips musicales depredaron y se apropiaron de los estilemas del cine de vanguardia clásico, de los experimentos soviéticos de montaje, de las transgresiones de los *raccords* de espacio y de tiempo, etc., por la buena razón de que no estaban sometidos a las rígidas reglas del relato novelesco y se limitaban a ilustrar una canción, que con frecuencia no relataba propiamente una historia, sino que exponía una sensación, más cercanas del impresionismo estético que de la prosa narrativa. Este descargo de obligaciones narrativas, liberados del imperativo del cronologismo y de la causalidad, permitió al videoclip musical adentrarse por las divagaciones experimentalista de carácter virtuoso”¹⁶³

Una de las acusaciones que se ha cursado contra la televisión radica, justamente, en su condición de flujo acelerado, incesante y urgente de imágenes. Este flujo total sería un obstáculo para el pensamiento: “Je disais en commençant que la télévision n’est pas très favorable à l’expression de la pensée. J’établissais un lien, négatif, entre l’urgence et la pensée... Et un des problèmes majeurs que pose la télévision, c’est la question des rapports entre la pensée et la vitesse. Est-ce qu’on peut penser dans la vitesse?”¹⁶⁴ Si bien no es del caso discutir aquí este tópico de índole filosófica, tengamos presente esta relación entre velocidad y pensamiento en lo que respecta al *shock* de imágenes y sonidos que supone el flujo televisivo, pues esta cuestión está estrechamente ligada a la posibilidad misma de concebir un distanciamiento crítico.

¹⁶⁰ Connor, Steven. Cultura postmoderna. Madrid. Akal. 1996: 115

¹⁶¹ Jameson, Fredric. Teoría de la postmodernidad. Madrid. Editorial Trotta. 1996: 106

¹⁶² Sarlo. Op. Cit. 61

¹⁶³ Gubern, Román. El Eros electrónico. Madrid. Taurus. 2000:55

¹⁶⁴ Bourdieu, Pierre. Sur la télévision. Paris. Liber. 1996 : 30

Para Benjamin era claro que la reproductibilidad técnica de la obra de arte modificaba radicalmente la relación de la masa respecto del arte. Así, según escribe: "...cuanto más disminuye la importancia social de un arte, tanto más se disocian en el público la actitud crítica y la frutiva"¹⁶⁵ De allí, entonces, que lo convencional se disfrute acríticamente mientras que lo innovador se critique con aspereza. Crítica y fruición coincidirían, según nuestro autor, en el cine. De manera análoga, se puede sostener que la hiperreproducibilidad digital modifica la relación de la obra artística con sus públicos¹⁶⁶. Los archiflujos de programación televisiva anulan la posibilidad de una distancia crítica, privilegiando en sus públicos una actitud puramente frutiva. Como sostiene Fredric Jameson: " Parece posible que, en una situación de flujo total donde los contenidos de la pantalla manan sin cesar ante nosotros...lo que solía llamarse 'distancia crítica' se haya quedado obsoleto"¹⁶⁷

La hiperindustrialización de la cultura es el flujo total de imágenes y sonidos cuya característica es la búsqueda de umbrales de excitación cada vez mayores. No estamos ante la exhibición solemne de una gran obra, ni siquiera de una gran película capaz de dejar impresiones e imágenes en nuestra memoria equilibrando fruición y crítica, más bien se trata de un flujo que aniquila las postimágenes con lo siempre nuevo, como en un videoclip. En este punto, se podría argumentar con Jameson, que hay una exclusión estructural de la memoria y la distancia crítica.¹⁶⁸

El advenimiento de la hiperreproducibilidad digital no propugna ya ni una estetización de la política ni una politización del arte sino una 'personalización' del arte: "Si en los albores del siglo XX el fascismo respondió con un esteticismo de la vida política, el marxismo contestó con una politización del arte; hoy, en este momento inaugural del siglo XXI, el momento postmoderno pareciera apelar a una radical *subjetivización / personalización* del arte y la política, naturalizados como mercancías en una sociedad de consumo tardocapitalista. Ya el mismo Benjamin reconoció que el cine desplazaba el aura hacia la construcción artificial de una *personality*, el culto a la estrella; que, sin embargo, no alcanzaba a ocultar su naturaleza mercantil La virtualización de las imágenes logra refinar al extremo esta impostura aureática, pues personaliza la generación de imágenes sin que por ello pierda su condición potencial de mercancía"¹⁶⁹ Con todo, la hiperreproducibilidad digital no está exenta de los mismos riesgos políticos de largo plazo, pues como escribe Vilches: "...la información que normalmente viene

¹⁶⁵ Benjamin. Discursos 44

¹⁶⁶ Resulta cada vez más claro que los nuevos dispositivos tecnológicos y los procesos de virtualización que expanden y aceleran la semiósfera, desplazan la problemática de la imagen desde el ámbito de la *reproducción* al de la *producción*; así, más que la atrofia del *modo aureático de existencia* de lo auténtico, debe ocuparnos su presunta recuperación por la vía de la *tecnogénesis* y la *videomorfización* de imágenes digitales. Este punto resulta decisivo pues, siguiendo a Benjamin, habría que preguntarse si esta era inédita de producción digital de imágenes representa una nueva fundamentación en la función del arte y de la imagen misma; ya no derivada de un *ritual secularizado* como en la obra artística ni de la *praxis política* como en la era de la reproducción técnica. Cuadra, A. Op. Cit 130

¹⁶⁷ Jameson. Op. Cit 101

¹⁶⁸ Los flujos hiperindustriales son "objetos temporales" en el sentido husserliano, es decir se comportan más como la música que como la pintura. En este sentido, habría que replantear el razonamiento que Benjamin atribuye a Leonardo en cuanto a que: "La pintura es superior a la música, porque no tiene que morir apenas se la llama a la vida, como el caso infortunado de la música. Esta, que se volatiliza en cuanto surge, va a la zaga de la pintura, que con el uso del barniz se ha hecho eterna" Benjamin. Discursos. 45

¹⁶⁹ Cuadra, A. Op. Cit. 13

exigida como un valor irrenunciable de la democracia y de los derechos humanos de los pueblos, representa también una forma de fascismo cotidiano. El mito de la información total puede convertirla en totalitaria”.¹⁷⁰

La obra de arte en la época de su hiperreproductibilidad digital se ha tornado en un mero significante, arte de superficie, que vaga por el laberinto del flujo total: Parodia inane y vacía a la que Jameson ha llamado “*pastiche*”¹⁷¹.

Los videoclips evidencian, a primera vista, su parentesco estético y formal con algunas obras de las vanguardias. Sin embargo, resulta evidente que a diferencia de un Buñuel, por ejemplo, todo videoclip se inscribe en la lógica de la *seducción* inmanente a los bienes simbólicos que buscan posicionarse en el mercado más que en cualquier pretensión contestataria. Las vanguardias y el mercado resultan del todo congruentes en cuanto al experimentalismo y a la búsqueda constante de lo nuevo, aún cuando sus vectores de dirección son opuestos. Así, entonces, podemos afirmar que la lógica del mercado ha invertido el signo que inspiró a las vanguardias, pero ha instrumentalizado sus estilemas hasta la saciedad.

Estos principios se han extendido a la hiperindustria televisiva y cinematográfica en su conjunto, de manera tal que producciones recientes tan diversas como “*Kill Bill*”, de Quentin Tarantino o “*High School Musical*” de *Disney Channel* se inscriben en la lógica del videoclip. En ambas producciones encontramos rasgos híbridos de distintos géneros audiovisuales, cuyo horizonte no puede ser otro que su éxito en términos comerciales, garantizada por una estructura narrativa elemental que rememora algunas *tiras cómicas*, pero plagada de efectos auditivos y visuales que llevan al “*éxtasis sensual*” a las nuevas generaciones de públicos hipermasivos formados en los cánones de una *cultura internacional popular*¹⁷². El perfil del “*target*” de la mayoría de estas producciones no podría ser otro que el “*teenager*” o el adulto *teenager* para quien la dosis precisa de violencia, melodrama, sexo y efectos especiales colma su *fantasía imaginal*.

Si bien el videoclip constituye uno de los formatos de la televisión comercial¹⁷³, y en algunos casos como MTV, el grueso de sus contenidos, debemos tener en cuenta que más allá de los soportes lo que las empresas comercializan es el

¹⁷⁰ Vilches, L. La migración digital. Barcelona. Gedisa. 2001: 108

¹⁷¹ Jameson, propone el concepto de *pastiche* como praxis estética postmoderna. El *pastiche* se apropia del espacio que ha dejado la noción de estilo. Dichos estilos de la modernidad “se transforman en códigos posmodernistas”. El *pastiche* es imitación, pero a diferencia de la parodia, se trata de una: “repetición neutral...desligada del impulso satírico, desprovista de hilaridad y ajena a la convicción de que, junto a la lengua anormal que se toma prestada provisionalmente, subsiste aun una saludable normalidad lingüística.” El *pastiche* es una parodia vacía. El *pastiche*, en tanto dispositivo de una cultura aniquila la referencialidad histórica; la serie signica organiza la realidad prescindiendo de la serie fáctica; los signos significan, pero no designan. Todos los estilos se dan cita en un aquí y ahora; de tal modo que, la historia deviene, en palabras de Jameson, historicismo o historia pop; una serie de estilos, ideas y estereotipos reunidos al azar suscitando la nostalgia propia de la mode rétro. Este nuevo lenguaje del *pastiche* representa “...la pérdida de nuestra posibilidad vital de experimentar la historia de un modo activo” Cuadra Op. Cit. 50

¹⁷² Cfr. Ortiz, R. *Cultura internacional popular in* Mundialización y cultura. Buenos Aires. Alianza Editorial. 1997 : 145-198

¹⁷³ En relación a los flujos de la televisión comercial, se imponen algunos límites dignos de ser considerados. Como señala Tablante: “ Si bien es cierto que la televisión es un flujo de contenidos programáticos, también es cierto que éstos tienen unos límites relativos a su intención, a su duración y a su estética. En este sentido, la televisión funcionaría como un atomizador de programas particulares que tienen un ‘espacio’ específico dentro de la programación del canal”. Véase: Tablante, Leopoldo. *La televisión frente al receptor: intimidades de una realidad representada* in Televisión, pan nuestro de cada día. (Bisbal, coord.). Caracas. Alfadil Ediciones. 2005: 120

concepto “música” o más ampliamente “entertainment”. Por lo demás, un mismo producto asume diversos formatos para su comercialización, así la empresa Disney ofrece *High School Musical* como filme para televisión, DVD, CD, álbum de láminas, presencia en la Web y una serie de programas paralelos a propósito de la producción. Los productos de “entertainment” adquieren la condición de “eventos multimediales” que asegura una mayor presencia en el mercado, tanto desde el punto de vista de su distribución mundial como de duración en el tiempo. El despliegue de estos productos en un mercado global débilmente regulado genera, no obstante, utilidades impensadas hace dos décadas. La modernidad, devenida hipermodernidad de flujos convierte el capital en imagen e información, esto es, en lenguaje.

2.5.- Modernidad, patrimonio e hiperreproducibilidad

Tal como sostenemos, la hiperindustrialización de la cultura entraña la hiperreproducibilidad como práctica social generalizada. Este fenómeno posee una arista política que va creciendo en importancia y que se relaciona con la noción de “propiedad” o, como suele decirse, el “*copy right*”. Si consideramos que la mayor parte de la producción hiperindustrial proviene de zonas de alto desarrollo, sus costes resultan muy elevados en las zonas pobres del planeta, surgiendo así la copia “ilegal” o “*piratería*”: “Es una amenaza mayor a la del terrorismo y está transformando aceleradamente el mundo”. Así define Moisés Naím, director de la prestigiosa revista estadounidense “*Foreign Policy*”, el mercado del tráfico ilícito, eje de su libro, llamado justamente “*Ilícito*”,... El mercado de las falsificaciones, que hace unos 15 años era muy pequeño, hoy mueve entre US\$ 400 mil y US\$ 600 mil millones. ‘Sólo en películas copiadas es de US\$ 3 mil millones’, afirma Naím. En cuanto al lavado de dinero, según el Fondo Monetario Internacional (FMI), hoy representa más del 10% del tamaño de la economía mundial...’ Lo que ocurre en Chile, sucede en Washington, Milán y Nueva York. Lo normal en una ciudad del mundo es que al caminar por las calles te encuentres con vendedores ambulantes que comercian productos falsificados’, afirma Naím. Y el efecto de esto es que las ideas tradicionales de protección de propiedad intelectual están siendo socavadas. ‘El mundo ha funcionado bajo la premisa de que hay que proteger la propiedad intelectual y que esa garantía la da el gobierno. Esa idea ya no es válida’. Naím señala que quienes tienen una creación ya no pueden contar con los gobiernos para que les protejan su propiedad: ‘Ya no hay que llamar a un abogado para que dé una patente, eso es una ilusión. Es mejor llamar a un ingeniero o científico que busque la manera de hacer más difícil el copiado’¹⁷⁴

El control tecnocientífico de la hiperreproducibilidad redundaría en una verdadera expropiación o depredación de todo patrimonio cultural y genético de aquellos más débiles. De allí que la copia no autorizada impugna el orden de la “*nueva economía*” y, en este sentido, es tenido como acto de legítima defensa de los sectores marginados de la corriente principal del capitalismo global. La cuestión del “*derecho a la reproducibilidad*” está en el centro del debate contemporáneo y determinará, sin duda, la rapidez de la expansión y penetración de la hiperindustrialización de la cultura, así como las modalidades de resistencia de las diversas comunidades y naciones. Como escribe Bernard Stiegler: “La toma

¹⁷⁴ Tráfico ilícito, el negocio más global y lucrativo del mundo. Santiago. El Mercurio. 18 de febrero. 2007

de control sistemático de los patrimonios significa que a partir de ahora /la hiperreproducibilidad digital/ se aplica a todos los dominios de la vida humana, que constituyen otros tantos nuevos mercados para continuar con el desarrollo tecno-industrial, lo que se denomina a veces 'la nueva economía', donde la cuestión se convierte evidentemente en la de saber quién detenta el derecho de reproducir, y con él, de definir los modelos de los procesos de reproducción como los modelos que hay que reproducir. La cuestión es: ¿Quién selecciona y con qué criterios?"¹⁷⁵

Uno de los centros de producción de la hiperindustria cultural se encuentra, qué duda cabe, en *Hollywood*, lo que constituye un hecho político de primer orden: "El poder estadounidense, mucho antes que su moneda o su ejército, es la forja de imágenes hollywoodienses, es la capacidad de producir unos símbolos nuevos, unos modelos de vida y unos programas de conducta por medio del dominio de las industrias de programas a nivel mundial"¹⁷⁶ Si es cierto que la modernidad se materializa en la técnica, habría que agregar que dicha materialización ha tenido lugar en Norteamérica, lo cual muestra dos rostros, promesa y amenaza: "Estados Unidos sigue pareciendo hoy el país donde se realiza el devenir. Incluso sí, ahora, este devenir le parece a veces infernal y monstruoso al resto de mundo sin devenir. Tal es también quizá, la novedad. En el contexto de la globalización convertida en efectiva, teniendo en cuenta en particular la integración digital de las tecnologías de información y de comunicación, Estados Unidos parece constituir la única potencia verdaderamente mundial – pero también, y cada vez más, una potencia intrínsecamente imperial, dominadora y amenazante".¹⁷⁷

En este siglo que comienza, asistimos a la apropiación de las mnemotecnologías y de los sistemas retencionales por la vía de la alta tecnología digital, esto es: la apropiación de la memoria y del imaginario a escala mundial. En el ámbito latinoamericano, la hiperindustrialización de la cultura representaría un "*décalage*" y una clara amenaza a todo aquello que ha constituido su propia cultura y sus identidades profundas¹⁷⁸. Su defensa, no obstante, ha estado plagada de una serie de malentendidos e ingenuidades.

¹⁷⁵ Stiegler. Op. Cit 368

¹⁷⁶ Op. Cit. 171

¹⁷⁷ Op. Cit. 185

¹⁷⁸ Martín-Barbero plantea una hipótesis afín cuando escribe: "Se trata de la no contemporaneidad entre los productos culturales que se consumen y el 'lugar', el espacio social y cultural, desde el que esos productos son consumidos, mirados o leídos por las mayorías en América Latina". En toda su radicalidad, la tesis de Martín-Barbero adquiere el carácter de una verdadera esquizofrenia: "...en América Latina la imposición acelerada de esas tecnologías ahonda el proceso de esquizofrenia entre la máscara de modernización, que la presión de las transnacionales realiza, y las posibilidades reales de apropiación e identificación cultural". Examinemos de cerca esta hipótesis de trabajo. Podemos advertir que la afirmación misma apunta a dos órdenes de cuestiones que se nos presentan ligadas, por una parte la "imposición de tecnologías" y, por otra, las "posibilidades reales de apropiación". Desde nuestro punto de vista, la primera se inscribe en una configuración económico-cultural en que las nuevas tecnologías son el fruto de la expansión de la oferta a nuevos mercados, así nos convertimos en terminales de consumo de una serie de productos creados en los laboratorios de grandes corporaciones, productos, por cierto, que no son sólo materiales (hardwares) sino muy especialmente inmateriales (softwares). La segunda afirmación contenida en la hipótesis dice relación con los modos de apropiación de dichas tecnologías, es decir, remite a modos de significación. Podríamos reformular la hipótesis de Martín-Barbero en los siguientes términos: América Latina vive una clara asimetría en su régimen de significación, por cuanto su economía cultural está fuertemente dissociada de los modos de significación. Advertimos en nuestro autor un énfasis importante en torno a lo popular como principio identitario, clave de resistencia y mestizaje. Surge, empero, la sospecha de que ya no resulta tan evidente afirmar una cultura popular en medio de sociedades sometidas a acelerados procesos de hiperindustrialización de la cultura. Martín-Barbero, J. Oficio de cartógrafo. Santiago. F.C.E. 2002: 178

Las políticas culturales de los gobiernos de la región, más ocupadas de preservar el patrimonio monumental y el folcklorismo con propósitos turísticos, no advierten los riesgos implícitos en sus políticas de adopción de nuevas tecnologías cuya última frontera es, hoy por hoy, la televisión digital de alta definición. Un buen ejemplo respecto a ciertas paradojas políticas en “defensa de lo propio” nos la ofrece Nestor García Canclini a propósito de Tijuana, cuyo Ayuntamiento registró el “buen nombre de la ciudad” para protegerlo de su uso mediático publicitario: “La pretensión de controlar el uso del patrimonio simbólico de una ciudad fronteriza, apenas a dos horas de Hollywood, se ha vuelto aún más extravagante en esta época globalizada, en que gran parte del patrimonio se forma y difunde más allá del territorio local, en las redes invisibles de los medios. Es una consecuencia paródica de plantear la interculturalidad como oposición identitaria en vez de analizarla de acuerdo con la estructura de las interacciones culturales”¹⁷⁹

No olvidemos que paralela a una “americanización” de América Latina se hace manifiesta una “latinización” de la cultura norteamericana. Esto que constatamos en nuestro continente habría que extenderlo a diversas culturas del planeta, fundiéndose en aquello que nombramos como *cultura internacional popular* o *cultura global*. Dos consideraciones: primera, destaquemos el papel central que le cabe a las nuevas tecnologías respecto de los fenómenos interculturales y la escasa atención que se le ha prestado a esta cuestión, tanto en el ámbito académico como político. Segunda consideración: notemos que lejos de marchar hacia la *uniformización* cultural a través de los mass media, como predijo Adorno, ocurre exactamente lo contrario, estamos sumidos en una cultura cuya impronta es la *pluralidad*.

Esta *pluralidad* no garantiza, necesariamente, una sociedad más democrática. Es más, se podría afirmar que la mentada *multiculturalidad*, construida desde los márgenes y fragmentos, es el correlato cultural del tradocapitalismo en la era de la “*glocalización*”, desterritorializada, hipermasiva y personalizada al mismo tiempo. En pocas palabras, es la forma cultural “hipermoderna” cuya mejor garantía de sostener la adopción a nivel mundial de los flujos simbólicos, materiales y tecnológicos es, precisamente, atender a la *diferencia*. Como arguye Stiegler: “La modernidad, que empieza antes de la revolución industrial, pero de la que ésta es la realización histórica efectiva y masiva, designa la adopción de una nueva relación con el tiempo, el abandono del privilegio de la tradición, la definición de nuevos ritmos de vida y hoy, una inmensa conmoción de las condiciones de la vida misma, tanto en su substrato biológico como en el conjunto de sus dispositivos retencionales, lo que finalmente desemboca en una revolución industrial de la transmisión y de las condiciones mismas de la adopción”¹⁸⁰

La hiperindustrialización de la cultura sólo es concebible en sociedades permeables a la adopción y a la innovación permanente, esto es, sociedades sincronizadas al ritmo de la hiperproducción tecnológica y simbólica. Los

citado en Cuadra, A. 'Paisajes virtuales' (e-book) Pp.101 y ss. <http://www.campus-oei.org/publicaciones>.

¹⁷⁹ García Canclini, Nestor. La globalización imaginada. Buenos Aires. Paidós. 1999: 98

¹⁸⁰ Stiegler. Op. Cit. 149

vectores que materializan la adopción, y con ella la tecnología y la modernidad, son los medios de comunicación, determinados a su vez por estrategias definidas de “marketing”. Ellos serán los encargados de reconfigurar la vida cotidiana a través del consumo simbólico y material, tal reconfiguración es, ahora, de suyo plural y diversa, pues :” La hegemonía cultural es innecesaria. Una vez que la elección del consumidor queda establecida como el lubricado eje del mercado en torno al cual giran la reproducción del sistema, la integración social y los mundos de la vida individuales, ‘la variedad cultural, la heterogeneidad de estilos y la diferenciación de los sistemas de creencias se convierten en las condiciones de su éxito’”¹⁸¹

En una cultura hipermoderna, cultura acelerada de flujos, la condición misma de la obra de arte radica en su hiperreproducibilidad, el arte deviene *performativo*. El arte se hace una “*realidad de flujos*” y existe en cuanto fruición en su condición exhibitiva: objeto único y al mismo tiempo hipermasivo. La nueva “*aisthesis*” está determinada por los *modos de significación* y las posibilidades expresivas del “*arte virtual*” en la *Web*, el vídeo, la televisión y el postcine. Los nuevos sistemas retencionales han transformado la experiencia y el “*sensorium*”, poniendo en flujo nuevos significantes, develando la materialidad de los signos que la determinan.

La obra de arte, en cuanto hiperindustrial, establece la sincronía plena de sus flujos expresivos con los flujos de conciencia de millones de seres. En este sentido, se puede sospechar que la noción misma de “*patrimonio cultural*” ha sido llevada al límite, pues se trata de un patrimonio en vías de su desterritorialización y, en el límite, de su desrealización. Frente a una paisaje tal, las retóricas de museo y las bien inspiradas políticas culturales de los Estados que insisten en lo patrimonial, enmascaran las más de las veces “*cartas postales*” para el turismo o la propaganda. Tal ha sido la estrategia de ciudades emblemáticas devenidas iconos de la cultura, como Venecia o París.¹⁸² De hecho, Francia fue la primera nación democrática en elevar la cultura a rango ministerial en 1959, inaugurando con ello una tendencia que ha sido replicada de manera entusiasta por muchos Estados latinoamericanos como signo inequívoco de una “*democracia progresista*”.

2.6.- Hiperreproducibilidad: Identidad y redes

De acuerdo a nuestra línea de pensamiento, el problema de la “hiperreproducibilidad” ocupa un lugar protagónico en la reflexión contemporánea sobre la cultura, tanto desde un punto de vista teórico comunicacional como desde un punto de vista histórico político. Como sostiene Lorenzo Vilches: “ El nuevo orden social y cultural que ha comenzado a instalarse en el siglo XXI obligará a revisar las teorías de la recepción y de la mediación que ponen el acento en conceptos como indentidad cultural, resistencia de los espectadores, hibridación cultural, etc. La nueva realidad de migraciones de las empresas de

¹⁸¹ Bauman Z. *Intimations of Postmodernity*. New York/Londres. Routledge. 1992. Citado por Lyon, D. *Postmodernidad*. Madrid. Alianza Editorial. 1994: 120

¹⁸² A este respecto, puede resultar ilustrativa una crítica conservadora a las políticas culturales del gobierno socialista francés en la década de los ochenta planteada por Marc Fumaroli, que en su momento resultó bastante polémica y no exenta de interés. Vease:

Fumaroli, Marc. *L'Etat culturel. Essai sur una religion moderne*. Paris. Editions de Fallois. 1991

telecomunicaciones hacen cada vez más difícil sostener los discursos de integración de las audiencias con su realidad nacional y cultural”¹⁸³

La hiperindustria cultural entraña una “*mutación antropológica*” en cuanto modifica las *reglas constitutivas* de lo que hemos entendido por cultura. La desestabilización de los sistemas retencionales terciarios supone una transformación mayor en nuestra relación con los signos, el espacio-tiempo y toda posibilidad de representación y saber. Esto se traduce en una total reconfiguración de los *modos de significación*. El alcance de la mutación en curso se hace evidente si entendemos los *modos de significación* como correlato de la nueva *economía cultural* desplegada a nivel mundial. Los *modos de significación* aparecen, pues, sedimentados como el repertorio de los posibles histórico - perceptuales (*perceptos*), esto es, como un “*sensorium*” hipermasificado, piedra angular del imaginario social, la identidad cultural y horizonte de lo concebible.

La importancia que adquiere hoy la hiperreproducibilidad como condición de posibilidad de una hiperindustrialización de la cultura, ha tomado la forma de una lucha a nivel mundial por el control del *mercado simbólico* y con ello de las conciencias: “ En esta nueva sociedad de la comunicación, el tiempo íntegro de los individuos para a ser objeto de comercialización... Las masas inertes, indiferentes y socialmente indefinidas del postmodernismo, emigran hacia los nuevos territorios de una sociedad que le ofrece junto con la comunicación y la información una experiencia vital, una nueva mística de pertenencia identitaria que ni las culturas locales, ni el nacionalismo ni la religión son ya capaces de ofrecer a las nuevas generaciones”¹⁸⁴

Es claro que la hiperindustrialización de la cultura tiende a desestabilizar las claves identitarias tradicionales. Esta tendencia debe ser, sin embargo, matizada en cuanto a que los procesos de adopción de nuevas tecnologías y los *modos de significación* que le son propios, no se verifican de inmediato, asemejándose más a una “*revolución larga*”, es decir, están mediados por una suerte de “*training*” o aprendizaje social¹⁸⁵. No obstante, debemos considerar que entre las condicionantes de la identidad cultural, los medios ocupan crecientemente un papel protagónico. Como explica Larraín:” El medio técnico de transmisión de formas culturales no es neutral con respecto a los contenidos. Contribuye a la fijación de significados y a su reproductibilidad ampliada, facilitando así nuevas formas de poder simbólico. Sin duda la televisión ha sido uno de los medios que más ha influido en la masificación de la cultura por el reconocido poder de penetración de las imágenes electrónicas como por la facilidad de acceso a ellas”¹⁸⁶

Si bien debemos reconocer el papel preponderante de la televisión en la desestabilización de los anclajes identitarios tradicionales, esta tecnología

¹⁸³ Vilches. Op. Cit. 29

¹⁸⁴ Op. Cit. 57

¹⁸⁵ Benjamin , desde la dicotomía marxista clásica infraestructura-superestructura, intuye algo similar cuando escribe: “La transformación de la superestructura, que ocurre mucho más lentamente que la de la infraestructura, ha necesitado más de medio siglo para hacer vigente en todos los campos de la cultura el cambio de las condiciones de producción”. Benjamin. Discursos. 18

¹⁸⁶ Larraín, Jorge. Identidad chilena. Santiago. Lom Ediciones. 2001: 242

mantiene todavía una distancia respecto del espectador, ofreciéndole una representación audiovisual del mundo. La televisión, en tanto terminal relacional, no hace patente su materialidad tecnológica. La red IP, por el contrario, sólo es concebible como materialidad tecnológica: “Mientras la televisión lleva a los sujetos a una comprensión cultural del mundo, como lo fue la música y la literatura desde siempre, Internet y las teletecnologías conducen al desarrollo de una comprensión técnica de la realidad. Se trata de acciones técnicas que permiten la comprensión técnica de las relaciones sociales, comerciales y científicas”¹⁸⁷

La televisión no ha tenido un desarrollo lineal y homogéneo, por el contrario, ha sido puesta alternativamente al servicio de los Estados o del mercado o de ambos. En términos generales se habla de *paleotelevisión* para caracterizar aquel proyecto de raigambre ilustrada en que el medio es pensado como instrumento civilizador de las masas, poniendo los canales al resguardo de universidades o del Estado mismo. La *neotelevisión* correspondería a la liberalización del medio, así la relación profesor / alumno es desplazada por aquella de oferentes / consumidores. Por último, en la actualidad, este medio estaría transformándose en una suerte de *postelevisión* en la que se abandona toda forma de dirigismo, invitando a los públicos a participar e *interactuar* con el medio.¹⁸⁸

Este afán mediático por integrar a sus audiencias y con ello una cierta “*indistinción*” entre autor y público, no es tan nuevo como se pretende, ya Benjamin advertía esta tendencia en la industria cultural pretelevisiva, concretamente en la prensa y el naciente cine ruso: “Con la creciente expansión de la prensa, que proporcionaba al público lector nuevos órganos políticos, religiosos, científicos, profesionales y locales, una parte cada vez mayor de esos lectores pasó, por de pronto ocasionalmente, del lado de los que escriben. La cosa empezó al abrirles su *buzón* la prensa diaria; hoy ocurre que apenas hay un europeo en curso de trabajo que no haya encontrado alguna vez ocasión de publicar una experiencia laboral, una queja, un reportaje o algo parecido. La distinción entre autores y público está por tanto a punto de perder su carácter sistemático. Se convierte en funcional y discurre de distinta manera en distintas circunstancias. El lector está siempre dispuesto a pasar a ser un escritor”.¹⁸⁹ Esta “*indistinción*”, a la que alude Benjamin, aparece objetivada en la actualidad en la noción de “*usuario*”, verdadero “*nodo funcional*” de las redes digitales. La noción de “*usuario*” se hace extensiva a todos los medios en la justa medida que éstos adoptan el nuevo *lenguaje de equivalencia digital*¹⁹⁰.

¹⁸⁷ Vilches. Op. Cit. 183

¹⁸⁸ A la catequesis estatal o académica, siguió el estruendo publicitario de los noventa; ambos afincados en una *emisión unipolar dirigista*. En la era de la personalización, la interactividad toma distintas formas, pero principalmente el llamado *talk – show*... La promesa de la *postelevisión*, es la *interactividad total* de la mano de nuevas tecnologías. La presencia, cada vez más nítida, de *lo popular interactivo* en la agenda televisiva, genera todo tipo de críticas; desde la *mirada aristocrática* que ve en esta televisión la irrupción de *lo plebeyo*, hasta una *mirada populista* que celebra esta presencia como una verdadera *democracia directa*. Más allá de los prejuicios, sin embargo, queda claro que la nueva televisión interactiva está transformando no el *imaginario político* de los ciudadanos sino más bien el *imaginario de consumo*: desde un consumidor pasivo hacia un nuevo perfil más activo. Véase: Cuadra. Op. Cit. 143

¹⁸⁹ Benjamin. Discursos. 40

¹⁹⁰ En la actualidad se observa que la red de redes esta absorbiendo los distintos medios, esto es así porque el nuevo *lenguaje de equivalencia digital* hace posible almacenar y transmitir sonidos, imágenes fijas, vídeo, de tal manera que

Las imágenes audiovisuales, en particular la televisión, permiten vivir cotidianamente una cierta identidad y una legitimidad en cualquier parte, en cuanto son capaces de actualizar una memoria en el espacio virtual. Así, en cualquier lugar del mundo, un emigrante puede vivir cotidianamente una suerte de “*burbuja mediática*”: radio, prensa y televisión, en tiempo real, en su propia lengua, referida a su lugar de origen y a sus intereses particulares, manteniendo una comunicación íntima con su grupo de pertenencia. En suma, la experiencia de identidad ya no encuentra su arraigo imprescindible en la territorialidad. Los procesos de hiperindustrialización de la cultura implican, entre muchas otras cosas, una diseminación de las culturas locales y nuevas formas comunitarias virtuales. Sea que se trate de latinoamericanos en Nueva York, árabes en Francia o turcos en Alemania, lo cierto es que los procesos de “*integración*” tradicionales se encuentran con esta nueva realidad, rostro inédito de la globalización.

Si la red sirve para preservar identidades culturales fuera de la dimensión territorial, sirve al mismo tiempo para desplazar dichas identidades en un juego ficcional subjetivo. El relativo anonimato del usuario así como la sensación de ubicuidad, permiten que los sujetos empíricos construyan identidades ficticias que trasgreden no sólo el nombre propio o la identidad sexual sino cualquier otro rasgo diferenciador.

Es interesante destacar el doble movimiento que se produce en lo que podemos llamar “*cultura global*”: por una parte, se estandariza una *cultura internacional popular* en un movimiento de homogeneización, por otra, se tiende a la diferenciación extrema de los consumidores. Homogeneización y diferenciación son fuerzas constitutivas del actual despliegue del tardocapitalismo en que cualquier noción de identidad ha entrado en la lógica mercantil. Las estrategias de “*marketing*” construyen un imaginario variopinto que no necesita hegemonía alguna sino, por el contrario, flexibilidad que asegure los flujos de mercancías materiales y simbólicas.¹⁹¹

2.7.- *Fiat ars, pereat mundus*

El ensayo de Benjamin se cierra con un talante pesimista y categórico. Su condena se dirige a los postulados futuristas: “Todos los esfuerzos por un

radio, prensa y televisión encuentran su lugar en los formatos de la *Web*. En los años venideros se puede esperar una convergencia mediática en los formatos digitales: una pantalla de plasma que permita el acceso a la red, la que incluirá todos los medios y *nanomedios* disponibles en tiempo real.

¹⁹¹ Desde que T. Levitt acuñara el término *globalización* en 1983, se ha acelerado un proceso de recomposición mundial, en que el protagonismo de la industria manufacturera ha cedido su lugar a la industrias del conocimiento. Si el complejo *militar – industrial* tuvo algún sentido durante la llamada *Guerra Fría*, hoy es el complejo *militar – mediático* el nuevo nudo en torno al cual se organizan las nuevas redes que redistribuyen el poder. América Latina, en general, y Chile, en particular, han conocido ya los nuevos diseños socio – culturales neoliberales, bajo la tutela del FMI, desde hace ya más de dos décadas. Una parte central de estos nuevos diseños radica en los dispositivos comunicacionales, especialmente en la máquina mediático – publicitaria; ella es la encargada de transgredir las fronteras nacionales, violentando los espacios culturales locales. La economía global no sólo disuelve los obstáculos políticos locales sino el orden político mismo. Nace así una estrategia que quiere alcanzar su performatividad óptima, conjugando lo global y lo local, la *glocalización*. En los inicios de un nuevo milenio, asistimos a la emergencia de un imperio mundial de la comunicación, que concentra, cada vez en menos manos, la propiedad de las grandes cadenas televisivas, publicitarias y de distribución cinematográfica. Véase Cuadra, A. Op. Cit. 127

esteticismo político culminan en un solo punto. Dicho punto es la guerra. La guerra, y sólo ella, hace posible dar una meta a movimientos de masas de gran escala, conservando a la vez las condiciones heredadas de la propiedad. Así es como se formula el estado de la cuestión desde la política. Desde la técnica se formula del modo siguiente: sólo la guerra hace posible movilizar todos los medios técnicos del tiempo presente, conservando a la vez las condiciones de la propiedad".¹⁹² El contexto histórico de 1936 está signado por la aventura fascista en Etiopía y por la Guerra Civil Española, sin embargo, los fundamentos estéticos y políticos son anteriores a la Primera Guerra Mundial.

No podemos olvidar que ya en junio de 1909, F. T. Marinetti publica su *Manifiesto futurista* que seducirá a muchos poetas y artistas con su llamado a la *modernolatría* y el nuevo y agresivo estilo fascista que glorifica la guerra: "Noi vogliamo glorificare la guerra – sola igiene del mondo – il militarismo, il patriottismo, il gesto distruttore dei libertari, le belle idee per cui si muore e il disprezzo della donna"¹⁹³. El *futurismo* será uno de los pilares del naciente movimiento revolucionario fascista en Italia; pues junto al nacionalismo radical y al sindicalismo revolucionario en lo político, será el *futurismo* el que aportará un apoyo entusiasta del vanguardismo cultural de la época.¹⁹⁴ Se puede sostener que el texto benjaminiano está estructurado sobre un doble movimiento, tanto de *aperturas* a nuevos conceptos, pero al mismo tiempo de *clausuras*, puertas expresamente cerradas a cualquier utilización política en pro del fascismo: en este sentido, estamos frente a un escrito lúcidamente *antifascista*.¹⁹⁵

El advenimiento de la reproducibilidad técnica aniquila lo irreplicable, masificando los objetos, transformando la experiencia humana, tal y como pensó Benjamin, haciendo posible la irrupción totalitaria: "La humanidad que antaño en Homero, era un objeto de espectáculo para los dioses olímpicos, se ha convertido ahora en espectáculo de sí misma. Su autoalienación ha alcanzado un grado que le permite vivir su propia destrucción como un goce estético de primer orden"¹⁹⁶

Es muy interesante advertir cómo Walter Benjamin desnuda la relación entre el advenimiento del totalitarismo y la técnica como nueva forma de condicionamiento de masas: "A la reproducción masiva corresponde en efecto la reproducción de masas. La masa se mira a la cara en los grandes desfiles festivos, en las asambleas monstruosas, en las enormes celebraciones deportivas y en la guerra, fenómenos todos que pasan ante la cámara. Este proceso, cuyo alcance no necesita ser subrayado, está en relación estricta con el desarrollo de la técnica reproductiva y de rodaje. Los movimientos de masas se exponen más claramente ante los aparatos que ante el ojo humano"¹⁹⁷ Esto es, precisamente, lo que había logrado Leni Riefenstahl en su documental de propaganda "*Triumph des Willens*" (*El triunfo de la voluntad*) que registró el Congreso del Partido Nazi

¹⁹² Benjamin. Op. Cit. 56

¹⁹³ Marinetti et al. Manifiesto del futurismo. Firenze. Edizione Lacerba. 1914 : 6 Citado por Yurkievich. Saul. Modernidad de Apollinaire. Buenos Aires. Losada. 1968:33

¹⁹⁴ Sternhell, Z. El nacimiento de la ideología fascista. Madrid. Siglo XXI. 1994: 38 y ss.

¹⁹⁵ No olvidemos que el mismo Benjamin escribe: " Los conceptos que seguidamente introducimos por vez primera en la teoría del arte se distinguen de los usuales en que resultan inútiles para los fines del fascismo. Por el contrario, son utilizables para la formación de exigencias revolucionarias en la política artística". Benjamin. Op. Cit.-18

¹⁹⁶ Op. Cit. 57

¹⁹⁷ Op. Cit. 55

en 1934, verdadera *mise en scène* para cautivar a las masas alemanas en una época pretelevisiva. Esto que es válido para las masas, lo es también para los dictadores y estrellas de cine. Como escribe Benjamin: “La radio y el cine no sólo modifican la función del actor profesional, sino que cambian también la de quienes como los gobernantes, se presentan ante sus mecanismos. Sin perjuicio de los diversos cometidos específicos de ambos, la dirección de dicho cambio es la misma en lo que respecta al actor de cine y al gobernante. Aspira, bajo determinadas condiciones sociales, a exhibir sus actuaciones de manera más comprobable e incluso más asumible. De lo cual resulta una nueva selección, una selección ante esos aparatos, y de ella salen vencedores el dictador y la estrella de cine”¹⁹⁸

En la época de la hiperreproducibilidad digital, la política y la guerra posee alcances y dimensiones impensadas hace pocos años. No podemos dejar de evocar la caída de las Torres en el *World Trade Center* o la invasión televisada en tiempo real de países enteros, como es el caso de Irak o Afganistán.¹⁹⁹ En la visión de Benjamin, las guerras imperialistas constituían una contradicción estructural del capitalismo: “La guerra imperialista está determinada en sus rasgos atroces por la discrepancia entre los poderosos medios de producción y su aprovechamiento insuficiente en el proceso productivo (con otras palabras: por el paro laboral y la falta de mercados de consumo). La guerra imperialista es un levantamiento de la técnica, que se cobra en el *material humano* las exigencias a las que la sociedad ha sustraído su material natural. En lugar de canalizar ríos, dirige la corriente humana al lecho de sus trincheras; en lugar de esparcir grano desde sus aeroplanos, esparce bombas incendiarias sobre las ciudades; y la guerra de gases ha encontrado un medio nuevo para acabar con el aura”²⁰⁰.

La humanidad contemporánea vive su propia destrucción – y la del planeta que la acoge - ya no como un goce meramente estético, como pensó Benjamin, sino como un *tecno – espectáculo*, en que el virtuosismo de la tecnología se funde a la pasión irracional y nihilista. El despliegue del tardocapitalismo hipermoderno desplaza la cultura más allá del Bien y del Mal, y en una lectura heterodoxa y extrema, habría que consentir con Baudrillard cuando escribe: “No hay principio de realidad ni de placer. Sólo hay un principio final de reconciliación y un

¹⁹⁸ Op. Cit 38

¹⁹⁹ El desastre del World Trade Center es el resultado de un atentado terrorista de nuevo cuño, pues muestra las posibilidades inéditas de escenificar la violencia para millones de personas en el mundo. Más allá de las claras connotaciones políticas, económicas, éticas y religiosas; lo primero que salta a la vista es que la tragedia de Nueva York, y en menor escala, el ataque al Pentágono, constituye el debut del postterrorismo: un atentado mediático en red...La televisión norteamericana es, por cierto, una de las más desarrolladas y ricas del mundo. Con los recursos tecnológicos, financieros y humanos para desplegar su mirada sobre cualquier lugar del globo, es el agente ideal para poner en relato una acción de esta magnitud. Todavía permanecen frescas e inmarcesibles en la memoria las imágenes de personas lanzándose al vacío desde cientos de metros, enormes construcciones derrumbándose envueltas en llamas y cientos de personas corriendo desesperadas por las calles. La televisión administra la visibilidad, pues junto a aquello que se nos muestra, se nos oculta.: tras los primeros momentos de estupefacción, la mirada televisiva comienza a ser regulada. La construcción del relato televisivo depende estrictamente de la administración de su flujo de imágenes. El *continuum* televisivo construye así un transcontexto virtual mediático en que la historia con su carga de infamias y violencia es sustituida por un espacio acrónico metahistórico que se resuelve en un presente perpetuo de héroes y villanos. Véase: Cuadra, A. ‘Paisajes virtuales’ (e-book) Pp.68 y ss. <http://www.campus-oei.org/publicaciones>

²⁰⁰ Benjamin, Discursos. 57

principio infinito del Mal y de la seducción”²⁰¹ La figura prototípica que nos propone este pensador hipermoderno es *Ubu*, el célebre personaje *patafísico*²⁰² de Alfred Jarry: “Cualquier tensión metafísica se ha disipado, siendo sustituida por un ambiente patafísico, es decir, por la perfección tautológica y grotesca de los procesos de verdad. Ubú: el intestino delgado y el esplendor de lo vacío. Ubú, forma plena y obesa, de una inmanencia grotesca, de una verdad deslumbrante, figura genial, repleta, de lo que ha absorbido todo, transgredido todo, y brilla en el vacío como una solución imaginaria”²⁰³ Si bien, a primera vista, se trata de una filosofía “*cínica*”, habría que considerar lo que aclara el mismo Baudrillard: “...no es un punto de vista filosófico cínico, es un punto de vista objetivo de las sociedades, y acaso de todos los sistemas. La propia energía del pensamiento es cínica e inmoral: ningún pensador que sólo obedezca a la lógica de sus conceptos jamás ha llegado a ver más lejos de sus narices. Hay que ser cínico si no se quiere perecer, y esto, si se me permite decirlo, no es inmoral: es el cinismo del orden secreto de las cosas”²⁰⁴

Jarry, un *outsider*, dio un paso decisivo hacia la nueva conciencia poética que cristalizará años más tarde con Apollinaire y Tristan Tzara. Sin embargo, la “*pataphysique*”²⁰⁵ también nos prefigura una de las miradas actuales en torno a lo social, sea que la llamemos postmoderna o *hipermoderna*²⁰⁶, aquella, precisamente, que proclama el festín sígnico de la cultura contemporánea: “No es nunca el Bien ni lo Bueno, sea éste el ideal y platónico de la moral, o el pragmático y objetivo de la ciencia y de la técnica, quienes dirigen el cambio o la vitalidad de una sociedad; la impulsión motora procede del libertinaje, sea éste el de las imágenes, de las ideas o de los signos”²⁰⁷

Más allá de las ingenuas desideratas y de algunas visiones cínicas o apocalípticas, resulta claro que asistimos a la emergencia de un nuevo diseño sociocultural, cuyos ejes son la hipermediatización y la virtualización. Para gran parte de la población actual, sus patrones culturales, sus claves identitarias y sus experiencias cotidianas con la realidad ha sido configurada y se nutre de la hiperindustria cultural. Este es el ámbito en que se construye la historia y el sentido de la vida para la gran mayoría, plasma digital donde se escenifican los abismos y horrores de la hipermodernidad.

²⁰¹ Baudrillard, Jean. Las estrategias fatales. Barcelona. Editorial Anagrama. 6ª Edición. 2000: 76

²⁰² La *patafísica* es una parodia de la metafísica aristotélica, acaso un primer intento *postmetafísico*; se trata de una forma peculiar de razonamiento basado en soluciones imaginarias que disuelve las categorías lógicas al uso, cuya proposición es una reconstrucción en un *ars combinatoria* en que prima lo insólito. Thomas Scheerer²⁰² resume en siete tesis fundamentales el pensamiento patafísico; tomadas del libro de Roger Shattuch, *Au seuil de la pataphysique* (1950), texto doctrinal del *Collège de pataphysique*:

Véase: Scheerer, T. Introducción a la patafísica in Revista Chilena de Literatura Santiago. Nº 29. 1987: 81 - 96

²⁰³ Baudrillard. Op. Cit. 76

²⁰⁴ Op. Cit 76

²⁰⁵ La “*pataphysique*” contiene el germen de lo que será una nueva estética, la estética de la obra abierta, del texto plural presidido por el juego, el humor y lo absurdo: pensemos en el desarrollo de todo el repertorio verbo icónico de los *comics* y, hoy en día, toda una nueva generación de *cartoons* y series como los *Simpsons* o los gags de MTV, para no mencionar los muchos *spots* publicitarios que nos asedian día a día por televisión. Esto ha sido captado con maestría por el escultor colombiano Ospine, quien es capaz de recrear los iconos de la cultura de masas a partir de los estilemas de culturas prehispánicas.

²⁰⁶ Para un diagnóstico próximo a nuestra línea de pensamiento en cuanto a una modernización de la modernidad, véase: Lipovetsky, G. *Les temps hypermodernes*. Paris. B. Grasset. 2004

²⁰⁷ Baudrillard. Op. Cit. 77

La violencia y lo horrible tratados con una ascesis hiperobjetivista nos ofrece el vértigo y la seducción de la guerra sentados en primera fila. Nada parece suficiente para conmover a las audiencias hipermasivas. Estamos lejos de aquel reclamo benjaminiano que suponía unas masas anhelantes de suprimir las condiciones de propiedad²⁰⁸, ni regresión a ideologías duras ni militancias revolucionarias. En cambio, constatamos la consagración plena del consumo y las imágenes, en la materialidad de los significantes, desprovistos de su connotación histórica y política, que nos muestran día a día la obscenidad brutal de la destrucción y la muerte.

Todo reclamo humanista es observado con indiferencia y, en el mejor de los casos, con distancia y escepticismo. En la época hipermoderna se impone la búsqueda del *efecto*. En un universo performativo, todo discurso ha sido degradado a la condición de *coartada*. Cuando las instancias de legitimidad se desdibujan, sólo la acción performativa es capaz de generar su "*ersatz*": un atentado, un magnicidio, un genocidio, una guerra.

Ante el sentimiento de catástrofe con que se inaugura el presente siglo, ya nadie espera el advenimiento de alguna utopía religiosa o laica: "La teoría crítica de comienzos del siglo XX, y los movimientos sociales de signo socialista y anarquista, veían en la acumulación creciente de fenómenos negativos de nuestra civilización, desde el empobrecimiento económico de la sociedad civil hasta la degradación estética de las formas de vida, el signo de un límite a la vez espiritual e histórico de la sociedad industrial. Un límite histórico o una crisis llamados a revelar un nuevo orden a partir de lo viejo. Semejante perspectiva revolucionaria ha sido eliminada enteramente de nuestra visión del futuro a comienzos del siglo XXI"²⁰⁹ El *ethos* hipermoderno ha asimilado su "condición histórica negativa"²¹⁰ y se ha enclaustrado en la pura performatividad, alcanzando así una cierta inmunidad frente a las profecías del fin de los tiempos, sean éstas de inspiración apocalíptica o dialéctica.

A más de medio siglo de distancia, la crítica contemporánea a Benjamin, se divide, según algunos en "comentaristas" y "partidarios": "Hoy, las lecturas de Benjamin se dividen en dos grandes grupos, cuyos nombres pongo entre comillas: los 'comentaristas' y los 'partidarios'. Para decirlo de modo menos enigmático: quienes piensan a Benjamin fundamentalmente en relación con una tradición filosófica o crítica; y quienes lo piensan como filósofo de ruptura... Las cosas no son sencillas, pero debería agregar que los 'comentaristas' no pasan por alto la ruptura introducida por Benjamin en el marco de la tradición: y los 'partidarios', a su vez, reconocen la tradición pero establecen con Benjamin un diálogo fundado en el presente"²¹¹

²⁰⁸ Escribe Benjamin: "El fascismo intenta organizar las masas recientemente proletarizadas sin tocar las condiciones de la propiedad que dichas masas urgen por suprimir"
Benjamin. Discursos. 55

²⁰⁹ Subirats. Op. Cit. 15

²¹⁰ Op. Cit. 16

²¹¹ Sarlo. Op. Cit 72

Más allá de la tipología propuesta, habría que subrayar que el interés actual por Walter Benjamin sólo prueba la fecundidad de su pensamiento, convertido en referencia obligada en cualquier reflexión consistente sobre la cultura contemporánea. Así, Bernard Stiegler va a criticar a los frankfurtianos en los siguientes términos: “ Su fracaso consiste en no haber comprendido que si es cierto que la composición de las retenciones primarias y secundarias, que constituye el verdadero fenómeno del objeto temporal y que explica que el mismo objeto repetido dos veces pueda dar dos fenómenos diferentes, si, por lo tanto, es cierto que esta composición está sobredeterminada por las retenciones terciarias en sus características técnicas y *epokhales*, el centro de la cuestión de las industrias culturales es entonces que éstas constituyen una realización industrial y, por lo tanto, sistemática de nuevas tecnologías de las retenciones terciarias, a través de ellas, de criterios de selección de un nuevo tipo – y, en este caso, sometido totalmente a la lógica de los mercados..”²¹². Sin embargo, para poner la reflexión en cierta perspectiva histórica, habría que señalar que ninguno de los pensadores frankfurtianos pudo siquiera imaginar una producción tecnocientífica total de la realidad como acontece con los flujos hiperindustriales, por lo mismo, esto marca uno de sus límites, como muy bien nos advierte Subirats: “La limitación histórica verdaderamente relevante del análisis de los medios de reproducción y comunicación de Horkheimer y Adorno, así como de Benjamin, reside más bien en el hecho de omitir lo que hoy podemos contemplar como la última consecuencia de su desarrollo: la transformación entera de la constitución subjetiva del humano allí donde sus tareas de apercepción, experiencia e interpretación de la realidad le son arrebatadas y suplantadas enteramente por la producción técnica masiva de la realidad misma”²¹³

2.8.- Epílogo

Al instalar la noción benjaminiana de “reproducibilidad” de la obra de arte en el centro de una reflexión para comprender el presente, emerge un horizonte de comprensión que nos muestra los abismos de una “*mutación antropológica*” en la que estamos inmersos. Asistimos, en efecto, a una transformación radical de nuestro “*régimen de significación*”: El actual desarrollo tecnocientífico, materializado en la convergencia de redes informáticas, de telecomunicaciones y lenguajes audiovisuales ha hecho posible un nuevo nivel de reproducibilidad tanto en lo cualitativo como en lo cuantitativo, a esto hemos llamado: “*hiperreproducibilidad*”. Esto ha permitido la expansión de una “*hiperindustria cultural*”, red de flujos planetarios por los cuales circula toda producción simbólica que construye el imaginario de la sociedad global contemporánea.

El nuevo “*régimen de significación*” se materializa, desde luego, en una *economía cultural* cuyos centros de producción y distribución se encuentran en el mundo desarrollado, pero cuyas terminales de consumo despliegan su capilaridad por todo el planeta. Al mismo tiempo y junto a esta nueva *economía cultural*, se está produciendo una soterrada revolución, sin precedentes, un cambio en los “*modos de significación*”. Un nuevo *lenguaje de equivalencia digital* absorbe y reconfigura los sistemas de retención terciarios, convirtiéndose en la mnemotecnología del mañana. La “*hiperindustrialización de la cultura*” no

²¹² Stiegler. Op. Cit. 61

²¹³ Subirats, E. Culturas virtuales. Madrid. Biblioteca Nueva. 2001: 14

sólo es la nueva arquitectura de los signos sino del espacio tiempo y de cualquier posibilidad de representación y saber.

Los nuevos *modos de significación* constituyen, en el límite, una *nueva experiencia*. Se trata, por cierto, de una construcción histórico cultural fundamentada en la percepción sensorial, pero cuyo alcance en los procesos cognitivos y en la constitución del imaginario redundan en un *nuevo modo de ser*. Las nuevas tecnologías son, de hecho, la condición de posibilidad, de esta experiencia inédita de ser, sea que la llamemos “*shock*” o “*extasis*”, y han alterado radicalmente nuestro *Lebenswelt*. Esta nueva organización de la percepción sólo es comprensible, como nos enseñó Benjamin, en relación a grandes espacios históricos y a sus contextos tecnoeconómicos y políticos.

Este nuevo estadio de la cultura confiere a la obra de arte en la época hipermoderna, y con ella a toda la producción simbólica, la condición de presentificación ontológicamente sustantivada, plena y efímera. La obra de arte se transforma en un “*objeto temporal*”, flujo hipermediático sincronizado con flujos de millones de conciencias. La nueva arquitectura cultural, como esas imágenes de Escher, se nos ofrece como un “*presente perpetuo*” en que percibimos los relámpagos de las redes y laberintos virtuales. Son las imágenes que nos seducen cotidianamente, aquellas que constituyen nuestra propia memoria y, más radicalmente, nuestra propia subjetividad. Una manera, oblicua e inacabada si se quiere, de evidenciar que la heurística inaugurada por Walter Benjamin es susceptible de lecturas contemporáneas, precisamente, cuando la reproducibilidad técnica ha devenido hiperreproducibilidad digital.

3 Hiperindustria cultural: redes y laberintos

3.1- Hiperindustria cultural

Ya hemos esbozado, muy sucintamente, una descripción fenomenológica básica de las mutaciones en nuestra experiencia que traen consigo las nuevas tecnologías. Hemos advertido que los cambios en curso remiten a cinco categorías como son : signo, tiempo, representación, saber y poder. Intentaremos, en lo que sigue, una primera caracterización de la llamada hiperindustrialización de la cultura. Nos proponemos revisar la noción de “industria cultural” a la luz de las nuevas configuraciones derivadas del acelerado proceso de reestructuración del capital a escala mundial y de las nuevas racionalidades tecnológicas inscritas en las redes digitalizadas. Tal como ya hemos avanzado, sostenemos que estamos asistiendo a la emergencia de una “hiperindustria cultural” que expande y perfecciona no sólo la producción, distribución y recepción simbólicas sino que estatuye nuevos modos de

significación, es decir, un espacio fenomenológico inédito que en toda su radicalidad supone la sincronización de las conciencias en un nuevo *modo de ser*, en el momento hipermoderno.

Lo primero que advertimos es que la hiperindustria cultural pareciera haber llevado a su realización más plena aquel horizonte señalado por los filósofos de la Escuela de Frankfurt, pues, por una parte, “El mundo entero es pasado por el cedazo de la industria cultural”²¹⁴, pero además, los desarrollos tecnocientíficos han hecho posible que la vida sea indistinguible de las imágenes manadas de las redes digitalizadas.

Para la gran mayoría de la población mundial, la pantalla televisiva es ya parte de su entorno inmediato y cotidiano²¹⁵. Esta presencia televisiva se ha visto acelerada todavía más por la creciente expansión de las redes digitalizadas. Se ha dicho, con razón, que la televisión es “cronófaga”, devoradora de tiempo. En un artículo reciente, se lee: “Si tenemos en cuenta que todo el mundo ha de encontrar 8 horas para el sueño, en término medio, apenas quedan 112 horas disponibles por semana para la vida “despierta”. Más del 25% de ese tiempo está “ocupado” por los medios de comunicación. O sea que un francés pasa ocho años de su vida (18 años en Estados Unidos) mirando la televisión”²¹⁶. Esta evidencia empírica da la sensación de asistir a un caos en que se multiplican *ad infinitum* una diversidad de medios y mensajes. Los primeros en erigirse contra este sofisma fueron los pensadores frankfurtianos, concretamente Theodore Adorno y Max Horkheimer, quienes van a inaugurar un debate de primera importancia en torno a la cultura de masas, denominada por ellos *Kulturindustrie* (industria cultural), esto es, a una cierta manera en que se da el fenómeno cultural en sociedades industriales capitalistas, y por extensión en cualquier sociedad industrial.

Estos pensadores judío-alemanes afirman una cierta unidad básica de los fenómenos culturales, lo cual es uno de sus innegables aportes: “La tesis sociológica según la cual la pérdida de apoyo en la religión objetiva, la disolución de los últimos residuos precapitalistas, la diferenciación técnica y social y la extremada especialización han dado lugar a un caos cultural, se ve diariamente desmentida por los hechos. La cultura marca hoy todo con un rasgo de

²¹⁴ Adorno, Theodor y Horkheimer, Max, “La Industria Cultural”, en *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos Filosóficos*, Madrid, Editorial Tecnos, 2004, pp. 165-212

²¹⁵ Los medios de comunicación digitales ya son los más utilizados entre la población mundial, que le dedican más horas semanales que a la televisión, la radio, los periódicos o el cine, informó hoy la Unión Internacional de Telecomunicaciones (UIT). En su informe Digital life 2006 la organización de la ONU reflexiona sobre los cambios que ha introducido la tecnología digital en todo el mundo, y que se podrían resumir en que las comunicaciones cada vez son “más digitales, más móviles y más anchas...Según los datos del organismo técnico, los menores de 18 años dedican a los medios digitales una media de 14 horas semanales, mientras que para la televisión reservan 12 horas; para la radio, 6, y para los periódicos, revistas y cine, dos horas. Entre los de 18 a 54 años, los medios digitales absorben 16 horas, mientras que la televisión cerca de 13; la radio, ocho; los periódicos, dos (entre los de 36 a 54 años sube a tres horas); las revistas, otras dos y el cine, una. La única excepción llega de la mano de los mayores de 55 años, que aún dedica 16 horas a la televisión, frente a las 8 de los medios digitales, a las 7 de la radio, las 5 de los periódicos, las 3 de las revistas y la menos de una del cine. “Los medios digitales ya son los más consultados en todo el mundo” www.elpais.es. 3 de noviembre 2006.

²¹⁶ Madelin, Henri. “La televisión cronófaga” in *Algunas Reflexiones sobre la televisión*. Santiago. Le Monde Diplomatique. Editorial Aún creemos en los sueños. 2006

semejanza. Cine, radio y revistas constituyen un sistema. Cada sector está armonizado en sí mismo y todos entre ellos²¹⁷

Conviene detenerse en este punto, cuando se señala que los diversos medios constituyen un “sistema” se contesta, desde luego, aquella percepción de sentido común que advierte una suerte de caos cultural allí donde el analista ve una convergencia y unidad de medios en un momento histórico determinado, pero además se devela una cierta racionalidad inmanente al fenómeno comunicacional. Como muy bien señala Martín Barbero: “La ‘unidad del sistema’ es enunciada a partir de un análisis de la lógica de la industria, en la que se distingue un doble dispositivo: la introducción en la cultura de la producción en serie ‘sacrificando aquello por lo cual la lógica de la obra se distinguía de la del sistema social’, y la imbricación entre producción de cosas y producción de necesidades en tal forma que ‘la fuerza de la industria cultural reside en la unidad con la necesidad producida’; el gozne entre uno y otro se halla en ‘la racionalidad de la técnica que es hoy la racionalidad del dominio mismo’²¹⁸

Esta racionalidad sólo se nos presenta al concebir los medios no como entidades aisladas sino como un “régimen”, como nos aclara Burke: “...es preciso entender los medios como una totalidad, aprehender como interdependientes los distintos medios de comunicación, tratados como un conjunto, un repertorio, un sistema, lo que los franceses llaman *régime*, ya sea autoritario, democrático, burocrático capitalista”²¹⁹ Pensar la comunicación hoy es hacerse cargo de la particular configuración que los medios, en conjunto, representan en un momento histórico como el actual, es decir, se hace necesario develar las características de un cierto *régimen de significación*.

Es claro que el ejercicio de los teóricos de Frankfurt es, al mismo tiempo, un diagnóstico y una crítica que evidencia la dimensión económico – cultural del capitalismo industrial de mediados del siglo pasado y de manera más débil, se sugieren aperturas sobre las implicancias de los nuevos modos de significación.

La hiperindustrialización de la cultura es la hegemonía plena del sistema tecnoindustrial en la producción del imaginario, la experiencia y cualquier memoria posible. En pocas palabras: “Se trata de un proceso productivo que funciona al ritmo fluido de una innovación permanente, necesaria para la reproducción del sistema mismo y que, gracias sobre todo a los nuevos objetos temporales industriales interplanetarios que refractan permanentemente este mismo flujo (el relato en directo de la actualidad, los objetos en continua mutación que la componen), tiende de hecho a unificar globalmente dimensiones cada vez más grandes de la experiencia del mundo, la cual se transforma en experiencia colectiva de un flujo, con la inevitable consecuencia de que lo que se vuelve fluido son los criterios públicos, tecno-lógicos, de la objetividad, fundamento de toda posible política”²²⁰

²¹⁷ Adorno & Horkheimer. Op. Cit. 165

²¹⁸ Martín Barbero, Jesús. De los medios a las mediaciones. México. Gustavo Gili. 2ª Edición 1991: 50

²¹⁹ Briggs, A y Peter Burke. De Gutenberg a Internet. Madrid. Taurus. 2002: 35

²²⁰ Mario Sei Técnica, memoria e individuación... LOGOS. Anales del Seminario de Metafísica Vol. 37 (2004): 363

La hiperindustria cultural no es sino esta aceleración de la integración industrial en el momento hipermoderno. En una visión panorámica, podemos constatar una serie de mutaciones y desplazamientos respecto de los días en que prevalecía el modo industrial de desarrollo. En una mirada comparativa y de conjunto, podemos constatar que en aquellos medios que conoció Adorno – prensa, radio, cine – se impuso el modelo *broadcast* de un emisor único que transmitía sus mensajes de manera masiva y, relativamente, uniforme. El contraste se hace evidente al constatar que tanto la televisión como la red Internet proponen más bien el modelo *todos a todos*, en que la hipermasividad de alcance planetario lejos de uniformizar los mensajes tiende a personalizarlos. A esto debemos sumar todo el espectro de posibilidades que ofrece la imagen digital por sobre la imagen óptica. Si los sistemas de retención terciarios permanecían anclados a la lecto-escritura en el modo industrial de desarrollo, resulta claro que el nuevo *lenguaje de equivalencia* y registro en el modo informacional de desarrollo, lo constituye el código digital, el cual permite traducciones a diversos lenguajes, especialmente audiovisuales (texto, fotografía, vídeo, música). Por último, no podemos olvidar que la lógica sintagmática propia de la lecto escritura ha sido desplazada por la lógica vincular inmanente a los dispositivos hipermediales.²²¹

La preeminencia de la *videósfera* por sobre la *grafósfera*, exige también hacernos cargo de un desplazamiento más sutil, aquel que va de las matrices semánticas al plano expresivo material de los significantes.²²² Este fenómeno ha sido planteado en toda su radicalidad por varios autores como un reclamo epistemológico frente a la irrupción de la tecno-cultura, entre ellos Alain Renaud: “ Sin duda, no se han tomado suficientemente en consideración, en las ciencias sociales, estos problemas de procedimientos materiales concretos que

²²¹ Para una discusión amplia y documentada de este punto véase:

Vandendorpe, Ch. Del papiro al hipertexto. Buenos Aires. FCE. 2003 (1º reimp)

²²² Jameson ha trazado un interesante *relato* del itinerario del signo en la cultura occidental de estos últimos dos siglos . Para este autor, hubo un auge inicial del signo ligado a los albores del capitalismo, cuyo sello distintivo estuvo constituida por las pretensiones aporéticas entre signo y referente; este momento estelar del signo representó la disolución del lenguaje mágico y fundó el discurso científico y toda suerte de *realismos* en el dominio estético. El lenguaje era *el espejo de la realidad*. Este estado idílico no duraría mucho, pues el capitalismo trajo consigo la racionalización, la especialización, una fuerza cuya lógica es la disyunción, la separación; Jameson llama a este impulso “*fuerza de reificación*”. Fue este impulso, precisamente el que va a inaugurar la modernidad como nuevo *modo de significación*, problematizando la relación del signo y su referente, como apunta Jameson: “...*mediante una inversión dialéctica /el signo/ se convierte a su vez en el objeto de la fuerza corrosiva de la reificación que irrumpe en el ámbito del lenguaje para separar el signo del referente...*” Recordemos que desde Baudelaire al surrealismo todo el arte occidental bajo el sello de distintos *ismos*, se dan a la tarea de *fundar realidades poéticas* cuyo status competía, por así decir, con la *realidad objetiva*. El poeta se convierte así en un *pequeño dios* que imitaría la fuerza creadora de la naturaleza; la palabra se emancipa de lo real. Como afirma Jameson: “*Esta autonomía de la cultura, esta semiautonomía del lenguaje, es el momento del modernismo y de un ámbito de lo estético que reduplica el mundo sin pertenecer del todo a él; adquiere así un cierto poder negativo o crítico, pero también una cierta futilidad ultramundana* . El momento arquetípico de esta modernidad lo representa, qué duda cabe, el movimiento surrealista o como suele decirse, *la revolución surrealista*. Hoy en día, la misma *fuerza de reificación* que disoció el signo de la realidad, desvincula el significado del signifiante. Lo significado es puesto en entredicho, como afirma Jameson: “*Nos quedamos con ese juego puro y aleatorio de significantes que llamamos postmodernidad*” Los nuevos derroteros de la *postestética* nos ofrecen el *reciclaje* del desperdicio semiológico, la canibalización de la antigua producción cultural como metatextos en que la disposición signifiante reorganiza fragmentos. Asistimos a la *muerte del signo* como instancia de sentido; abolido el referente y el significado, sólo queda el brillo reluciente de los significantes multiplicados hasta lo infinito por las redes *massmediáticas*, saturando todos los espacios de un universo en expansión: *la postmodernidad*. Véase. Cuadra. Op. Cit. 70-71

‘maquinan’ constantemente, en todas las culturas, de manera variable: las palabras, los sonidos, las imágenes. Sería necesario, por ejemplo, cuestionarse más a propósito de estas operaciones técnico-lingüístico –estéticas de puesta en superficie que se llaman Escena (teatro / ópera), cuadro (pintura, grafismo), “fachada” (arquitectura), “cliché” (fotografía) o pantalla (cine, televisión , vídeo, infografía)”²²³ Esta verdadera revolución epistemológica que quiere dejar atrás la metafísica del imaginario separada de las condiciones técnicas y materiales de su producción es lo que Renaud llama “*antropología cultural de las superficies*”.

La hiperindustrialización de la cultura ha logrado integrar diversos ámbitos de expresión humana en la medida que posee una codificación binaria que opera, como hemos señalado, en tanto *lenguaje de equivalencia*. En este sentido, las distintas expresiones de una cultura (música, imágenes fijas o de vídeo) pueden yuxtaponerse sin problemas a planillas de cálculo o de control de actividades económicas y sociales.²²⁴ Surge aquí una interrogante no menor y que se relaciona con el papel de las tecnologías en el cambio cultural y social. Si consideramos la llamada “revolución de la imprenta” como referencia histórica para intentar imaginar lo que está sucediendo hoy, habría que coincidir con Burke²²⁵ cuando nos recuerda que los grandes cambios introducidos por la imprenta se inscriben en aquello que Raymond Williams llamó “revolución larga”, de hecho nuestro autor considera un periodo que va de la primera Biblia de Gutenberg a la *Encyclopédie*. Las tecnologías introducen un cambio gradual en los procesos socio - culturales, actuando más como un “catalizador” que como un agente directo.

Las nuevas tecnologías de información y comunicación cumplen su función de catalizador de cambios económico - culturales en cuanto los lenguajes de equivalencia (código binario) permiten una reproducibilidad automatizada de bajo costo, acelerando las redes de distribución y, eventualmente los retornos de las inversiones. El caso prototípico es, desde luego, la red de redes: “La red IP...constituye un medio de innovación inconmensurablemente más rápido que todas las tecnologías industriales que la han precedido precisamente en razón de la hiperreproducibilidad que está en el principio de su funcionamiento. Jean François Abramatic subraya así que la enorme aceleración de la innovación engendrada por esta infraestructura proviene del hecho de que es un soporte de servicios y, a la vez, un laboratorio permanente que al acercar desarrollo y despliegue ‘acorta el bucle que une ideas, prototipos, productos y servicios’. Esto significa que el *usuario de la red IP se convierte en una función del sistema*,

²²³ Renaud, Alain, “Comprender la imagen hoy. Nuevas imágenes, nuevo régimen de lo visible, nuevo imaginario” in *Videoculturas de fin de siglo*. Madrid. Cátedra. 1996: 11-26

²²⁴ Es interesante advertir que junto al maridaje entre los medios y el mercado, corre paralelo la irrupción de un cierto lenguaje común de la hipermediatización. Si es cierto que existe un código de equivalencia digital, no es menos cierto que a partir de él se ha construido un lenguaje multimedial compartido que, de manera provisoria, podríamos llamar “*lenguaje web*”. Esto se hace evidente al observar cómo los diferentes sitios de la red anulan el origen de los diversos medios. Así, poco importa que se trate de un medio radial, televisivo o prensa escrita, en la práctica la página de “Emol” no se diferencia tanto de aquella de “Tvn” o “Radio Cooperativa”. Al ingresar a la *web*, se establece una equivalencia de recursos, diseño y dispositivos; emerge una nueva manera de construir la noticia , una nueva frontera periodística que algunos han llamado el “informe multimedial”. La web establece un nuevo nivel de síntesis. Esto es posible porque, como nos enseñó Adorno, los medios técnicos tienden a lo que llamó “una uniformidad recíproca”. Hoy en día, la hiperindustria ha llevado a cabo la construcción del mundo presente como obra de arte total. Estamos, pues, ante una nueva síntesis de mundo en tiempo real gracias a las nuevas posibilidades tecnológicas ofrecidas por la digitalización.

²²⁵ Briggs & Burke. Op. Cit. 34

como el agua que hace funcionar la fábrica maremotriz es plurifuncional y está asociada al funcionamiento de la turbina Guimbal”.²²⁶

Es interesante notar que la figura del “usuario” es menos obvia de lo que parece a primera vista²²⁷. Ya Adorno señalaba que: “El teléfono liberal, dejaba aun al oyente la parte del sujeto. La radio, democrática, vuelve a todos por igual escuchas, para remitirlos autoritariamente a los programas por completo iguales de las diversas estaciones. No se ha desarrollado ningún sistema de respuesta y las transmisiones privadas son mantenidas en la clandestinidad”²²⁸. La descripción se ajusta, ciertamente, al modelo *broadcast* de mediados del siglo XX, pero pareciera que hoy ya no se sostiene. Las “audiencias” ya no pueden ser concebidas como una masa indiferenciada sometida al arbitrio de un centro emisor, en que toda instancia metacomunicacional de respuesta está clausurada. Por el contrario, al definir a los usuarios como una “función del sistema”, se trata de esclarecer el lugar que éste ocupa como parte constitutiva de una red de flujos interactivos y multidireccionales. Es más, ya ni siquiera podríamos afirmar de buenas a primeras que se da una relación autoritaria que sólo se podría superar desde transmisiones privadas y clandestinas²²⁹. En la era de la hiperindustrialización de la cultura, la red se alimenta, precisamente, de la posibilidad de hiperreproducibilidad y en este sentido de la incesante ampliación de “transmisiones privadas”. El usuario, como entidad funcional del nuevo orden tecnocientífico es concebido como una instancia de respuesta y creación en que lo público y lo privado deja de tener sentido. La reciente expansión de los “*web logs o blogs*” y del llamado *periodismo ciudadano* dan buena cuenta de este fenómeno. En la actualidad, un diagnóstico mínimo es el que nos ofrece Stiegler cuando afirma: “El proceso planetario que aquí describimos con el nombre de hiperreproducibilidad, en tanto que ésta caracteriza el sistema mnemotécnico mundial que se fusionó con el sistema técnico de producción de toda mercancía, es el resultado concreto, y a la vez, la condición del desarrollo de la tecnociencia...como exploración sistemática de todos los posibles: *la performatividad tecnocientífica es homogénea con la dimensión reproductiva de la reproducibilidad*”²³⁰. La hiperindustria cultural es, hoy por hoy, un gran negocio. La mayor parte de esta hiperindustria planetaria la manejan consorcios internacionales, muchos de ellos anclados en los Estados Unidos. Pero no nos

²²⁶ Stiegler. Op. Cit. 358

²²⁷ Ya Benjamin advertía que: “La distinción entre autor y público está por tanto a punto de perder su carácter sistemático. Se convierte en funcional y discurre de distinta manera en distintas circunstancias”. Benjamin. Discursos 40

²²⁸ Adorno y Horkheimer. Op. Cit. 166

²²⁹ Es claro que el “autoritarismo” de los medios se ha transformado, gracias a los desarrollos tecnoeconómicos, en “interactividad”, restituyendo —muy parcialmente— al polo receptor su calidad de “sujeto”. Esto nos lleva a dos consideraciones, la primera es la imposibilidad teórica de atribuir sólo a la técnica las nuevas modalidades comunicacionales; no se trata, en rigor, de una ley de desarrollo de la técnica sino de su lugar y función en un orden económico tardocapitalista. En segundo lugar, debemos aclarar que cuando hablamos de una restitución del sujeto en el ámbito de las comunicaciones, nos referimos a un constructo inmanente a los medios, estaríamos ante un *sujeto-modelo* cuya autonomía sigue siendo ilusoria en cuanto está sometido y domesticado por los *formatos y límites* estatuidos por un orden tecnoeconómico. Así, el nuevo estadio del individualismo en las sociedades democráticas a través del llamado *proceso de personalización*, lejos de renunciar al *control social* lo perfecciona. La autonomía de un *sujeto consumidor* es una pura ilusión; no sólo no es autónomo sino que se ha desplazado en una dirección absolutamente contraria, asistimos al nacimiento de un *sujeto programado: lo plebeyo*. Véase : Cuadra, Op. Cit. 148

²³⁰ Stiegler. Op. Cit. 359

engañemos, el despliegue planetario de la hiperindustrialización de la cultura ha dado lugar a aquello que Ortiz llama la “Cultura Internacional Popular”, así por ejemplo, los “*spaghetti western*” representaron un cierto apogeo del cine italiano, gracias a una temática típica del oeste norteamericano, vivimos sumergidos en una cultura mundializada, globalizada o, lo que es equivalente: desterritorializada²³¹ Lo que es indudable es que: “La hiperindustrialización, sociedad de servicios hecha posible por el equivalente general digital, donde las industrias de programas se convierten en el elemento clave de una guerra económica que también es una guerra de los espíritus por la conquista de las conciencias, es decir, por la adopción de los productos, modos de vida y representaciones surgidos de esta hiperindustria...”²³² La hiperindustria de la cultura, por la vía de la hiperreproducibilidad, es capaz de construir los imaginarios que habitamos, lo hace en tiempo real y sin pérdida de señal. Se podrá alegar que los imaginarios contruidos representan una mera ilusión, pero surge la cuestión si acaso alguna vez hemos habitado otro lugar que el mundo ilusorio de los imaginarios sociales y culturales. En este sentido, la sincronización plena de los flujos temporales de conciencia y aquellos de la hiperindustria cultural construye una realidad presente que se nos ofrece como única certeza posible. La hiperindustria cultural materializa la hipermodernidad, no sólo como adopción de productos y modos de vida sino y, principalmente, como anhelo y expectativa. La hiperindustrialización de la cultura no disciplina tan sólo la conciencia cotidiana sino que además se instala en el “zócalo mental” de las verdades últimas. Somos, en gran medida, lo que nuestros contenidos culturales transmitidos por la hiperindustria de la cultura han hecho de nosotros. Pensarnos como una “*función del sistema*” es extender la noción de hiperindustrialización de la cultura a todos y cada uno de los *individuos-nodos* que la alimentamos cotidianamente en cuanto modos de vida, consumo y deseo, en suma, como *modo de ser*. Esta idea es la que expresara Renato Ortiz cuando propone el acto mnemónico como el fundamento de una cultura mundial: “La memoria internacional popular contiene los rasgos de la modernidad mundo, ella es su receptáculo. Esos objetos souvenirs son cargados de significado y al actualizarse, puebla y vuelven el mundo inteligible... El espacio dilatado, serializado, anónimo, inmanente a la racionalización funcional de la sociedad, de esta forma es ‘compensado’ en sus cualidades abstractas. Los recuerdos transforman los ‘no-lugares’ en lugares”²³³

Ante un escenario tal, surgen por doquier voces “alternativas”, reclamos de minorías, en una palabra: “resistencia”. Ante la “americanización” del mundo y de la vida, un término equívoco que alude más bien a ese promedio internacional

²³¹ Como subraya Beck: “El Estado nacional es un Estado territorial, es decir, que basa su poder en su apego a un lugar concreto (en el control de las asociaciones, la aprobación de leyes vinculantes, la defensa de las fronteras, etc.). Por su parte, la sociedad global, que a resultas de la globalización se ha ramificado en muchas dimensiones, y no sólo las económicas, se entremezcla con —y al mismo tiempo relativiza— el Estado nacional, como quiera que existe una multiplicidad —no vinculada a un lugar— de círculos sociales, redes de comunicación, relaciones de mercado y modos de vida que traspasan en todas direcciones las fronteras territoriales del Estado nacional – estatal: la fiscalidad, las atribuciones especiales de la policía, la política exterior o la defensa” Beck, Ulrich ¿Qué es la globalización? Barcelona. Paidós. 1998: 19.

²³² Stiegler. Op. Cit. 359

²³³ Ortiz, R. Op. Cit 186

que se replica en los *no – lugares*²³⁴, alrededor del mundo, emergen discursos de la más diversa índole, pero cuyo sello distintivo es la oposición / negación a las imágenes de la hiperindustria cultural. Uno de los hechos más notables de esta hiperindustria es su capacidad de “asimilación”. Es claro que sólo adquiere relevancia aquella voz de resistencia que habla desde los “lenguajes de equivalencia”, por lo tanto, aquellas minorías en los extramuros de la gran industria planetaria, en la práctica, no existen. Como señalara Adorno hace ya más de medio siglo: “Lo que se resiste puede sobrevivir sólo en la medida en que se integra. Una vez registrado en sus diferencias por la industria cultural, forma ya parte de ésta como el reformador agrario del capitalismo. La rebelión que tiene en cuenta la realidad se convierte en la etiqueta de quien tiene una nueva idea que aportar a la industria.”²³⁵ Tal es la tendencia matriz del capital y del liberalismo, la renovación permanente y una suerte de meritocracia, por lo mismo habría que coincidir con Adorno cuando nos recuerda que no en vano la industria cultural se originó en los países industrializados más liberales, en particular en los Estados Unidos. Esto determina un fenómeno interesante en que algunas producciones posibles en el *ethos* liberal, resultan incómodas en otras latitudes, tal ha sido el caso de Chile, por ejemplo, donde algunos filmes como *La última tentación de Cristo*, *El evangelio de Judas* o *Missing*, han generado una polémica o han sido censuradas en algún momento de su historia.²³⁶

El hipercapitalismo actual, capitalismo lúdico y libidinal, capitalismo globalizado, está construyendo un mundo de flujos digitalizados en que el Alfa y el Omega ya no pertenece a ninguna narrativa religiosa. Las nuevas liturgias se escenifican en las pantallas de la red como extensión y complemento de un mundo que se ha vuelto telegénico: el Reality Mundo. Este hipercapitalismo, escéptico y ecléctico al mismo tiempo es, bien mirado una apuesta radical por el “Reino de este mundo”, cuyo horizonte de sentido no podría ser sino el advenimiento de un neopaganismo de alta tecnología. El mercado cumple así su función corrosiva frente a cualquier tradición, redefiniendo la memoria de pueblos y comunidades. Día a día, la mediatización, nuevo vector de sentido, instila en sus públicos hipermasivos y hedonistas la buena nueva, el nuevo Evangelio del Consumo, una suerte de nueva *philosophia perennis* : sin dioses ni utopías, se puede alcanzar la plenitud humana. Los discursos de resistencia son siempre febles y

²³⁴ Para una conceptualización de los no – lugares, véase: Augé, M. Non-Lieux. Paris. Seuil. 1992

²³⁵ Adorno y Horkheimer. Op. Cit. 176

²³⁶ El escándalo más reciente lo ha suscitado el mentado “Evangelio de Judas”, un documento del siglo III D.C encontrado hace unos años y que ha sido traducido del copto antiguo y del que se deduce un Judas polémico, distante de aquel arquetipo de la traición del que nos hablaron en el catecismo, un personaje “inmundo”, como ha reiterado el actual Pontífice. Como sea, toda la aventura del hallazgo de los papiros ha sido documentada por la *National Geographic* y transmitida *urbi et orbi* por su red de canales cable. En rigor se trata de un interesante hallazgo de arqueología bíblica que es indementible en su autenticidad. El escándalo no estriba en el hallazgo del documento sino en su proyección mediática, de hecho, existen numerosos documentos análogos al encontrado. Lo normal es que sean los especialistas quienes se ocupen del asunto y, con suerte, se discuta el tema entre eruditos o en un libro de lenguaje críptico. Lo nuevo es que con imágenes y con un lenguaje sencillo se entregue al público hipermasivo un antecedente que relativiza en el sentido común el relato ortodoxo de la fe cristiana. De allí la protesta eclesíastica. Más que alguna teoría conspirativa en torno al asunto, como pretender que hay intereses judíos u otros detrás de esta “operación mediática”, la explicación última es bastante más prosaica: la heterodoxia vende. Poco importa que se trate de J.J. Benitez o de algún olvidado papiro, en ambos casos concurre el apetito ante lo novedoso.

precarios, lo son porque potencialmente representan “buenos productos” para un mercado ansioso de novedad²³⁷. Muchos movimientos musicales y culturales han sido, al mismo tiempo, *best-sellers*, literarios, discográficos, televisivos o cinematográficos. Esto es cierto para los cultores de la música *underground*, los experimentalistas, o para minorías étnicas que logran posicionarse en los ranking de ventas. No olvidemos que la hiperindustria cultural, en su dimensión económico-cultural, difunde sus imágenes en un mercado discursivo planetario, esto es lo que se llama “hipermediatización”. Mercado y medios han alcanzado una sincronización cuasi perfecta, en que la lógica del capital es congruente con las lógicas culturales y viceversa. Dicha lógica no es otra que la performatividad y un aparente hiperliberalismo cultural.

Debemos aclarar, sin embargo, que no todo lo que “resiste” puede ser “asimilado” por la hiperindustria de la cultura. Hemos utilizado el término “aparente” para designar el hiperliberalismo cultural, pues detrás de una pretendida apertura para tratar temáticas complejas y polémicas, el mundo “gay” por ejemplo, se impone un férreo control político²³⁸. Se silencia todo aquello que amenaza o socava los fundamentos del orden político mundial. Con escasas excepciones: “Quien no se adapta es golpeado con una impotencia económica que se prolonga en la impotencia espiritual del solitario. Excluido de la industria, es fácil convencerlo de su insuficiencia.”²³⁹ Lejos de la idea romántica del artista *raté*, estamos en presencia de una administración ejercida desde la hipermediatización, para establecer qué debe ser difundido y qué debe ser excluido. Mercado y medios, soportes de la hiperindustria cultural, administran el conformismo de los consumidores devenidos usuarios, proponiendo el discurso “multiculturalista” como un nuevo dispositivo para acceder a nuevos nichos. El “multiculturalismo” opera como la ideología de la llamada “glocalización”, adaptación de lo global a lo local. Por ello no es para nada casual que estos fenómenos se den simultáneamente con los Tratados de Libre Comercio.

Los críticos del actual estado de cosas, entre ellos Mattelart, nos advierten sobre ciertas hegemonías en el orden económico – cultural: “La reproducción cíclica del discurso sobre las virtudes taumáticas de la comunicación encubre en realidad otro bien distinto, el de la Realpolitik de la lucha por el control de los dispositivos comunicacionales y por la hegemonía sobre las normas y los sistemas... En un mundo huérfano de grandes utopías políticas, la utopía técnica sirve como moneda de cambio a los ideólogos del mercado global en tiempo real”.²⁴⁰ No podríamos negar que, en efecto, el fenómeno de las nuevas tecnologías entraña una dimensión económica cultural, cuya expresión última es una lucha en y por los mercados globales. Sin embargo, el problema es todavía más profundo, pues sabemos que lo que se está instaurando es un nuevo régimen de significación que si bien se reconoce en las coordenadas de un

²³⁷ No podemos olvidar que el “vanguardismo”, experimentalista e innovador por definición, es la impronta estética adoptada en Occidente tras la Segunda Guerra Mundial y está también en la base de la llamada “contra cultura” sea ésta psicodélica como en los años sesenta o ciberdética como en la actualidad.

²³⁸ De hecho, pareciera que tras los atentados del 9/11 en el World Trade Center en Nueva York, los Estados Unidos han entrado en una etapa sombría de su historia, aumentando los controles de todo tipo a la difusión de hiperindustria cultural, de origen nacional o foráneo. Esto llevó a muchas estrellas contrarias a la guerra en Irak, por ejemplo, al silencio, la amenaza y la exclusión.

²³⁹ Adorno y Horkheimer. Op. Cit. 178

²⁴⁰ Mattelart, A. *Los “paraísos” de la comunicación*. in I.Ramonet (ed.) .Internet, el mundo que llega. Madrid. Alianza Editorial. 1998: 287 – 94.

mercado globalizado, lo excede en cuanto vector de transformación de los modos de significación. En este sentido, una crítica que no se haga cargo de la verdadera *revolución semiósica* en curso, con todas las singularidades de la cibercultura, queda confinada en los discursos conservadores. A este respecto, nos parecen particularmente lúcidas las palabras de Lévy cuando apunta: “Pero muchos discursos que se presentan como críticos no son sino simplemente ciegos y conservadores. Porque desconocen las transformaciones en curso, no producen conceptos originales, adaptados a la especificidad de la cibercultura. Se critica la ‘ideología (o la utopía) de la comunicación’ sin distinguir entre la televisión e Internet... La ausencia de visión de futuro, el abandono de las funciones de imaginación y de anticipación del pensamiento tienen por efecto de desalentar la intervención de los ciudadanos y, finalmente, dejan el campo libre a las propagandas comerciales. Es urgente, incluso para la misma crítica, emprender la crítica de un ‘género crítico’ desestabilizado por la nueva ecología de la comunicación”.²⁴¹ Para encontrar nuevos derroteros para el pensamiento en torno a la cibercultura, concluye este autor: “Hace falta cuestionar hábitos y reflejos mentales cada vez menos adecuados con respecto a los desafíos contemporáneos”.

La hiperindustrialización de la cultura posee, pues una dimensión económico-cultural asociada a la hipermediatización, esto es, al mercado de ofertas discursivas a nivel mundial. Pero al mismo tiempo, posee modos de significación *sui generis*, catalizados por las nuevas tecnologías numéricas y que podríamos resumir bajo la etiqueta de “virtualización” de la cultura. Hipermediatización y virtualización, constituyen los pilares de este nuevo régimen de significación, en ellos se condensa el actual estadio de la cultura mundializada bajo la hegemonía tardocapitalista. Este diagnóstico general, no obstante, no da cuenta de la manera singular que posee hoy la hiperindustria cultural de emplazarse en la vida cotidiana de millones de seres. Si bien es cierto que la hiperindustria cultural es un negocio cuyo soporte material lo constituyen las nuevas tecnologías, no es menos cierto que de trata, ni más ni menos, que del negocio del “entertainment” o “amusement”

3.2.- *Entertainment: la promesa cumplida*

Los semiólogos de la imagen nos enseñaron hace ya mucho aquella divisa según la cual “vemos lo que hemos aprendido a ver”. Del mismo modo, podríamos repetir: nos entretiene aquello que hemos aprendido como entretenimiento. Lejos de reclamar una “convicción” de algún tipo, la hiperindustria del “entertainment” encuentra su fundamento en la “seducción”, este desplazamiento es crucial para comprender la fascinación que producen los objetos de la cultura hipermasiva. Para entender mejor este fenómeno, será menester proceder negativamente. Observemos lo que sucede con la “desfascinación” de los productos hiperculturales. La industria del entretenimiento disciplina el “ocio” en la justa medida en que hace coincidir los flujos temporales de su producción con los flujos programados de conciencia, sólo así se garantiza la seducción en una contemporaneidad que percibimos como “moda”. Toda la producción hiperindustrial nos ofrece, en principio, aquello que está de moda, aquello que al ser presente, es nuestro presente cotidiano. La seducción no es sino el vector libidinal del gusto sincronizado sobre aquellos flujos hiperindustriales que se presentifican como productos simbólicos.

²⁴¹ Lévy, P. Cibercultura. Santiago. Dolmen Ediciones. 2001:274.

La seducción no podría ser sino puro presente, contemporaneidad absoluta entre los flujos hiperindustriales y nuestros flujos temporales de conciencia. Sin embargo, basta un leve desfase en la sincronización, en cualquiera de sus aspectos, para advertir el objeto de nuestro deseo como pura artificialidad. Cuando la textualidad del objeto pierde su sincronía con la contextualidad de la que emerge su contemporaneidad y, por ende, su “valor”, irrumpe lo “kitsch”²⁴². Bien mirado, lo “kitsch” es una suerte de valor negativo que asociamos a un producto cultural en cuanto “descontextualizado”. De hecho, la “descontextualización” no es sino una “asincronía” de nuestros flujos de conciencia respecto de ciertos productos simbólicos. Lo “kitsch” es aquello “fuera de lugar” y que muestra su artificialidad en cuanto hace evidente su carácter “rétro” (descontextualización histórica) o su carácter “plebeyo” (descontextualización social), o su carácter “vulgar” (descontextualización cultural / estética), o todos al mismo tiempo. Al igual que una artista de cabaret o una “prostituta”²⁴³, la hiperindustria cultural debe mantener la sincronía de los flujos, para mantener la fascinación y el encantamiento. Cualquier anomalía en el ritmo de sus flujos entraña el riesgo de caer en lo kitsch. Esta suerte de automatización de la percepción / conciencia se basa en sofisticados recursos tecnológicos y estéticos, así como en la renovación permanente de sus fórmulas de seducción.

Entre las fórmulas se ha ensayado incluso una recuperación del “kitsch” como fiasco o charada, y siempre como producto. Este reciclaje no es análogo al que pudiera practicarse desde el arte, para restituir una experiencia estética “contracultural” o contestataria allí donde un objeto ha sido degradado por la sociedad de consumo. En el caso de la hiperindustria, se trata más bien de reponer lo “kitsch” en el espectro de los dispositivos hipermasivos, cargados de un humor despolitizado. Esta práctica de un “kitsch softcore” es propia del mundo de la farándula, donde todo evento se disuelve en una especulación pseudoerótica, mas exenta de genitalia o pornografía dura.

El nuevo protagonista de esta variante hiperindustrial que pudiéramos llamar de “pornografía blanda” es el llamado “opinólogo”. Se trata de personajes que adquieren tal calidad, distinta del experto o del comentarista, gracias a su presencia en los medios de comunicación, muy en especial la televisión. El opinólogo, pues, es un animal televisivo y telegénico cuya singularidad radica en “opinar”. Estamos ante un contingente de personajes legitimados por la televisión para emitir opiniones sobre los tópicos más diversos. Si bien el término opinólogo posee un matiz semántico peyorativo, en relación al comentario profesional, no es menos cierto que en los medios de comunicación son los públicos hipermasivos quienes determinan el éxito o fracaso de las figuras. De tal suerte que un opinólogo es reconocido en cuanto tal sólo en tanto la audiencia lo acepta.

²⁴² Para una discusión mínima sobre el término “kitsch”, véase:
Moles, A. El kitsch. Madrid. Paidós. 1990.

²⁴³ Como cosificación del deseo, las mercancías, más que satisfacer sueños, los generaban. Para Benjamin, esa transición hacia la venta de sueños estaba personificada por la “prostituta” que es a la vez vendedora y mercancía. Véase:

Buck-Morss, Susan. Walter Benjamin, escritor revolucionario. 1º ED. Buenos Aires. Interzona Editora. 2005: 43

Si otrora fueron los “publicistas” y luego los “comentaristas” y “expertos”, los que se ocupaban de tópicos específicos: comentario político, económico, artístico, entre muchos. Hoy, en una sociedad hipermediatizada, la voz del opinólogo adquiere relevancia por dos razones: primero, el opinólogo habita el mismo “sentido común” de la tele audiencia, su relación es horizontal, creando una inmediatez psíquica y social con su público. El buen opinólogo no es ni más instruido ni más perspicaz que su público, es un igual: habla como la mayoría, piensa como la mayoría, actúa como la mayoría. Segundo, la mayoría de los auditores de medios en una hipercultura de masas se aproxima, como hemos señalado, a una cierta cultura internacional popular, pero, dirigida precisamente por las grandes coordenadas del consumo mediático y suntuario. En este sentido, se trata de una masa cuyos estereotipos vienen desde el universo hipermediático de manera vertical y no desde las profundidades antropológicas y folklóricas de la cultura popular clásica. La hipercultura de masas es más plebeya que popular. El opinólogo es, pues, no sólo telegénico sino el “alter televisivo” de una masa plebeya.

Los opinólogos emiten opinión sobre temas de la más diversa índole, poco importa que se trate de economía, sexualidad, o algún desliz de una estrella de la farándula. En cuanto voz del “sentido común”, el opinólogo está autorizado por sus públicos mediáticos para referir cualquier realidad, desde el “chupacabras” hasta el fútbol o algún conflicto internacional. Esto es así porque el opinólogo habla desde y para “la vida cotidiana”. En una cultura hipermediatizada que ha desacralizado el saber experto, todos tienen derecho a opinar sobre cualquier cosa.

Instalados, entonces, en los nuevos vectores culturales de una sociedad de consumo, una cultura que por definición es hipermediática e hiper masiva, la figura del opinólogo se instala como la voz de la mayoría. Una voz que recrea el habla popular y el imaginario de las masas, fisgoneando pequeños escándalos de la farándula, protagonizando algún bochornoso incidente o, simplemente, comentando la vida de todos los días.

Es interesante destacar que el opinólogo, telegénico, plebeyo e hipermediático vive de y en los medios. Por tanto su voz remite, en primer lugar, a lo que acontece en los medios o en los eventos asociados. El opinólogo resulta ser un producto que amplifica el universo de los medios instituyendo una realidad cotidiana que llena páginas y pantallas en todos los rincones de un país, un continente o un planeta entero.

La conocida tesis de Adorno, en cuanto a que finalmente el “amusement” es la prolongación del trabajo bajo el capitalismo tardío, bien pudiera ser leída a la inversa en una sociedad hipermoderna que se fundamenta en la seducción. En efecto, el trabajo se ajusta cada día más al “amusement”, en la medida que ambas esferas se estructuran desde un mismo código de equivalencia, los lenguajes digitales. La hipermodernidad, en este sentido, ha convertido el ‘entretenimiento’ en una práctica social generalizada, más radicalmente, en un ‘modo de ser’²⁴⁴ Cuando observamos que las nuevas formas de organización del

²⁴⁴ Trataremos esta cuestión en el capítulo 4 : *El Reality Show como formato del mundo*

trabajo apelan a una psicologización lúdica de los entornos y a una personalización de las relaciones, no cabe duda que es el mundo laboral el que prolonga el “ethos” de la hiperindustria cultural. No se trata de “escapar” al proceso de trabajo en la fábrica u oficina adecuándose a él en el ocio; por el contrario, la fábrica u oficina se adecuan al “entertainment”. No hay “evasión” de los flujos hiperindustriales cuando éstos se han convertido, sin más, en la vida cotidiana y sustrato constitutivo de la conciencia. El capitalismo tardío ha establecido un “ethos” de equivalencia que incluye el trabajo en la fábrica u oficina así como el ocio, todo está presidido por el mismo principio de placer. Contrariamente a lo que pensaba Adorno cuando suponía que la industria cultural defraudaba continuamente a sus consumidores respecto a aquello que les promete, la hiperindustria cultural ha logrado la versátil universalidad: hacer coincidir la textualidad significativa en flujo de sus objetos temporales con cualquier contextualidad, es decir: la hiperindustria cultural no defrauda a sus consumidores, devenidos *nodos funcionales del sistema*. La hiperindustria cultural es la promesa cumplida.²⁴⁵

3.3.- Horizontes y perspectivas de la hiperindustria cultural

Uno de los riesgos teóricos a la hora analizar la hiperindustrialización de la cultura estriba en la “reificación” del fenómeno, es decir, en sustantivizar esta realidad, prescindiendo de su dimensión social, histórica y política. Ya hemos establecido dos criterios que imponen ciertos límites a la incidencia de la hiperindustria en el decurso de la cultura contemporánea, a saber: primero, la noción de “revolución larga” para enmarcar los plazos en que se da impacto en las transformaciones económico-culturales y en los modos de significación: segundo, la caracterización de la hiperindustrialización más como “catalizador” que como “agente”. Volvamos a examinar el asunto con mayor detenimiento, pues ello nos ayudará a relativizar algunas visiones de tinte apocalíptico. Si ya los estudiosos clásicos de la “*mass culture*” consignaron su “cahier de doléances”²⁴⁶, lúcidamente sintetizado por el semiólogo italiano Umberto Eco a

²⁴⁵ La noción de objeto temporal, según Stiegler, es una de las más grandes contribuciones de la fenomenología: el análisis del funcionamiento fenomenológico propio de este tipo de objetos es crucial porque la característica principal del actual sistema técnico-industrial, sobre todo a través de la industria mediática de la información radiotelevisiva, es precisamente la de producir en masa objetos temporales que son escuchados o vistos, simultáneamente, por decenas de millones de conciencias; una simultaneidad temporal que modifica las condiciones de surgimiento del acontecimiento y que corresponde a nuevas formas de conciencia e inconsciencia colectivas. Sei, M *LOGOS. Anales del Seminario de Metafísica* Vol. 37 (2004): 354

²⁴⁶ No obstante el peso que adquieren estas aseveraciones ante el desarrollo de los *mass media*, especialmente de la televisión; subyace en ellas un supuesto que, por lo menos, merece una revisión. En efecto, detrás de esta crítica apocalíptica se da por descontado que los públicos están sometidos de manera acrítica y pasiva ante un flujo total de imágenes y sonido, estatuyendo un modelo cultural *heterodirigido*: en suma, como resume Eco: “*Llevando a fondo el examen, aparece una típica ‘superestructura de un régimen capitalista’, empleada con fines de control y de planificación coaccionadora de la conciencia*”. Primera observación: los medios de comunicación de masas no son típicamente capitalistas, bastará recordar, por ejemplo, la importancia revolucionaria que le asignó V. I. Lenin al cine, en los albores de la Revolución Rusa. Segunda observación: tal como lo han mostrado los estudios de J. Martín Barbero, entre otros, la recepción de los mensajes mediáticos dista mucho de ser acrítica y pasiva, quien acuñó el concepto de “*mediaciones*” para caracterizar una relación mucho más rica y compleja entre los medios y sus públicos. Así, los desarrollos teóricos más recientes proponen nociones como “*servicio*” y “*contrato*”, para dar cuenta de los modos de apropiación de los mensajes mediáticos y de los consensos por parte de las audiencias. Por ello, algunos pensadores postmarxistas prefieren hablar de “*hegemonía*” y no de “*dominación*”, como un modo de describir una relación que no excluye la legitimación de los mensajes *massmediáticos*. Tercera observación: la irrupción de los medios de comunicación de

finis de los sesenta, vuelven a surgir un discurso amenazante y plañidero sobre la vertiginosa expansión de una hiperindustrialización global de la cultura que nos trae a la memoria aquella sentencia de Adorno sobre la atrofia de la imaginación y de la espontaneidad del consumidor cultural, en cuanto los productos mismos paralizarían dichas facultados mediante su misma constitución objetiva.

Uno de los pioneros en examinar teóricamente el presunto poder omnímodo de los medios en el apogeo de la era industrial fue, sin duda, Paul Lazarfled, quien reconociendo tres grande fuentes de crítica a los medios, a saber: refinamiento del control social ejercido por los medios, una propensión de éstos al conformismo y a favorecer el *statu quo* y, finalmente, la satisfacción del gusto vulgar en la mayoría de los productos mediáticos como preámbulo a una degradación cultural, propone una hipótesis que apela a cierta prudencia: "...el papel social atribuido a los medios de comunicación de masas, por el solo hecho de que existen, ha sido, por lo general, sobrevalorado".²⁴⁷ Teniendo presente esta advertencia, intentaremos trazar muy someramente los límites que podemos imponer a esta primera aproximación a la hiperindustria cultural.

Para avanzar, aunque sea muy precariamente, en un análisis del horizonte que se avizora tras la expansión de la hiperindustrialización de la cultura, es imprescindible un marco deontológico mínimo. En primer lugar, sostenemos que la noción de "régimen de significación" remite necesariamente a contextos histórico-sociales en cuanto quiere dar cuenta de una cierta configuración mediática en un momento histórico determinado, en determinadas condiciones sociales. De suerte que cualquier consideración macroscópica sobre la hiperindustria cultural será una "historia social de los medios". En segundo lugar, esto supone un examen de la "revolución larga" en sus distintas interrelaciones e inflexiones, tanto en su dimensión económico-cultural como en los modos de significación. Si lo económico-cultural se puede objetivar como formas de producción, propiedad de los medios, infraestructura tecnológica, modalidades de distribución y antecedentes sobre el consumo, los modos de significación darán cuenta de las transformaciones perceptuales y cognitivas de los públicos en ciertos periodos de tiempo.

masas ha producido una *mutación antropológica* que se traduce, por una parte, en un nuevo *sensorium* de masas y por otra en una *metamorfosis cognitiva*. En pocas palabras, asistimos a un cambio radical en los *modos de significación* que, entre otras cosas significa el decaimiento de la cultura ilustrada - letrada y sus sustitución por una cultura audiovisual digitalizada. En este sentido, se ha producido una nivelación que deja fuera la figura del "genio", tanto como la del "intelectual", poniendo en su lugar a la "estrella". De tal suerte que no es posible analizar la cultura de masas con los cánones de la cultura ilustrada-letrada, en tanto se ha reformulado la noción de *sujeto*. Cuarta observación: el ejercicio crítico desde la logósfera resulta un mero "simulacro" en cuanto pretende reificar los flujos de la videósfera. En esta línea de pensamiento, podríamos avanzar la hipótesis que uno de los fundamentos de la crisis del saber radica en la imposibilidad de textualizar la hipertextualidad. Quinta observación: si entendemos el ejercicio crítico como una profunda disociación entre dos *modos de significación*, esto es, como el ocaso de la figura moderna del *intelectual*, nos encontramos con que la interrogante planteada por Eco en *Apocalípticos e integrados* no ha perdido, en absoluto, su pertinencia, aunque la respuesta ofrecida hace ya más de tres décadas bien merece ser revisada. Cuadra. Op. Cit. 150-151

Para una revisión extensa de esta discusión, véase:

Eco, Umberto. *Apocalípticos e Integrados*. Barcelona. Editorial Lumen. 1995: 56 y ss.

²⁴⁷ Lazarfled, Paul & Robert Merton. *Los medios de comunicación de masas, el gusto popular y la acción social organizada* in *Industria Cultural y Sociedad de Masas*. Caracas. Monte Ávila Editores. 1992. 231-59: 235

No cabe duda de que los dispositivos tecnomediáticos gravitan con fuerza en las sociedades tardocapitalistas en procesos de globalización, lo hacen, empero, siguiendo lógicas políticas, sociales y culturales preexistentes. En suma, la cuestión planteada es saber de qué manera se está expandiendo e instalando la hiperindustria cultural entre nosotros y cómo está modificando no sólo las instituciones y prácticas sociales, sino nuestras estructuras políticas y la cultura, entendida como vida cotidiana y como imaginario.²⁴⁸

Es quizás prematuro y aventurado pretender un diagnóstico nítido sobre las tendencias y tensiones que se observan. No obstante, resulta indispensable avanzar algunas hipótesis todavía generales y de carácter más bien exploratorias que pudieran orientar los estudios comunicacionales en el futuro inmediato.

La hiperindustrialización de la cultura puede ser entendida como la más radical transformación antropológica producida por los avances tecno-económicos en el seno del tadicapitalismo.²⁴⁹ El desarrollo de nuevos dispositivos tecnológicos, acelerados por una política mundial de competencia de intereses económicos por los mercados y por intereses militares, geopolíticos y estratégicos que se traduce en un gigantesco y millonario esfuerzo en investigación y desarrollo, ha producido un salto cualitativo en la deriva humana pasando de lo “inimaginable” a lo “imaginable” y, subsecuentemente, de lo “imposible” a lo “posible”, para transformar, por último, los límites mismos de lo “concebible”.²⁵⁰ Este salto tecnológico ha hecho posible la llamada “reestructuración capitalista” que entraña un “modo informacional de desarrollo” y una globalización acelerada de los mercados. Junto a la expansión de los flujos financieros y de mercancías, se expanden los flujos simbólicos de alcance mundial, produciendo nuevos sistemas de retención terciarios que transforman nuestra percepción de los signos, el tiempo, la representación de lo real, así como el estatus del saber y nuevas modalidades del poder.

Contra lo que pudiera pensarse a primera vista, la hiperindustria cultural no produce cambios inmediatos y mecánicos. Los procesos de hiperindustrialización cultural pueden ser detectados, en un primer momento, en cuanto reconfiguran la dimensión económico-cultural, fusionando grandes corporaciones, extendiendo redes satelitales y aumentando la tasa de inversiones en este sector de la economía a nivel planetario. Pero, los “efectos” de esta expansión aceleración hipermoderna de las comunicaciones se hará sentir en plazos

²⁴⁹ Se impone una aclaración de orden epistemológica.

Reconocer una mutación antropológica cultural es reconocer, en primer lugar los fundamentos materiales de la cultura. Así, la dimensión económico cultural está en estrecha relación respecto de los modos de significación, dicha relación no es “determinista” sino más bien “probabilística”. Una misma tecnología impone una racionalidad, una “tendencia”, pero no podemos determinar los “modos” concretos que va a adquirir. Véase :

Harris, Marvin. Principios teóricos del materialismo cultural in Antropología. Lecturas. Bohannon y Glazer (Eds). Madrid. McGraw Hill. 1992 (2ª Edición) : 393 - 418

²⁵⁰ Véase a este respecto:

Lévy, Pierre. L'intelligence collective. Pour une anthropologie du cyberspace. Paris. La Découverte. 1994

relativamente largos y no de manera determinista sino más bien probabilística. Esto es así porque los modos de significación, es decir, las mutaciones perceptuales y cognitivas, operan mediante la lógica del “training” y el “aprendizaje”. Es claro que aprendemos a ver cine y televisión o nos familiarizamos con la red en tanto “usuarios” en tiempos y ritmos dictados por nuestra condición psicobiológica. No es casual que quienes estudian las audiencias se refieran a determinadas generaciones como los “hijos de la televisión”. Junto a este proceso de “aprendizaje” individual y social al mismo tiempo, se va sedimentando un conjunto de supuestos, símbolos y valoraciones que establecen los límites de lo “concebible” desde el sentido común, y delatan un cierto imaginario en un momento histórico cultural. Ahora bien, tanto el “aprendizaje” como la construcción del imaginario poseen temporalidades, distintas a los flujos hiperculturales. Este hecho es un argumento en contra de la plena sincronización entre los flujos de conciencia y aquellos de la hiperindustria cultural, sin embargo, más que de una anulación estamos ante un “desfase” que desacelera el proceso en lo inmediato. Esto nos lleva a reconsiderar la variable generacional en los estudios de la comunicación. Podríamos enunciar la cuestión en los siguientes términos: el desarrollo de un régimen de significación posee velocidades y lógicas distintas, sea que se trate de su dimensión económica cultural o de sus modos de significación. Mientras la dimensión económica cultural va a exteriorizar las dinámicas y ritmos del capital acelerado en un tiempo de flujos instantáneos, los modos de significación se verán constreñidos por límites temporales que impone el entrenamiento de generaciones enteras y por la sedimentación de un cierto imaginario social.

Ahora bien, si como hemos venido sosteniendo, la hiperindustria cultural supone públicos hipermasivos, estamos afirmando que el nuevo régimen de significación que ya se anuncia es de alcance planetario. Así, si la producción y el consumo masivo crearon las bases para una nivelación de los estilos de vida, hoy asistimos a una nivelación de dichos estilos a escala mundial. Aquella cultura internacional popular no es sino la *Cultura Global* que se ha instalado en el horizonte de millones de seres desde China a Latinoamérica y que comienza ya a construir el imaginario del siglo presente. El “gusto”, por lo tanto, remite a un contexto multicultural, híbrido, en que prima el reclamo de una igualdad total en el marco del consumo. Notemos que ya no estamos frente a las figura política arquetípica de las sociedades burguesas, el *citoyen*, arraigado a una territorialidad, sino ante un “consumidor desterritorializado”, lo cual significa desarraigado, en principio, de cualquier clave identitaria local.

Abolido ya el ciudadano en el sentido fuerte del término, irrumpe el consumidor hipermediático. Para aproximarnos a este fenómeno es menester incursionar, aunque sea muy sucintamente en el complejo espacio que va de la comunicación a lo político en el seno de las “sociedades de consumo”.

Las sociedades de consumo constituyen la objetivación de un diseño socio-cultural fundado en un orden tecnoeconómico tardocapitalista, las llamadas sociedades hipermodernas. Este modelo socio-cultural entraña, según hemos señalado, un “ethos” de equivalencia. Esto significa que el mundo entero ha “adoptado” un cierto “modo de ser”, un canon que estatuye los límites de lo “normal” y aceptable. Este “ethos” ya ha sido descrito como el nuevo “carácter

social” de la época y se le ha llamado “narcisismo socio genético”.²⁵¹ Este nuevo “ethos de equivalencia” encuentra su expresión en la llamada “cultura global” o , si se prefiere, “cultura internacional popular” y se traduce en una cierta arquitectura, souvenirs, modas vestimentarias y culinarias, estilos de vida, formas de humor y entre muchos otros aspectos. Esto ha sido posible por un desarrollo espectacular de los medios de comunicación y por la expansión del mercado. Dos hitos marcan su desarrollo: el fin de la Segunda Guerra Mundial y el ocaso del Socialismo Real, ambos momentos históricos señalan la expansión del diseño cultural matriz. La expansión de las sociedades de consumo es indisociable del proceso creciente de mediatización en cuanto reguladores de los flujos simbólicos.

Esta inmediatez de los flujos del capital respecto de los flujos simbólicos permite sostener que el capital, en la era contemporánea, ha devenido lenguaje. Los flujos del capital en tiempo real son los flujos sígnicos que se sincronizan con los flujos temporales de conciencia. Por ello, se ha sostenido que las transformaciones operadas en el régimen de significación entrañarían un nuevo “régimen de politicidad”. “La mediatización de la política no habría de consistir en el hablar televisivo de un “agente político”, sino que la mediatización en cuanto mutación y resignificación en los regímenes de habla, es propiamente una mediatización política. La mediatización comportaría en sí misma un régimen de politicidad”²⁵² Este maridaje entre lo político y lo comunicacional no es un fenómeno nuevo o propio de las sociedades industriales, más bien se trata de una condición de posibilidad de lo político en sí mismo.²⁵³

En la actualidad, más allá del protagonismo que posee la televisión, aquello que se ha dado en llamar “videopolítica”²⁵⁴, la televisión sería de suyo un dispositivo de enunciación política: “...más allá de la cobertura televisiva a la política, podemos destacar que la significación política de la televisión no se juega sólo en una pura exhibición, alusión o tratamiento, sino que ella estaría alojada en su propia producción y circulación discursiva. Lo que de modo todavía intuitivo

²⁵¹ Para un acabado diagnóstico, véase a este respecto, las obras clásicas de:

Lasch, Ch. La cultura del narcisismo. Santiago. Editorial Andrés Bello.1991
Lipovetsky, G. La era del vacío. Barcelona. Anagrama. 1990.
Sennett, R. Narcisismo y cultura moderna. Barcelona. Ed. Kairós.1980

²⁵² Arancibia, J. P. Comunicación Política. Fragmentos para una genealogía de la mediatización en Chile.. Santiago. Arcis. 2006: 37

²⁵³ “... los griegos ya advirtieron que existe una relación consustancial entre el *logos* y lo político. No se trata del encuentro de dos exterioridades. Antes bien, trátase de una relación interna, consustancial, entre el lenguaje y lo político. Cada uno es condición de posibilidad y condición de existencia del otro. Pero esta relación no los sitúa como “un contenido” y “una forma”, “una esencia” y “una apariencia”, sino como una relación constituyente. Acceder al reino del *logos*, es acceder al reino de lo político. Pues, en el orden del discurso es que se despliega y realiza un régimen de visibilidad y de existencia política. El régimen de la palabra ya conforma un régimen de inclusión y de exclusión”. Arancibia. Op. Cit. 22

²⁵⁴ En la actualidad los procesos de mediatización de la política ha sido llamado “videopolítica”, sobre la cual se han desplegado innumerables hipótesis, entre las cuales cabe destacar: primero la palabra, el *logos*, ha sucumbido frente a la imagen y la pasión, vivimos la cultura de la incultura como sostiene Giovanni Sartori; segundo, el poder se sirve de los instrumentos mediáticos frente a masas enajenadas (Martín Barbero, Mattelart); tercero, la videopolítica es un género textual, es la exhibición mediática de la acción política, según Maarek; cuarto, la videopolítica anuncia la subsunción de la política al mercado, esto es, la política se ha hecho marketing (Pierre Bourdieu, Alain Touraine), por último, la videopolítica es condición de posibilidad de lo político hoy (D. Wolton).

podemos sostener, es que la política en televisión no se comporta sólo como referencia, no sólo como información, no sólo como aparición, no sólo como espectáculo, no sólo como evento, sino que la significación política de la televisión cruza más bien toda su malla programática, constituyendo a la propia televisión como un agente discursivo y un dispositivo de enunciación política. Así, la operación política de la televisión no estaría sólo restringida a la especificidad de un género o a una eventual referencia de lo político, antes bien, su continuo y heterogéneo discurrir, el despliegue mismo de su flujo enunciativo, constituyen un tramado discursivo propiamente político.²⁵⁵ Es interesante reflexionar sobre el alcance de esta intuición, pues, en efecto, la televisión en el contexto de la hiperindustria cultural, digitalizada y de alcance mundial, constituye uno de los dispositivos fundamentales de la memoria y construcción del presente, esto es, constituye un sistema de retenciones terciarias, en cuanto sus flujos digitales coinciden en tiempo real con los flujos de conciencia de millones de seres, deviniendo en rigor, el hecho político más importante en la actualidad

La hiperindustrialización de la cultura instala un régimen de significación que es de suyo un régimen de politicidad. Este régimen de politicidad se instala en el imaginario social como calendariedad cotidiana y como cardinalidad urbana. En una línea próxima a Foucault, algunos hablan de “régimen biopolítico policial”: “una racionalidad cuyo orden discursivo ahora se vuelca enunciativa y performativamente sobre la superficie de la vida. Con el estallido de microrelatos cotidianos se teje una retícula significativa de la vida, que organiza y dispone un conjunto de sentidos permanentemente reconstruidos. Ello tiene como rendimiento material producir y diagramar un orden, una serie de prácticas, espacios, relaciones, mecanismos y técnicas que gobiernan la vida cotidiana... Lo específico de la policía es que gobierna la vida en su dimensión micropolítica, y que su motivo de ocupación central es el gobierno del cuerpo en el espacio de la ciudad y en su cotidianeidad. Lo que luego constituye un régimen biopolítico”.²⁵⁶

Con una mirada crítica y radical, se ha llegado a caracterizar el actual estado de cosas bajo el concepto “totalitarismo mediático” en el sentido de :“...una racionalidad, de un régimen enunciativo, cuyo despliegue, uso y retiro de la palabra, no comporta sino, la producción de un orden social totalitario, y la producción de una subjetividad totalitaria. Emerge un régimen de *totalitarismo mediatizado*, donde se impone un sentido moral absoluto; se mediatiza la vigilancia y se subjetiviza el castigo; se patologiza la diferencia; se anula el pensamiento; se oficializa la palabra, y se naturaliza un orden social”²⁵⁷ La hiperindustrialización de la cultura, en efecto, puede poner en riesgo la democracia, pues entraña siempre la tentación totalitaria que evidencian ya algunas sociedades hipermodernas. En este sentido, la hiperindustria cultural nos plantea una cuestión radical, su mera existencia es ya una amenaza que nos exige asumir la fragilidad de la democracia y nos advierte de la candidez de creerla consumada y definitiva: “En lugar de considerar la democracia como algo natural y evidente o como el resultado de una evolución moral de la humanidad,

²⁵⁵ Arancibia. Op. Cit:89

²⁵⁶ Arancibia. Op. Cit: 42-3

²⁵⁷ Arancibia. Op Cit. 38

es importante percatarse de su carácter improbable e incierto. La democracia es frágil y algo nunca definitivamente adquirido, pues no existe un 'umbral de democracia' que una vez logrado, tenga garantizada para siempre su permanencia. Por tanto, se trata de una conquista que hay que defender constantemente"²⁵⁸

La hiperindustria cultural, estadio actual de la cultura en el seno de las sociedades tardocapitalistas en proceso de globalización, constituye la cuestión política central de nuestros días, en cuanto hegemonía, administración de los sistemas retencionales terciarios, nuevo espacio material y simbólico donde se juega la visibilidad, la memoria, la posibilidad de acceso, en suma: la posibilidad misma de la existencia de la cultura de pueblos enteros y minorías étnicas o culturales. Como concluye Stiegler: "Las industrias de programas, a partir de ahora indisociables de las tecnologías de tratamiento de información y de los servicios de telecomunicaciones, se han convertido en el *elemento clave* tanto del desarrollo económico y de la influencia internacional como de la relación social y, por lo tanto, del futuro de los grupos nacionales. En la época de la hiperindustrialización de la cultura el reto para Europa y el resto del mundo es límpido: se trata de la perennidad de las industrias de programas no estadounidenses y, al mismo tiempo, de las condiciones generales de producción y de trasmisión de los saberes, del 'nuevo comercio' y del futuro planetario del proceso de adopción"²⁵⁹

Quizás, como nunca antes, el mentado "poder mediático" deba reconocer ciertos límites. Dichos límites no pueden venir sólo de las regulaciones impuestas por los debilitados Estados nacionales ni por las exigencias económicas del mercado ni por precarias o inexistentes instituciones globales. En los años venideros se hace imprescindible desarrollar con fuerza una cierta "conciencia moral ciudadana" en todas las naciones democráticas del orbe. Una conciencia ciudadana de nuevo cuño, anclada en el nuevo espacio global, sensible a las crecientes amenazas a la paz, el medio ambiente y la dignidad humana. Una conciencia ciudadana global capaz de vivir la diferencia como legítima y necesaria en una comunidad de hombres libres.

²⁵⁸ Mouffe, Chantal. El retorno de lo político. Barcelona. Ed. Paidós. 1999: 18 in Arancibia Op. Cit. 208

²⁵⁹ Stiegler. Op. Cit. 204