

# Banda aparte. Formas de ver

## (Ediciones de la Mirada)

Título:

Homo videns. La sociedad teledirigida

Autor/es:

Tarin, Javier M.

Citar como:

Tarin, JM. (1999). Homo videns. La sociedad teledirigida. Banda aparte. (13):92-93.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42324>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



caba a los nuevos directores en la revista *Tiempo*, Madrid, nº 819, 12 de enero de 1998, pp. 84.89.

4. La justificación que se da para incluirlos es que ambos "realizadores se integran con plena coherencia en el proceso de renovación de los años noventa, al ser sus segundas películas, en ambos casos, las que verdaderamente les dan a conocer y las que, además, les emparentan

de lleno con el resto de los directores aquí recogidos: Todo por la pasta (1991) y Cosas que nunca te dije (1996), respectivamente", lo cual resulta muy discutible. Si nos fijamos en la trayectoria posterior de Urbizu, que comprende *Cómo ser infeliz y disfrutarlo* (1994), *Cuernos de mujer* (1994) y *Cachito* (1996), tenemos tres títulos sumamente rutinarios que no encajan con la pretendida renovación que encarnarían

los nuevos directores. En el caso de Coixet, el engarce con la situación española, de una obra rodada en inglés y en Estados Unidos, es por temática y estilo nulo, ya que se sitúa mucho más próxima a los parámetros del cine independiente estadounidense, en los que claramente se inspira.

5. Torres, Augusto M., *op. cit.*, p. 113.

6. Bayón, Miguel, *op. cit.*, p. 10.

## HOMO VIDENS. LA SOCIEDAD TELEDIRIGIDA

Giovanni Sartori, Taurus, 1998, Barcelona

## TRANSTEXTOS

Javier M. Tarín



"Idealmente, la educación es una protección civil contra la radiactividad de los medios."  
Marshall McLuhan

### DE LA PALABRA A LA IMAGEN

El debate en torno a la televisión sigue suscitando dos actitudes opuestas: los que consideran que sus efectos sobre la sociedad son nefastos (teléfobos) frente a aquellos que la perciben como muy positiva para el progreso del ser humano (teléfilos). Por tanto, la ya clásica distinción de Umberto Eco entre apocalípticos e integrados continúa vigente por lo que se refiere a los efectos de los medios de comunicación y, en este caso la televisión, sobre los ciudadanos/receptores que conforman los sistemas sociales y políticos. Tal vigencia no es óbice para considerar ambas posturas como simplificadoras en exceso e incluso como obstáculos para dar cuenta del fenómeno audiovisual en toda su amplitud y matices.

Giovanni Sartori se sitúa claramente en el grupo de telefobos radicales. Para él, con el desarrollo tecnológico de los medios de comunicación, y en especial

con la llegada de la televisión, el *homo sapiens*, formado en la escritura y caracterizado por la capacidad simbólica de comunicarse y de pensarse, se está transformando en *homo videns*, formado en la imagen y, por tanto (?), incapaz de razonar y abstraer. Más concretamente, Sartori piensa que la regresión más importante que la televisión produce en el *homo sapiens* es "el empobrecimiento de la capacidad de entender", ya que las imágenes televisivas anulan los conceptos y, en consecuencia, atrofian la capacidad de abstracción y de entendimiento. Estaríamos frente al *homo insipidens*, ser pasivo y acrítico, esta evolución marcada por el *tele-ver* y el *video-vivir* es especialmente significativa en las generaciones que han crecido frente a la pantalla líquida: el *video-niño*, que antes de aprender a leer y escribir ha visto la televisión horas y horas. Se genera de esta manera un tipo de adulto que no se interesa por otra cultura que la audiovisual o divertida y que rechaza la cultura escrita o aburrida. Todo este proceso culmina en el descenso de lectores y en el aumento del consumo diario de televisión de los individuos que componen los sistemas sociales democráticos. Su planteamiento se mueve, en definitiva, entre dos polos sin posibilidad de medias tintas: la palabra representa el bien supremo y la imagen es encarnación del mal en este fin del milenio.

Es evidente que la formación audiovisual está generando un tipo de individuo con nuevos hábitos perceptivos y mentales. Sin embargo, el reconocimiento de tal situación no debería presuponer la superioridad de la letra impresa sobre la imagen o viceversa. La lectura exige un esfuerzo mental mayor y la gratificación que proporciona es lejana mientras que la imagen potencia la inmediatez como valor absoluto, pero implica otro tipo de actividad mental y habilidades específicas para su comprensión crítica<sup>1</sup>. Es decir, que la comunicación audiovisual exige un esfuerzo intelectual diferente al de la lectura que no debería ser definido en términos dicotómicos de calidad sino de diferencia. La imagen es también un símbolo que precisa de una actividad mental y cognitiva para ser aprehendida e interpretada. Así pues, ambas actividades deben

observarse como complementarias y no como excluyentes.

La lógica del planteamiento de Sartori exige cuestionarse qué ocurre en los sistemas democráticos posmodernos en los que el peso de los medios de comunicación, sobre todo de la televisión, en el proceso de formación de la opinión pública es enorme. Con el término *video-política* se describe la transformación que la comunicación audiovisual ha producido en la manera de hacer política en los sistemas liberal-democráticos. El autor parte del concepto de democracia como gobierno de opinión y constata que, en la actualidad, muchos ciudadanos se informan fundamentalmente a través de la televisión, por lo que su opinión viene determinada por ésta. La política y sus instituciones pierden su autonomía y dependen directamente de los medios. De esta manera, la democracia corre el riesgo de convertirse en *telecracia*, es decir, un sistema de gobierno que depende cada vez más de una opinión pública teledirigida y homogénea gestada en función de los informativos televisivos y recogida en los sondeos, los cuales la mayoría de las veces no son más que el eco de regreso de la voz de los medios. Dichos sondeos actúan como indicador de las pulsaciones sociales y se utilizan desde el poder político y los medios como radiografías precisas de la opinión pública, sin mencionar que sus resultados vienen determinados por quién y cómo se hace la pregunta, ni que las opiniones que reflejan son débiles, volátiles o improvisadas. Todo ello contribuye al retroceso del sistema democrático, que para funcionar correctamente requiere de ciudadanos bien informados que intervengan con sus opiniones en la gestión de la sociedad.

No está claro, no obstante, que sean los medios los que han invadido la esfera política perdiendo ésta su independencia y no sea a la inversa. No faltan ejemplos en nuestro país que indican que son los políticos los que usan los medios en su beneficio o que concurre una alianza de intereses que lleva a la actuación conjunta. En ese sentido, el hecho de centrar la cuestión de la relación entre poder político y mediático en términos de control y dependencia actúa de pantalla a la aso-

ciación entre ambos en la defensa del poder económico. Además, la tendencia hacia la propaganda no es una característica intrínseca o exclusiva de la televisión. Sí que es cierto que hoy día la televisión tiene la hegemonía por lo que se refiere a la información política, pues las encuestas confirman que el número de ciudadanos que siguen sus informativos supera con creces el número de lectores de todos los rotativos. Este hecho produce disfunciones en un gobierno de opinión ya que el telediario se basa en la idea de que es posible informarse sin esfuerzo, convirtiendo en real el mito publicitario de la era

de la comunicación<sup>2</sup>.

A pesar de los aciertos, el problema de la teoría de Sartori es que es excluyente, puesto que no acepta la posibilidad de que palabra e imagen sean elementos complementarios. Descarta tal opción porque los hechos la refutan: descenso de lectores y aumento de telespectadores. No obstante, la propuesta que cabe hacer para que esta síntesis armoniosa sea posible es la de una formación integradora de ambos componentes, verbal y audiovisual. El problema no es la televisión, o por extensión la imagen, sino la actual carencia de un proyecto educativo que permita una recep-

ción crítica de los *mass media*. Tal proyecto debería comenzar en las escuelas, pero necesitaría también del compromiso de los padres (e incluso su formación), y tendría por objetivo proporcionar las herramientas cognitivas que permitieran organizar y aprovechar toda la información recibida a través de la televisión.

1. Ferrés i Prats, Joan, *Televisión subliminal. Socialización mediante comunicaciones invertidas*, Paidós, Barcelona, 1996.

2. Ramonet, Ignaci, *La tiranía de la comunicación*, Debate, Madrid, 1998.

## ALFRED KUBIN. SUEÑOS DE UN VIDENTE

Institut Valencià d'Art Modern, 1998, Valencia



### PENSAR EN IMÁGENES

El hombre que ve no puede ser el mismo que imagina, si bien ambos poseen, cada cual a su manera, una percepción del mundo. Sin embargo, establecer entre los dos una dicotomía *ad hoc* no bastaría para dar cumplida cuenta de aquello que los diferencia, pues no se trata de asociarlos a visiones más o menos cercanas a la realidad, sino de ver cómo esas dos formas, escindida la una de la otra, se necesitan si quieren llegar a tener entidad corpórea; esto es, poder de captación y sugerencia, presencia ante los demás, y no solamente estatus de perspectiva, de punto de vista. En absoluto se puede uno conformar con lo que el ojo ve; antes al contrario, es la ulterior transformación a instancias de la mente lo que abre definitivamente la puerta del universo, y no necesariamente para presentar algo diferente a lo dado; a menudo esa

puerta sellada apenas se abre. Lo único que consigue es profundizar un poco más en el eco de la imagen, como cuando ésta reverbera en el reflejo de dos espejos confrontados. Sigmund Freud, al describir lo siniestro, decía que esto sería "algo que debiendo haber quedado oculto, se ha manifestado", pero jamás insiste en el lugar del cual procede lo oculto, acaso matizando con ello que bien puede ser algo que estando presente de modo sempiterno ha pasado desapercibido hasta un determinado momento.

En el catálogo editado con motivo de la exposición que el Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM) dedicó a Alfred Kubin, José Miguel G. Cortés insistía en que "los dibujos de Kubin no deforman (generalmente) los objetos naturales, no modifican (demasiado) su apariencia externa, sino que básicamente anulan su contexto, su causalidad orgánico-natural, local o temporal, y lo recomponen". Quizá uno de los motivos debe buscarse en su fuente de inspiración, en las antípodas de lo telúrico, pues mana del interior de su mente, desde la cual afloran los fantasmas creados a raíz de la muerte de su madre y del progresivo odio que su padre experimentaba hacia él, desencadenando, en última instancia, un intento de suicidio delante de la tumba de su madre en 1896. El camino hasta ese acontecimiento, claro, estuvo plagado de cefaleas, migrañas, depresiones, irritabilidad y muchas más patologías de origen psicósomático. El mismo Kubin afirmó en su día que los cadáveres y seres moribundos que pueblan su obra tuvieron su origen en la muerte de su madre, porque a partir de entonces sus relaciones con su padre se deterioraron sobremanera, amén de tener que soportar también a un profesor obstinado en humillarle. Ante un paisaje humano, real, de semejante cariz, no es de extrañar el giro radical operado en la mirada de Kubin, cuyos ojos se volvieron hacia su interior, para convertirlo en "el organi-

zador de lo incierto, de lo temido, de la penumbra, de lo onírico" (Kubin dixit). Según Annegret Hobert, "Se convirtió en un representante singularmente despiadado de los miedos que se ocultan en la psique humana".

Pero si ya es de por sí importante, la obra de Kubin tiene especial relevancia porque no cambió el lenguaje pictórico en un momento especialmente proclive a ello (coincidió con las vanguardias de principios de siglo). Él, empero, no sólo no renunció a la figuración, sino que además quiso cambiar el sentido de lo reconocible, sin por ello hacerlo irreconocible, a lo sumo inefable. También renunció al, a la sazón, incipiente lenguaje de la psicología, con sus aparentes explicaciones para todas las cosas. "Habremos —dice— de guardarnos de descomponer esos fenómenos aislados siguiendo cualquiera de esos interesantes métodos morales o psicológicos si lo que pretendemos es alcanzar el significado que se oculta tras el misterio; dejemos que conserve intacta su verdadera fuerza simbólica. Considero mucho más importante y poderosa la contemplación directa de esa visión creativa que los ampulosos análisis de su significado". Al fin y al cabo, no se puede pretender llegar al misterio con consideraciones capaces de desbaratarlo; el miedo, por ejemplo, es, como Angelus Silesius dice respecto a la rosa, sin porqué; nada alcanza a dar cumplido relato de los resortes que se activan con la sensación de lo ominoso, entre otras cosas porque cada persona tiene una percepción diferente de lo ominoso e incluso en una misma persona se puede observar variabilidad a lo largo de su vida.

En sus valiosos escritos, Kubin describe así al espectador ideal: "El observador eficaz, el que me gustaría tener, no se limitaría a contemplar mis obras con placer o con espíritu crítico, sino que debería sentirse conmovido como por efecto de un contacto misterioso, debería dirigir su

## TRANSTEXTOS

Hilario J. Rodríguez