

# La persistencia de la visión: medios reproductivos e imagen televisiva

*Ikusmenaren iraunkortasuna: erreprodukzio medioak eta telebista-irudia*

## Persistence of Vision: Reproductive Media and Televisual Image

Alfonso Puyal<sup>1</sup>

zer

Vol. 18 - Núm. 35  
ISSN: 1137-1102  
pp. 233-249  
2013

*Recibido el 15 de julio de 2012, aceptado el 30 de octubre de 2013.*

### Resumen

El presente artículo pretende indagar en el papel que desempeña la televisión en relación con los diferentes aparatos de visión que han ido configurando la historia de las imágenes. Se centrará principalmente en los mecanismos de recepción, comparándolos con las condiciones perceptivas de sus predecesores, a saber, aquellos que forman parte de lo que ha venido en denominarse imagen mecánica. El objetivo que persiguen estas indagaciones es plantear hasta qué punto la televisión supuso la continuación o el perfeccionamiento de dispositivos ópticos anteriores, siempre en conexión con el modo en que el observador se ha relacionado con ellos.

**Palabras clave:** televisión, imagen, medios de comunicación, espectador, arte.

### Laburpena

Artikulu honetan aztertu nahi da telebistak zein rol jokatu duen irudien historia taxutu duten gainerako ikusmen aparatuekiko. Batik bat, hartze-mekanismoez arituko da, aurreko aparatuen pertzepzio baldintzekin alderatuz, hau da, irudi mekanikoa izendatu den horren parte direnekin. Ikerketaren helburua da planteatzea telebista zenbateraino izan den aurreko gailuen jarraipena edo hobekuntza, beti ere behatzaileak haiekin harremanetan jartzeko izan duen moduaren ikuspegitik.

**Gako-hitzak:** telebista, irudia, komunikabideak, ikuslea, artea.

### Abstract

The present article tries to examine the role that television played in relation with the different vision devices that had been going configuring the history of the images. It will center

<sup>1</sup> Universidad Complutense de Madrid, puyal@ccinf.ucm.es

mainly in the reception apparatuses, comparing them with the perceptive conditions of their predecessors, this is, those that are parts of what has become to be called mechanical image. The aim that these examinations pursue is to state to what point television supposed the continuation or the perfection of previous optical devices, always in connection with the way the observer had been got involved with them.

**Keywords:** television, image, mass media, spectator, art.

## 0. Introducción

Si se repasan los rasgos que caracterizan a los medios reproductivos se verá cómo la televisión comparte con sus antecedentes tecnológicos ciertos elementos formales y temáticos. Así, desde el punto de vista de la representación visual, la televisión se vincula a ellos en una cuestión clave: la necesidad de una creciente verosimilitud. Ciertamente, esa búsqueda de la analogía introduce un concepto controvertido, el de realidad. Se entiende aquí por realidad lo que entendía Erwin Panofsky: “la efectiva impresión visual en el sujeto” (Panofsky, 1999: 13). Aunque a lo largo de estas páginas se va a seguir un relato de convergencias y divergencias, se propone la siguiente hipótesis: la ruptura entre la imagen televisiva y las imágenes que la antecedieron se va a producir no tanto en los modos de representación y expresión —es decir, los lenguajes<sup>3/4</sup> como en los vínculos que el sujeto establece con la imagen visual.

Jonathan Crary pone de manifiesto cómo el siglo diecinueve inauguró la modernidad en la visión antes de la llegada del modernismo pictórico y la aparición de la fotografía. Una modernidad que se ocupará no ya de la realidad representada sino del tratamiento formal de la superficie de la imagen. Y dicha modernidad se alcanza gracias a la participación de un “sujeto observador”; a la incorporación del cuerpo humano a la actividad perceptiva, es decir, la participación de la subjetividad en el acto de ver. De esta manera, se rompen los modelos inquebrantables de la visión sostenidos desde el Renacimiento, basados en la cámara oscura, un aparato que garantizaba el acceso a una verdad objetiva acerca del mundo” (Crary, 1995: 25). Según este autor, dicho paradigma dominante se asentaba en la óptica geométrica: visión monocular y homogénea; perspectiva lineal; posición fija; o en la identificación entre percepción y objeto percibido. Una de las conclusiones a la que llega es reveladora: “La modernización supuso una descodificación y desterritorialización de la visión (...) Pero si el cine y la fotografía parecían encarnar a la cámara oscura, era sólo como el espejismo de un transparente juego de relaciones que la modernidad ya había derribado” (Crary, 1995: 33-34).

La involucración del individuo en el acto de ver; quizá ahí resida la razón por la cual los estudiosos se han detenido en el comportamiento y la función del espectador ante las nuevas pantallas. Pero la cuestión viene de lejos; nada menos que de la filosofía. En sus estudios sobre cine, Gilles Deleuze recupera la existencia del espectador: Pero, ¿cómo hablar de imágenes si que no son para nadie? ¿Cómo hablar de un Aparecer, si ni siquiera hay ojo?” (Deleuze, 1984: 92). La idea del filósofo, reducida a la simplificación, es que no hay imagen sin una conciencia que la perciba. No se puede construir ningún artefacto audiovisual que no vaya dirigido a un sujeto. La existencia de una conciencia lleva ineludiblemente a la construcción de la subjetividad, algo que los sistemas de representación clásicos (grabado, máquinas de dibujar, cámara oscura) no incluían en sus prioridades; entre las que sí se encontraba la construcción de un espacio racional y geométrico. Si continuamos con la tesis de Crary: “La idea de la visión subjetiva <sup>3/4</sup>la noción de que la calidad de nuestras sensaciones depende menos de la naturaleza de los estímulos y más del conjunto y funcionamiento de nuestro aparato sensorial<sup>3/4</sup> fue una de las condiciones de la aparición de las nociones de visión autónoma, que supone el apartamiento (o liberación) de la experiencia perceptiva de una necesaria y determinante relación con un mundo exterior” (Crary, 1994: 21).

Será pues dicha visión subjetiva la que servirá de punto de arranque para poner en tela de juicio el desarrollo unívoco de los medios reproductivos. La historia de las tecnologías audiovisuales ha sido considerada como una progresión de inventos encaminada a la mejora en su definición, hasta alcanzar la mayor cota de constantes perceptivas; y en este sentido sí se advierten concomitancias entre ellas. Prueba de ello es que los diferentes periodos artísticos han ido apoyándose en las nacientes técnicas reproductivas. Así, mientras la tradición artística se valió del grabado, la cámara oscura o los espectáculos ópticos, las vanguardias emplearon la foto y el cine a pleno rendimiento.

## 1. Mecanización de la imagen

Se comienza a hablar de imagen mecánica a raíz de la aparición del grabado. Esto por dos razones: la primera, porque es necesaria una máquina <sup>3</sup>/<sub>4</sub> prensa o tórculo <sup>3</sup>/<sub>4</sub> para estampar los ejemplares; la segunda, porque surgen obras múltiples a partir de una matriz, algo que permite la producción en serie. Así se abrirán al futuro innumerables posibilidades en la generación de copias; pero también en la “degeneración” de esas copias. En efecto, la plancha original tiene un límite de estampación a partir del cual empieza a degradarse. Pues bien, esta degeneración la sufrirán todos los aparatos hasta la aparición de la grabación digital <sup>3</sup>/<sub>4</sub> sistema que excede los límites marcados en este trabajo <sup>3</sup>/<sub>4</sub>. El grabado y la litografía sentarán muchos de los principios de la fotografía, cuyos primeros resultados aparecerán en la década de 1830. Nicéphore Niépce definía así la heliografía: “Consiste en reproducir espontáneamente, por medio de la acción de la luz, con las degradaciones de tintas desde el negro al blanco, las imágenes recibidas en la cámara oscura” (Niépce, 1991: 1). Ciertamente, el inventor francés ya estableció la distinción entre aparato óptico y soporte, ya fuera éste una plancha de metal, cristal o acetato; una distinción que permanecerá intacta en todo proceso fotoquímico. Quizá el interés estaba puesto más en la capacidad reproductiva y menos en la experimentación plástica que pudiera ofrecer esta nueva técnica. Tanto es así que el grabado no solo era un método para crear imágenes, sino el único sistema para reproducir pinturas o dibujos en páginas impresas. Pronto vendría la impresión fotográfica debida a Talbot, quien en 1847 publica *Annals of the Artists of Spain*, primer libro ilustrado con calotipos dedicado a la historia del arte.

Fue la fusión del grabado y la fotografía la que impulsará las artes gráficas y la producción masiva de revistas ilustradas. No será hasta la década de 1890 cuando se implante el fotograbado, cuyo procedimiento introduce un nuevo elemento en la reproducción mecánica: la retícula. Gracias a una trama interpuesta entre el negativo y la superficie emulsionada se pueden transferir a papel los medios tonos <sup>3</sup>/<sub>4</sub> gama de grises <sup>3</sup>/<sub>4</sub>. Con un sentido más amplio que el específico de la fotomecánica, Rosalind Krauss ha visto en la retícula una estructura que se ha convertido “en emblema de los anhelos modernos en el ámbito de las artes visuales”; es la retícula vista como un armazón que hace de “infraestructura de la visión” (Krauss, 1996: 23).

El fotograbado, nacido bajo el signo del positivismo científico, puede relacionarse con la cronofotografía de Marey, con el zoopraxiscopio de Muybridge y en última instancia con el cinematógrafo, desde el momento en que están analizando la imagen en unidades discretas: puntos en el caso de las retículas, fases de un movimiento en

el caso de la fotografía o fotogramas en el caso de la película cinematográfica. Y dicha descomposición de la realidad, esa fragmentación que después quedar sintetizada en una imagen, es la que definirá los fundamentos morfológicos del divisionismo pictórico. Precisamente el *pointillisme* estaba muy unido a las teorías sobre el contraste simultáneo de los colores, que fueron expuestas en 1839 por Eugène Chevreul, amigo de Nadar aunque, por otro lado, ferviente enemigo de la fotografía.

El pintor Paul Signac escribió acerca de la "mezcla óptica de los elementos juxtapuestos" que debía producir una pintura (Signac, 1943: 70), lo que significaba que la imagen no solo debía formarse en la superficie del lienzo sino también en la retina del observador.<sup>2</sup> De hecho, el divisionismo pictórico ha sido comparado con la impresión fotomecánica en color, porque mientras el pintor trabaja con pequeñas pinceladas de color (*spots*), obteniendo una superficie aparentemente uniforme, la imprenta trabaja con puntos (*dots*) distribuidos geoméricamente. De este modo, otro pintor puntillista, Georges Seurat, se erigió en precursor de la mecanización aplicada a la pintura:

La demostrada sensibilidad de Seurat hacia la imaginación popular y los medios de masas, ambos surgidos al final de su carrera, las similitudes entre los efectos de la superficie del contemporáneo *cromotipograbado* y la revolucionaria concepción de la superficie que él y sus seguidores presentaron por vez primera al público como "arte elevado" en mayo de 1886, llegaron a estar muy imbricadas en sus implicaciones." (Broude, 1974: 589)

Ya entrado el siglo veinte, la impresión en cuatricromía (offset) o la televisión analógica participan de esta experiencia perceptiva: los píxeles no son más que una configuración a base de puntos; una superficie que da la impresión de ser uniforme en la que se deposita información lumínica y cromática. Ciertamente la invención del tramado en la imagen hace factible las innumerables conexiones entre los distintos tipos de imagen. Y no solo con la imagen impresa; también con la televisiva:

No es un mero recurso pictórico, esta retícula pixelada es la verdadera estructura de la imagen transmitible. Es la matriz a través de la cual las imágenes tienen que pasar antes de que puedan instalarse en la misma superficie que el texto impreso; los píxeles también comprenden la pantalla a través de la cual la imagen bidimensional debe pasar antes de que pueda ser transmitida electrónicamente. (Kotz, 2008: 384)

Con todo lo dicho, poner a un mismo nivel el divisionismo de Seurat, el fotografo de Frederic Ives y el kinescopio de Vladimir Zworykin sería a incurrir un poco

---

<sup>2</sup> En su tratado Signac criticaba desfavorablemente la impronta de la imagen mecánica sobre la pintura: "Preocupación muy rara en una época en que la mayoría de los cuadros son como fotografías instantáneas o vanas ilustraciones" (Signac, 1943: 59).

en el reduccionismo, pues habrá que contextualizar cada uno de estos sistemas de representación, así como hallar las funciones y usos de estas imágenes. No obstante, la configuración morfológica estaba basada en principios afines. Se advertirá cómo, a medida que se van enumerando hermanamientos tecnológicos, se irán acusando notables desavenencias receptivas, debidas básicamente a la intervención del sujeto.

## 2. La mirada cinematográfica

A lo largo de las páginas de *Arqueología del cine* el historiador de la cultura W. C. Ceram excavando tanto en los auténticos como en los dudosos precursores de lo que más tarde iba a constituir el cinematógrafo. En el prefacio habla de “la prehistoria e historia primitiva del cine, así como la historia técnica del mismo” (Ceram, 1965: 9). Unas páginas más adelante el autor considera un error el abordar las historias como si se tratara de un proceso diacrónico: “Todo esto era consecuencia de la inclinación por las teorías mecanicistas de la evolución, que conciben la historia del hombre como un progreso continuo de cinco mil años de duración” (Ceram, 1965: 15). Y es que el cinematógrafo, considerado inicialmente como una máquina que reproduce el movimiento, se ha convertido para la historiografía de los medios en la suma de todos los mecanismos de visión. El acierto de Ceram está en considerar el bagaje del cine solo a partir del siglo diecinueve, deteniendo su estudio en 1897. (De igual manera, otros autores han descartado la existencia de un *precine* literario o visual<sup>3</sup> antes de su invención efectiva en forma de espectáculo.) Ello no obsta para que Ceram revise los antepasados del cine siguiendo la creencia de que la tecnología es un proceso poco menos que orgánico.

A este respecto, *Técnicas del observador* es taxativo: Podríamos enumerar una docena de libros sobre historia del cine o la fotografía en cuyo primer capítulo aparece el obligado grabado del siglo XVII representando una cámara oscura, como si se tratara de una especie de forma incipiente o inaugural de una larga escala evolutiva<sup>4</sup> (Crary, 2008a: 48).<sup>3</sup> Pero, al igual que la cámara oscura, el cine también sufrió en sus orígenes la inmovilidad, ya fuera del espectador anclado a su asiento como del operador sin opción de mover la cámara. Dicha inmovilidad, según Noël Burch (1987), se traducían en planos fijos, frontales y de composición centrífuga. En poco tiempo, estas limitaciones fueron resolviéndose, de tal modo que la relación entre la toma y la recepción de imágenes se hizo sinérgica; es la denominada “desterritorialización de la visión” (Crary, 1995: 33).

De hecho, un año después de su invención, Eugène Promio, que trabajaba como reportero para los hermanos Lumière, instala la cámara en una embarcación y filma la ciudad de Venecia. Había inventado el paisaje en movimiento: “se me ocurrió que la cámara cinematográfica, que podía tomar vistas de cosas en movimiento mientras permanecía inmóvil, posiblemente podría captar cosas inmóviles mientras estuviera

<sup>3</sup> En otro pasaje advierte que “existe una tendencia a mezclar todos los dispositivos ópticos del siglo XIX, como si participaran por igual de un vago instinto colectivo orientado hacia niveles de verosimilitud cada vez más altos” (Crary, 2008a: 148). En *Suspensiones de la percepción* apunta que las tecnologías de la visión no son más que elementos transitorios dentro de una secuencia cada vez más rápida de desplazamientos y obsolescencias que forma parte del funcionamiento delirante de la modernización” (Crary, 2008b: 23).

en movimiento” (Arnheim, 1986: 120). Paul Virilio, que ha escrito sobre la integración entre medios de traslación y máquinas de visión, se refiere a esa fusión de la óptica con la cinematográfica: “El tren es el cine. El coche es la televisión (...) En el tren el pasajero es un espectador pasivo; en el coche, el conductor es un espectador activo” (Virilio, 1986: 42).

El giro que efectuaron las ciencias empíricas de una óptica geométrica a una psicológica dio como resultado la formulación de unas teorías que implicaban al cuerpo humano. La que afectaba de manera más directa a la imagen en movimiento era la persistencia y modulación de las imágenes remanentes (*afterimages*). Así, Joseph Plateau defendió en 1829 su tesis sobre la persistencia de la visión: “Si varios objetos que difieren secuencialmente en términos de forma y posición se presentan uno tras otro al ojo en intervalos muy breves y suficientemente próximos, las impresiones que producen en la retina se mezclan sin confusión y uno cree que un único objeto está cambiando poco a poco de forma y posición” (Crary, 2008a: 144-45). El propio Plateau realizó primero experimentos con su fenakistoscopo y, más tarde, con fotografías que presentaban fases de un movimiento que el ojo se ocupaba de completar. La persistencia de la visión era una ilusión óptica y después se comprobaría que también se trataba de una falacia científica.

En 1912 hubo otra explicación fisiológica expuesta por Max Wertheimer en sus estudios experimentales sobre la visión del movimiento. Se trata del llamado movimiento aparente o fenómeno *phi* y está basado en la ley de Linke: La fusión del movimiento, debida a un proceso de adición fisiológico de las distintas fases del movimiento proyectadas sucesivamente, tiene lugar cuando la diferencia entre la percepción de las dos fases sucesivas es tan pequeña que llega a dar la sensación de que son iguales”. El cine necesitó entre dieciséis y veinticuatro fotogramas por segundo para conseguir un movimiento continuo; la televisión y el vídeo veinticinco *frames*. Pero la diferencia estriba en la materialidad de esas imágenes: la imagen fotográfica dotó de soporte físico al cine y la foto. La televisión por el contrario careció de un sistema de registro hasta la aparición del vídeo en 1956. (Hasta entonces los canales habían concentrado sus esfuerzos en la emisión en directo.) En ese sentido, parece que el vídeo y los nuevos medios digitales obvian la persistencia de la visión, al almacenar la información en soportes que no mantienen una correspondencia física entre la escena representada y su resultado en imagen.

### 3. Televisualidad

Cabe afirmar que, después de la radio, fue el cine otro de los padres espirituales de la televisión; principalmente a través de la puesta en escena, la planificación y el montaje. La dificultad se presenta al comparar dos medios que, estética y socialmente, siguieron derroteros si no opuestos, sí diferentes. Aunque no se aborde por el momento esta cuestión, cabe adelantar una afirmación de Jean-Luc Godard: “El cine es arte. La televisión es cultura” (1991: 136). La televisión tuvo dos creadores: los técnicos y los institucionales. Los inventores solo querían enviar imágenes y sonidos a distancia por medio de ondas radioeléctricas, salvando cada vez mayores distancias y obteniendo imágenes más nítidas. Les movía el mismo sueño que a un Nadar por concebir una fotografía parlante (1886) o a un Edison de fabricar el telefonoscopio

(1878). Los segundos, los organismos oficiales de comunicaciones, querían convertirla en un servicio de radiodifusión; en algo que Althusser designará “aparato de información”, con toda la carga ideológica que implica. Se puede decir de manera un tanto maniquea que finalmente ganaron los gobiernos. La radiotelevisión se impuso como un canal de transmisión dominante por encima del hecho de la representación y la expresión. Eso no había ocurrido con ninguna otra imagen registrada: la fotografía y el cine habían alcanzado ya un estatus artístico que la televisión no logrará.

Si la televisión, en tanto que medio de comunicación, se centró en la emisión y en el impacto  $\frac{3}{4}$  perceptivo e ideológico  $\frac{3}{4}$  sobre la población, la genealogía de la televisión puede ser vista entonces como la evolución de los públicos. En la Alemania de los treinta, el Reichspost habilitó locutorios públicos habilitados en las oficinas de correos.<sup>4</sup> A estos siguieron los receptores instalados en algunos clubes de trabajadores de la Unión Soviética, como gesto de un paternalismo de Estado que seguía consignas tales como “Radio: crearemos una nueva voluntad de la voluntad de millones”, lema que encabezaba el cartel diseñado por Iulian Shutskii en 1925 (Gough, 1996: 45). En un principio la televisión tenía una condición de recepción colectiva, similar a las salas cinematográficas, aunque poco tiempo tardará en pasar a ser un bien de consumo doméstico, para después desplazarse al consumo individual.

Se ha visto que los procesos reproductivos del grabado y la cámara oscura fueron reconocidos por la tradición del arte. El pintor Durero era también grabador, mientras que Vermeer y Canaletto se valieron de los logros perspectivos de la cámara oscura. La invención de la foto y la cinematografía, sin embargo, fue cuestionada por el academicismo, pero muy bien acogida por la modernidad. Todo esto favorecía la revolución pictórica producida durante el cambio de siglo, y se correspondía a la perfección con los cambios perceptivos que estaba experimentando el ciudadano. El observador se convirtió en un cuerpo cinemático y veedor, puesto nuevamente en movimiento” (Crary, 1994: 43). Pero las diferencias de la televisión con la imagen reproductiva no solo son de orden tecnológico.

Alejadas de la progresión histórica (grabado, foto, cine), las prácticas televisivas no gozaron de reconocimiento por parte de la institución artística. Y aunque estuvo tímidamente considerada por los movimientos de vanguardia de los años veinte —tendientes a integrar los nuevos materiales y técnicas con la obra plástica—, la televisión terminó por convertirse en un medio de comunicación de masas con escaso horizonte estético. Volviendo a los dos países mencionados, se dio una situación similar: la confrontación entre sistema político y práctica artística. En efecto, mientras el nacionalsocialismo alemán suprime de raíz las vanguardias bajo el rotundo calificativo de “Arte degenerado” (1937), en la Unión Soviética se deshabilita todo formalismo artístico en pos del realismo socialista. Pues bien, la erradicación de la vanguardia es coincidente con el inicio de servicios regulares de televisión en ambos países, 1935 y 1938 respectivamente. Los gobiernos promueven la radiodifusión en detrimento de la expresión artística. Así, la televisión ha sido incluida en otro entorno de producción de imágenes. Se habla entonces de los medios de comunicación en términos industriales: industrias culturales (Adorno y Horkheimer); de la conciencia

<sup>4</sup> William Uricchio (1989) muestra las imbricaciones habidas entre tecnología, industria y política en los orígenes de la televisión durante el Tercer Reich. Sobre la televisión en Alemania entre 1935 y 1944, consúltese el monográfico del *Historical Journal of Film, Radio and Television*, vol. 10, n° 2, 1990.

(Enzensberger); del imaginario (Flichy); o, en su último cuño, de “industrias creativas” (John Hartley).

¿Cuándo ha sido entonces la posición de la institución artística frente a la televisión como forma expresiva? La historia, la crítica y la teoría del arte lo han ubicado en otro lugar. Sintómicamente, el sistema del arte ha llegado a acoger al cine y al vídeo de creación en sus museos, aunque sin atender al medio televisivo. Pero éstas son disquisiciones que no deben desviar el camino aquí propuesto: estudiar la televisión como proceso reproductivo de imágenes, así como la actitud  $\frac{3}{4}$  perceptiva y receptiva  $\frac{3}{4}$  del espectador en relación con las anteriores máquinas de visión.

El modelo hegemónico de la cámara oscura había introducido una novedad que se se va a mantener a lo largo de la historia de la visión mediada por tecnologías: el acto de ver queda separado del cuerpo físico del observador. Entre la visión y lo real se interpone un artefacto que, por delegación, mira por nosotros. Es en este extremo donde las palabras “medio” o “vehículo” cobran su valor literal. La televisión  $\frac{3}{4}$  incluso la recibida en directo  $\frac{3}{4}$  sigue siendo un instrumento de visión que nos ofrece experiencias vicarias. Un punto de ruptura viene dado con la entrada del sujeto en el hecho perceptivo. Es la subjetividad humana frente a la objetividad de la máquina:

Por una parte, el observador es disjunto de la observación pura del dispositivo y asiste como testigo incorporado a una re-presentación mecánica y trascendental de la objetividad del mundo. Por otra parte, no obstante, su presencia en la cámara entraña una simultaneidad espacial y temporal de la subjetividad humana y el aparato objetivo. (Crary, 2008a: 65-66).

¿Realiza la pantalla de televisión esta doble operación? Respecto a la primera consideración, y al contrario de la cámara oscura, el espectador sí es un factor determinante en la construcción de la realidad. En lo concerniente a la segunda consideración hecha por Crary, sí se cumple; se establece esa simultaneidad —y también contradicción— entre la visión subjetiva y la objetividad del aparato. La participación del telespectador ante la pantalla parece que se inicia ya en los mecanismos perceptivos.

Hay autores que se han ocupado de la fisiología de la recepción televisiva. Ruggero Pierantoni apunta que la actividad del ojo y el haz de electrones de la televisión analógica no se comportan de la misma manera:

Se trata de un continuo ir y venir del ojo sobre este punto y sobre aquel otro, y las líneas ideales, las trayectorias seguidas por el ojo, no son rectilíneas para nada. De ahí que no se mantenga ni siquiera la posible relación espacio-tiempo. Los movimientos exploratorios son, en efecto, de tipo impulsivo o balístico y no continuados, movimientos rectilíneos de barrido. Como sucede en el “escaneado” televisivo de las imágenes. (Pierantoni, 1984: 151)

Aunque no de manera rigurosa, Marshall McLuhan sugiere en *Comprender los medios* una idea afín, a saber: la constante transformación de la pantalla: El telespectador del mosaico televisivo (...) reconfigura inconscientemente los puntos en una obra de arte abstracto según el patrón de Seurat o Rouault (...) La imagen de televisión requiere continuamente que ‘cerremos’ los espacios de la malla con una participación sensorial convulsiva” (McLuhan, 2009: 358-59). Dicha idea de una imagen en continua transformación, una imagen que nunca termina de completarse, conecta estrechamente con la del espectador participante en la formación y lectura de las imágenes. No se trata entonces de un espectador ajeno, encerrado en los límites impuestos por una cámara oscura que presenta una imagen coherente del mundo.

#### 4. El lugar del espectador

Lejos de pretender establecer una clasificación estricta, es posible esbozar distintas relaciones que el veedor ha tenido con los sistemas de representación y los instrumentos de visión. El propósito que se persigue es la comprensión de los medios no tanto desde el lado de la producción como del destinatario, siguiendo un poco la máxima de Hitchcock de que el cine son butacas con gente. El autor de *Técnicas del observador* (Crary, 2008a: 21-22) justifica el porqué del término observador en lugar de espectador. Crary ha elegido *observer* por implicar una mayor participación del sujeto, el cual se somete a unos códigos de representación. En efecto, si se acude al diccionario de la Real Academia, entiende por observador aquel que “examina atentamente”, el que “advierde o repara”, frente a un más superficial espectador que “mira con atención” o “asiste a un espectáculo público”. Aunque admitidas todas las acepciones, a la hora de referirse aquí al cine y la televisión, se mantendrá la noción de espectador, dejando la palabra observador a otro tipo de veedor específico.

La figura del contemplador tiene que ver principalmente con el museo. La educación del visitante empieza en los edificios neoclásicos, depositarios de grandes colecciones de obras clásicas: las pinacotecas, las gliptotecas. El museo llega a convertirse en santuario artístico. Es el museo entendido como la preservación de una tradición artística. El vínculo entre el contemplador y las piezas expuestas es de distanciamiento hacia un pasado clausurado e indiscutible. El papel del visitante es meramente contemplativo. En su pasividad, el contemplador en ocasiones prefiere la visita guiada o la audioguía para así no enfrentarse a las piezas; necesita que sean apoyadas con explicaciones históricas e iconográficas.

La noción de observador procede de los nuevos modos de ver que la vida moderna impone en torno a la segunda mitad del siglo diecinueve. Es la gran ciudad la que ofrece multitud de espectáculos: galerías comerciales, palacios de cristal, dioramas y panoramas, parques de atracciones, exposiciones universales y un largo etcétera. Es el ciudadano el que deviene en “mirada virtual y movilizada” (Friedberg, 1995: 60), para participar del espectáculo urbano.<sup>5</sup> Una cita de Walter Benjamin ilustra el impacto que esta nueva visión produjo sobre los artistas:

<sup>5</sup> Teoría ampliada en *Window Shopping* (Friedberg, 1993: 2-3, 37-38). Sobre las diferentes acepciones de virtual (1993: 204, n. 8). La autora propone seis preceptos de la recepción que son útiles para el modelo de espectador televisivo (1993: 136-37).

Quizás la visión cotidiana de una multitud en movimiento fue durante cierto lapso un espectáculo al cual el ojo debía habituarse antes. Si se admite esta hipótesis, se puede quizás suponer que una vez cumplido ese aprendizaje el ojo haya acogido favorablemente toda ocasión de mostrarse dueño de la facultad recién conquistada. La técnica de la pintura impresionista, que extrae la imagen del caos de las manchas de color, sería por lo tanto un reflejo de experiencias que se han vuelto familiares para el ojo del habitante de una gran ciudad. (Benjamin, 1986: 106, n. 9)

En resumen, el observador es considerado como un sujeto participativo que se involucra en los aparatos mediáticos que utiliza, es dependiente del contexto de recepción y arroja toda su carga de subjetividad. El observador, con su mirada, se reconoce como tal; en él hay una asunción de las reglas que exige el medio. El observador consiente en ser atraído por la ilusión óptica del aparato y admite sus convenciones.

De manera paulatina, la historia de la imagen ha ido perfilando los rasgos del destinatario, pasando por el amorfo y ambiguo concepto de *masa* empleado por la sociología de la comunicación; concepto, por cierto, que Benjamin ya manejaba cuando disertaba sobre los aparatos de reproductibilidad técnica en su ensayo sobre la obra de arte. La palabra no ha traído más que equívocos: “Los usos iniciales del término solían tener connotaciones negativas. En principio ‘masa’ se refería a la muchedumbre o ‘gente ordinaria’, aparentemente inculta e ignorante, potencialmente irracional, indisciplinada e incluso violenta” (McQuail, 2000: 75).

Los estudios clásicos sobre los efectos mediáticos (radiodifusión, cine) han aplicado términos tales como público, audiencia y espectador. Por regla general el cine habla de públicos y la televisión, de audiencias. Espectador es un término aplicado a ambos para individualizar la recepción audiovisual, mas ello no debe equiparar al espectador cinematográfico con el televisivo. Por audiencia se entiende el número de individuos que recibe el contenido emitido por un medio. La audiencia televisiva es una medida cuantitativa que se calcula en términos de porcentaje (cuota de pantalla). Pero se da una ambigüedad: los análisis consideran la audiencia como un todo homogéneo, solo discernible en grupos de edad, sexo o factores sociodemográficos, cuando en realidad es precisamente lo contrario: una heterogeneidad de comportamientos. En todo caso, la audiencia es un destinatario neutro cuya única respuesta se conoce a través de tablas que arrojan datos sobre el alcance de un programa en determinada franja horaria.

Al margen de enfoques psicológicos, estudios más recientes sobre la recepción televisiva se centran en el ámbito en el que el espectador se desenvuelve; estudios culturales que son conscientes de la existencia de un espectador subjetivo y de unos grupos que no se atienen a las pautas de socialización establecidas. La televisión en cierto modo se resiste a formar un concepto medianamente sólido de espectador; habría que añadir adjetivos tales como espectador cautivo en unos casos y errático en otros, debido al uso del mando a distancia. Pero el espectador de la televisión convencional es —perceptiva y cognitivamente hablando— un sujeto activo, entregado incluso al mero hecho de ver televisión antes que consumir determinados programas, aunque David Morley escriba que “la visión ‘pura’ de la televisión es una ocupación relativamente rara” (Morley, 1995: 172).

Se da por sentado que el espectador televisivo se expone pasivamente a la pantalla porque es una actividad que está consustancialmente integrada en la vida del hogar, en las pautas de lo cotidiano y en la esfera de lo íntimo. En un precoz ensayo de los años treinta sobre televisión, Rudolf Arnheim hablaba de esa pasividad:

A los que sean capaces de pensar, sacar conclusiones y distinguir, la televisión les puede ofrecer muchas sugerencias. Pero los que no sean capaces de ello, quedarán embargados por la pequeña pantalla, sin ninguna exigencia (...) y fatalmente se van a producir escenas familiares: pues el entretenimiento choca con la observación, la palabra con la imagen, el arte con la diversión, el pedagogo con la bailarina, el empleado con el jefe de producción. El resultado de esta lucha es incierto. (Arnheim, 1980: 166, 169)

Arnheim menciona dos aspectos destacables: la apatía cognitiva y la diferencia arriba mencionada entre observador y espectador.<sup>6</sup> Y la diferencia la establece en el marco familiar y no en la recepción colectiva, propia de aquellos años. Al bajo grado de participación cognitiva otorgada al telespectador, se contraponen un alto nivel de subjetividad e identificación; características que, a tenor de lo visto, comparte con el observador. Y es que, en el televidente pueden aglutinarse la condición de espectador y observador, dependiendo siempre del contexto de recepción y del grado de motivación. Existe de hecho una televisión de culto; programas clásicos o ficciones seriadas en los que el espectador va más allá del simple vistazo y se involucra social e incluso intelectualmente. Sin excesivo rigor, hasta aquí se han propuesto distintas concepciones del veedor en función del aparato de visión o sistema de representación.

Recuperando el pensamiento de McLuhan, el influjo de la televisión está menos en los contenidos y más en el hecho de la transmisión. En ese sentido, la televisión fue desde sus comienzos un medio en potencia antes que una finalidad definida. El inconveniente es que tanto los que producen como los que consumen televisión desatienden las posibilidades del televisor en tanto que artefacto generador de imágenes y sonidos; es decir, una apreciación de la imagen en sí misma que acercaría al medio al terreno plástico. McLuhan advertía que si el espectador se implica perceptivamente en esa malla mosaica que es la pantalla, es porque requiere completar una imagen en continua transformación. Pero, a diferencia de otras imágenes, el espectador no fija su atención en la superficie de la imagen, cuando justamente se trata de un soporte que no ha dejado de compartir elementos expresivos con las formas visuales que las precedieron. Ocurre en cierta medida lo que denunciaba el pintor David Hockney: “La imagen tiene que cambiar para que no seamos pasivos. La mayoría de los espectadores de televisión son pasivos. No escudriñan la pantalla, actúan como si

---

<sup>6</sup> En el mismo capítulo, Arnheim emplea un símil que Paul Virilio propondrá cincuenta años después: “En cierto modo, la televisión se manifiesta como un pariente próximo del automóvil y del avión, sirviendo de transporte para el espíritu” (Arnheim, 1980: 165). Véase también “Pronóstico de la televisión” (1935), en *El cine como arte* (Arnheim, 1986: 137-43).

no existiera la pantalla, como si no hubiera una superficie. Ningún pintor haría esto. Qué te puede suceder si ahí crees que no hay superficie”.<sup>7</sup>

## 5. El desplazamiento del referente

Dado que la imagen electrónica implica unas condiciones de recepción distintas a la imagen mecánica, ¿en qué aspectos difiere la imagen televisiva? Se dan tres circunstancias cuyo denominador común es la desaparición: en primer lugar, ausencia de referencialidad; en segundo, del fenómeno de la persistencia de la visión; y en tercer lugar, la disgregación de los públicos. Con respecto a la primera circunstancia, avanzar que la automatización de la imagen ha dejado, de una u otra forma, irreconocible a su fuente:

En la época de la máxima alienación de los hombres entre sí, de las relaciones infinitamente mediatizadas, que son las únicas que tienen, se han inventado el film y el gramófono. En el film el hombre no reconoce su propio andar, en el gramófono no reconoce su propia voz. Ello ha sido confirmado mediante experimentos. (Benjamin, 1986: 236)

La televisión no solo ha multiplicado este efecto, sino que ha dado otra vuelta de tuerca al proceso de generación de imágenes. No sólo hay confusión con el referente; además este, virtualmente, ha desaparecido o al menos se ha desplazado: las propias imágenes son ahora el marco de referencia y no los hechos que las provocaron. Como sostiene Virilio, las imágenes se han quedado huérfanas de sus referentes para unirse con otras siguiendo una lógica no lineal. A este respecto Jean Baudrillard se muestra también tajante: “Existe una no distinción definitiva de la imagen y lo real que no deja sitio a la representación—*nen cuanto tal*” (Baudrillard, 1988: 10). Son las imágenes televisivas <sup>3</sup>/<sub>4</sub> incluidos las informativas <sup>3</sup>/<sub>4</sub> las que solo remitiéndose a sí mismas borran el concepto de representación y por tanto el propio acontecimiento.

Igualmente, en televisión los fenómenos de la persistencia retiniana y el fenómeno *phi* quedan anulados. Las razones <sup>3</sup>/<sub>4</sub> más metafóricas que fundadas <sup>3</sup>/<sub>4</sub> están basadas en la fragilidad física de las imágenes. Cuando la pantalla no arroja imagen estable alguna, cuando cada imagen llama a la siguiente con una velocidad que casi alcanza el umbral de la visión natural, entonces desaparecen las “posimágenes”. No es necesaria la persistencia de la visión porque no hay intervalos entre ellas. La memoria para retenerlas tampoco sería necesaria. La reiteración <sup>3</sup>/<sub>4</sub> visual y de programación <sup>3</sup>/<sub>4</sub> no da opción al recuerdo porque cada contenido anula al anterior. Y de no reforzarse mediante la redifusión, las imágenes y los programas caen en el olvido. Regresemos a Paul Virilio: “La emisión televisada (y pronto digitalizada) de las informaciones no permite ninguna forma de memorización activa, sino tan sólo una

<sup>7</sup> David Hockney en entrevista realizada por Paloma Chamorro para el programa *La realidad inventada* (TVE-2), emitida en tres partes el 24 de noviembre, 1 y 8 de diciembre de 1989. Véase también de Hockney, “Is TV Dead?: Television As We Know It May Be Dying, but Painting Certainly Isn’t”, *American Art*, vol. 12, nº 33, otoño 1998, pp. 2-4.

reaccin emocional cuya violencia *pasiva* es el único criterio; los que hacen *zapping* no reflexionan en absoluto sus elecciones intempestivas” (Virilio, 1994: 14). Queda abolida con ello la persistencia de la memoria. ¿Quién recuerda el último anuncio hasta que no vuelve a ser emitido?

Aa dir, por l timo, una tercera caracter stica de la recepcin televisiva que rompe con pasadas tipologías de recepci3n: la ausencia de p3blicos; es decir, la proliferaci3n de la visi3n íntima. Una intimidad que cada vez emplea aparatos más personalizados; una intimidad que, además del consumo, facilita la creaci3n de contenidos — los *self-media* que anticipaba Jean Cloutier en los años setenta—. Ese uso personalizado de los medios comenz3 con el televisor y no ha hecho más que acusarse con las nuevas pantallas. Solo recordar los más extendidos: los usos del mando a distancia; el vídeo doméstico; la proliferaci3n de receptores en cada habitaci3n; Youtube y contenidos audiovisuales por internet (*streaming* y *download*); y finalmente la convergencia de televisi3n, ordenador y telefonía móvil.

## 6. Conclusi3n

Si se pasa por alto el hecho de que toda selecci3n de la realidad efectuada por una cámara implica una intervenci3n sobre aquella, se puede afirmar que la imagen registrada cumple las expectativas de realidad que toda máquina de visi3n persigue. Los medios audiovisuales ambicionan un cada mayor nivel de iconicidad, en una escala que incluye no solo sensaciones óptico-acústicas, sino además sinestésicas. La estética de la máquina que propugnaban las vanguardias hist3ricas tiene mucho que ver con ese proceso de objetivaci3n a través de la mecanizaci3n de la imagen. Theo van Doesburg, uno de sus promotores, escribi3 en 1926 sobre las consecuencias de esa nueva expresi3n en arte y tecnología que era el cine: Pero, tambi3n es cierto que la creciente necesidad de *realidad visual* ha producido la enorme expansi3n del cine y el periodismo ilustrado (¡piénsese en la ola de revistas!), de la fotografía, etcétera. Esta necesidad de una realidad visual es parte integrante del estilo de nuestro tiempo” (Doesburg, 1974: 158). Pero el fenómeno venía de antes. Vanessa Schwartz ha advertido el “interés público por la realidad” que imperaba en el París de fin de siglo (Schwartz, 1995: 110). Dicha inclinaci3n es casi consustancial a la historia de la imagen mecánica, y tambi3n a los espectáculos presenciales del siglo diecinueve: museos de cera, panoramas y otras reconstrucciones de sucesos de gran impacto popular. No hay que olvidar tampoco que la genealogía del cine tuvo un primer encuentro con el documental; en él, la expectaci3n que causaba el nuevo invento se mezclaba con la curiosidad del espectador por ver sucesos fascinantes en la pantalla. La televisi3n tampoco quedó a la zaga, con la salvedad de que “la televisi3n produce ‘realidad’ antes que reflejarla” (Fiske, 1987: 21). Si se hace un somero repaso a la programaci3n televisiva de fin de siglo tambi3n se advertirá la aceptaci3n que adquirieron en los años noventa los programas de telerrealidad.

La televisi3n y demás medios mantienen la tendencia al realismo; no el realismo social que defendía la pintura o la literatura de la segunda mitad del diecinueve, sino el realismo referido a la máxima fidelidad. Las nuevas tecnologías de la pantalla consiguen una imagen cada vez más fidedigna; una imagen que envuelve al espectador física y psíquicamente. Esa tecnología inmersiva es alcanzada gracias a la alta definici3n (HDTV) o a la imagen tridimensional (IMAX, TV3D). La idea clave es

que, si bien la tecnología audiovisual hace interactivo al observador, esos mismos dispositivos entran en conflicto con la visión directa del sujeto, dado que interfieren instrumentos periféricos entre el ojo y la escena. Es un conflicto que ya planteaba la cámara oscura, el microscopio, el telescopio o la visión por rayos x. Inmerso en los entornos digitales, el espectador es testigo de una representación cada vez más verosímil cuando la asimilación de esas imágenes es gradualmente más introspectiva. Es la objetivación de la representación enfrentada a la subjetivación de la recepción.

La pantalla televisiva ha quedado eclipsada por los dispositivos digitales, que acusan aun más la ausencia de referente y materialidad; porque “las nuevas imágenes ya no tienen exterioridad” (Deleuze, 1987: 351-2). Se trataría entonces de hallar los rasgos comunes que atraviesan los diferentes soportes audiovisuales —por ejemplo, su condición de marco—, al tiempo que localizar los rasgos distintivos que definen a uno y a otro. Un buen acercamiento lo ofrece Anne Friedberg al referirse a las “ventanas virtuales”. Partiendo de la ventana arquitectónica de Alberti, establece una continuidad entre las ventanas de cine, televisión y ordenador; una carrera tecnológica que empezó mucho antes de que nuestras pantallas de televisión empezaran a parecerse a sitios web, antes de que nuestras pantallas de ordenador contuvieran sistemáticamente imágenes en movimiento y antes de que las películas se asemejaran a ambas” (Friedberg, 2006: 245). Tampoco habría que desatender las distinciones específicas de cada medio; cualidades que explican las transformaciones en la visualidad. En efecto, por encima de los lenguajes o los contenidos que puedan aportar, las pantallas han ido configurando nuevos modos de ver que vinculan la disposición receptiva del individuo con las imágenes que desprenden, para luego incorporarlas a su experiencia visual. De esta manera, el entorno perceptivo no solo está compuesto de estímulos referenciales sino —además y paulatinamente— de constructos visuales cada vez más convincentes.

Se concluye acudiendo al autor con el que se iniciaba este trabajo: “La ausencia de referencialidad es la base sobre la cual las nuevas técnicas instrumentales construirán para el observador un nuevo mundo ‘real’” (Crary, 1995: 31). Esa autonomía del referente es la que posiblemente haya provocado la necesidad por la precisión de sus imágenes; un creciente deseo por restituir los rasgos de lo real para más tarde desprenderse de esa realidad. Así hasta llegar finalmente a un estadio de cosificación de la imagen y el sonido. Ya no se habla de espectadores, sino de usuarios, de nativos digitales. Según anuncian los fabricantes, cada cual compondrá sus propias visiones. Involucrado el veedor en los dispositivos —sean mecánicos o digitales—, con todo su potencial de visión subjetiva, la progresión lineal de las imágenes queda desdibujada. La ruptura quizá empezó a producirse cuando la verosimilitud de lo observado dependía tanto de los medios como del observador.

## Referencias bibliográficas

ARNHEIM, Rudolf (1980 [1936]). *Estética radiofónica*. Barcelona: Gustavo Gili.  
— (1986 [1957]). *El cine como arte*. Barcelona: Paidós.

- BAUDRILLARD, Jean (1988). “Más allá de lo verdadero y lo falso, o el genio maligno de la imagen”. **En:** *Cuadernos del Norte*, nº 50, pp. 9-12.
- BENJAMIN, Walter (1986). *Sobre el programa de la filosofía futura*. Barcelona: Planeta-Agostini.
- BROUDE, Norma (1974). “New Light on Seurat’s “Dot”: Its Relation to Photo-Mechanical Color Printing in France in the 1880’s”. **En:** *Art Bulletin*, vol. 54, nº 4, pp. 581-89.
- BURCH, Noël (1987). *El tragaluz del infinito*. Madrid: Cátedra.
- CERAM, C. W. (1965). *Arqueolog’a del cine*. Barcelona: Destino.
- CRARY, Jonathan (1994). “Unbinding Vision”. **En:** *October*, nº 68, pp. 21-44.
- (1995). “Modernizing Vision”. **En:** WILLIAMS, Linda. *Viewing Positions*, pp. 23-35.
- (2008a). *Las técnicas del observador: visi—ny modernidad en el siglo XIX*. Murcia: Cendeac.
- (2008b). *Suspensiones de la percepci—n:atenci—n,espectc ulo y cultura moderna*. Madrid: Akal.
- DELEUZE, Gilles (1984). *La imagen-movimiento*. Barcelona: Paidós.
- (1987). *La imagen-tiempo*. Barcelona: Paidós.
- DOESBURG, Theo van (1974 [1926]). “Painting and Plastic” Art. **En:** BALJEU, Joost. *Theo van Doesburg*. Nueva York: Macmillan, pp. 156-61.
- FISKE, John (1987). *Television Culture*. Londres: Methuen.
- FRIEDBERG, Anne (1993). *Window Shopping: Cinema and the Postmodern*. Berkeley: University of California Press.
- (1995). Cinema and the Postmodern Condition. **En:** WILLIAMS, Linda. *Viewing Positions*, pp. 59-83.
- (2006). *The Virtual Window: From Alberti to Microsoft*. Cambridge, Ma: The Mit Press.
- GODARD, Jean-Luc (1991). “El cine es arte. La televisión es cultura”. **En:** P REZ ORNIA, José Ramón. *El arte del v’deo: introducci—na la historia del v’deo experimental*. Madrid: RTVE/Serbal, pp. 136-37.
- GOUGH, Maria (1996). “Switched On: Notes on Radio, Automata and the Bright Red Star”. **En:** DICKERMAN, Leah (ed.). *Building the Collective: Soviet Graphic Design, 1917-1937*. Nueva York: Princeton Architectural Press, pp. 39-55.
- KOTZ, Liz (2008). “Video Projection: The Space Between Screens”. **En:** LEIGHTON, Tanya (ed.). *Art an the Moving Image*. Londres: Tate Publishing, pp. 371-85.
- KRAUSS, Rosalind (1996 [1979]). “Retículas”. **En:** *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza.
- McLUHAN, Marshall (2009 [1964]). *Comprender los medios de comunicaci—n*. Barcelona: Paidós.
- McQUAIL, Denis (2000). *Introducci—na la teor’a de la comunicaci—nde masas*. Barcelona: Paidós.
- MORLEY, David (1995). “Television: Not so Much a Visual Medium, More a Visible Object”. **En:** JENKS, Chris (ed.). *Visual Culture*. Londres: Routledge, pp. 170-89.
- NIÉPCE, Joseph Nicéphore (1991 [1839]). “Noticia sobre la heliografía”. **En:** DAGUERRE, Louis Jacques Mandé. *Historia y descripci—nde los procedimientos del daguerrotipo y diorama*. Palma de Mallorca: Miquel Font.

- PANOFSKY, Erwin (1999 [1924-25]). *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona: Tusquets.
- PIERANTONI, Ruggero (1984). *El ojo y la idea: fisiología e historia de la visión*. Barcelona: Paidós.
- SCHWARTZ, Vanessa R. (1995). "Cinematic Spectatorship Before the Apparatus: The Public Taste for Reality in Fin-de-Siècle Paris". **En:** WILLIAMS, Linda. *Viewing Positions*, pp. 87-113.
- SIGNAC, Paul (1943 [1889]). *De Eugenio Delacroix al neoimpresionismo*. Buenos Aires: Poseidon.
- URICCHIO, William (1989). "Rituals of Reception, Patterns of Neglect: Nazi Television and its Postwar Representation". **En:** *Wide Angle*, vol. 11, n° 1, pp. 48-66.
- VIRILIO, Paul (1986). "Cinéma-vitesse". **En:** *Revue d'Esthétique*, n° 10, pp. 37-43.
- (1994). "La vanguardia del olvido". **En:** *El País*, 13 de mayo, pp. 13-14.
- WILLIAMS, Linda (ed.) (1995). *Viewing Positions: Ways of Seeing Film*. New Brunswick: Rutgers University Press.