

Las imágenes tan difundidas que ahora nos rodean —un mundo racionalizado de vi-

da digitalizada y lenguajes mediatizados por las pantallas de vídeo— se hallan ya prefiguradas en parte en el plan de 1901 de Nicola Tesla de un Sistema Mundial de comunicaciones planetarias totalmente interconectadas. Aunque vincu-

ladas a otros sueños futuristas de simultaneidad, las ideas de Tesla tenían más de una afinidad con las necesidades del poder estatal y de los negocios que otras formas de modernismo. Tesla estaba convencido de que podría construir un globo unificado por el registro universal del tiempo, al que atravesaran totalmente flujos de lenguaje, imágenes y dinero —todo reducido a un fluido único de energía eléctrica.¹ Respaldada por J. P. Morgan, la primera estación de transmisión de Tesla se levantó en la costa norte de Long Island; la Torre Wardenlyffe, de doscientos pies de alto, se mantuvo solamente de 1901 a 1903, sin verse nunca rematada por la inmensa cúpula de cobre que Tesla había planeado para ella. Ninguna otra pieza escultórica incorporaba mejor las aspiraciones sincrónicas de desgarrar la historia que esta torre. Podría muy bien situarse junto al *Monumento a la Tercera Internacional* de Tatlin y la *Columna Infinita* de Brancusi como representación de las tres variantes del absolutismo modernista: la corporativa, la historicista y la esteticista.

Aunque se demostraría que la visión de Tesla sería la más duradera de estas tres, su realización completa tuvo que posponerse durante más de ocho décadas. Un importante descubrimiento petrolífero en Spindletop, Tejas, también en 1902, contribuyó a asegurar la dominación continuada del espacio extensivo, un espacio de vehículos, atravesado por el ferrocarril y luego, ya dentro del siglo XX, por el automóvil. No obstante, el acierto de Tesla fue transformar la idea, relativamente pedestre, que tenía Edison de la electricidad, como un bien vendible en unidades a los consumidores, pa-

E C L I P S E D E L ESPECTACULO

por
JONATHAN CRARY

ra alcanzar la aprehensión de la electricidad como una sustancia immanente en la que cualquier cosa era transcodificable, pudiendo intervenir de manera instantánea en cualquier lugar, hasta llegar a ocupar literalmente todo el cuerpo de la tierra y la atmósfera.²

La de Tesla fue una comprensión primaria de la lógica totalizadora del capital, y la televisión surgiría como un componente clave del «sistema mundial» cuyos perfiles supo prever con tanta agudeza.

Hoy todos estamos implicados en la práctica de dotar de solidez conceptual y de unidad a esa entidad evasiva y aparentemente omnipresente que es la televisión. Mantenemos una coherencia ilusoria sobre lo que es una fusión cambiante de fuerzas, objetos, efectos y relaciones. Aun cuando todo lo que se ve subsumido por la televisión tiene especificidad histórica, sostenimientos tecnológicos, y se inscribe en economías múltiples, la hemos mistificado, situándola más allá del alcance del análisis crítico, mientras —a la vez— la dotábamos de una identidad despótica aislada de las vicisitudes de los procesos sociales. La televisión ha sido siempre una agregación de cuerpos, instituciones y transmisiones en transformación continua. Podríamos aprehender más claramente la televisión si, en lugar de buscar una estructura elusiva formal, identificáramos las conjunciones que fabrica, las circulaciones que controla, y, lo más importante, las aceleradas mutaciones que está sufriendo en estos momentos.

A causa de la creciente adyacencia de la televisión a las telecomunicaciones y los ordenadores, cualquier investigación sobre su futuro puede verse fácilmente entremezclada con una ideología del determinismo tecnológico y con un discurso de futuros prefabricados que, en último término, sirven a los poderes actuales. Este ensayo se propone volver a situar el problema de la televisión y su metamorfosis, no sólo dentro del reino del cambio tecnológico, sino en rela-

1. Para el texto del Plan Wardenlyffe de Tesla, véase John J. O'Neill, *Prodigal Genius: The Life of Nikola Tesla* (Nueva York: David McKay, 1914), pp. 210-211. Véase también Margaret Cheney, *Tesla: Man Out of Time* (Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1981).

2. Compárese el plan de Tesla de reivindicación de la tierra y la atmósfera como conductores naturales con el diseño nazi de un arma que ganara la guerra sobre la base de transformar la atmósfera en un conductor de alto voltaje, que se relata en Albert Speer, *Infiltration*, trad. Joachim Neugroschel (Nueva York: Macmillan Publishing Co., 1981) pp. 146-147.

ción con el nuevo diseño más amplio de otras áreas: culturales, económicas, geo-políticas. Entre los aspectos que se abordan está el de hasta qué punto la televisión, como sistema que funcionó desde los años 50 a los 70, está desapareciendo ahora, para verse reconstituida en el centro de otra red en la que lo que importa no es ya la representación, sino la distribución y el control. Los hábitos modernistas llevaron a muchos críticos a la búsqueda de propiedades que se estimaba que eran intrínsecas a la televisión, para articularla como un medio como la pintura o la escultura, y aislar una nueva entidad llamada «vídeo arte». La televisión se estabilizó conceptualmente como un sistema semiótico que uno podía «leer», o como un elemento superestructural a través del cual se ejercía el poder.³ Sin embargo, el desarrollo de los últimos años ha cuestionado explicaciones que al principio parecían permanentes. Las famosas formulaciones de los años 60 de Marshall McLuhan, por ejemplo, muestran cómo se constituyó un discurso en torno a la televisión sobre la base de rasgos que se ha demostrado que eran peculiaridades transitorias de una tecnología todavía en su infancia. La televisión era «fría» debido a la baja definición de su imagen y su tamaño reducido: su calidad de imagen anulaba efectivamente las distinciones intelectuales y perceptivas por parte del espectador.⁴ Sin embargo, como es bien sabido, el progresivo refinamiento de la televisión de alta resolución y de grandes pantallas domésticas anuncia la pronta eliminación de diferencias significativas en la experiencia entre el cine y la televisión.

Para otros críticos, la televisión es tan completamente constitutiva de lo social que sus operaciones no se distiguen de las de un orden totalmente hegemónico. Pero no importa lo extensivos y profundos que sean los mecanismos de la televisión: el peligro reside en totalizarla. Desde luego la televisión es una tracería global de vínculos que produce la verdad y que domina cada día más el terreno de lo vivo; pero, al mismo tiempo, como ocurre con cualquier otro despliegue de poder, la superficie que moviliza la televisión tiene también huecos apenas visibles, estrías, y pliegues. Así, por un lado, podemos considerar el momento, en julio de 1982, en el que dos billones y medio de personas contemplaban la final de la Copa del Mundo de fútbol, apiñados todos en un tiempo real ante la misma imagen, y participando duran-

te dos horas en una megacircuito perfectamente controlado. Pero, por otro lado, existen también tipos muy diferentes de circuitos que pueden resultar defectuosos o ser contingentes: cuando la televisión se une a múltiples acontecimientos exteriores a ella; cuando la televisión se convierte en un objeto como un elemento más del mobiliario, cuando no funciona más que como una abertura arquitectónica, o cuando es simplemente un metrónomo de lo cotidiano.⁵ Estos son, pues, los espacios de intersección que necesitan ser comprendidos: un circuito de poder que puede ser uniforme y sin costuras como un macrofenómeno, pero que está roto, diversificado, y que nunca es totalmente controlable en su uso local.

La respuesta totalizadora a la televisión se desarrolló, en parte, de los textos sobre la «industria de la cultura» de la Escuela de Francfort. Adorno y Horkheimer, exilados en Los Angeles, desvelaron la «implacable unidad» de «un sistema que es uniforme y completo en todas las partes», un tejido voraz del que no puede escaparse y que todo lo absorbe y convierte en mercancía de acuerdo con una lógica que, para ellos, estaba peligrosamente cercana al fascismo.⁶ Este modelo, con el que Marcuse volvió a sintonizar y que divulgó, se mezcló en los Estados Unidos con ideas autóctonas de holismo izquierdista que dieron lugar a libros como el de Jerry Mander *Four Arguments for the Elimination of Television* (1977). Pero el hijastro más influyente de la Escuela de Francfort es Jean Baudrillard, que ha revitalizado despiadadamente una visión incondicional de la irremediabilidad de la cultura (consumista) contemporánea.⁷

Como la ciencia ficción sobre nuevas edades del hielo o la cristalización de la vida orgánica, los textos recientes de Baudrillard narran un triunfo correspondiente de lo inanimado. Como si fuera una versión actualizada de *The Wreck of the Hope* de Caspar David Friedrich, Baudrillard traza el espectro de la implosión. La implosión de Baudrillard, que es un tipo de escatología negativa, anuncia la nulidad de toda oposición, la disolución de la historia, la neutralización de la diferencia, y la eliminación de cualquier posible figuración de realidad alternativa. Y, en el centro frío, superdenso, de este antifinal no se halla el conocimiento absoluto, sino más bien el dominio absoluto de los bancos de memoria digitalizados, que ya no son ni siquiera parcialmente penetra-

3. Véase, por ejemplo, Jonh Fiske y John Hartley, *Reading Television* (Londres: Methuen, 1978) y Colin McArthur, *Television and history* (Londres: British Film Institute, 1978).

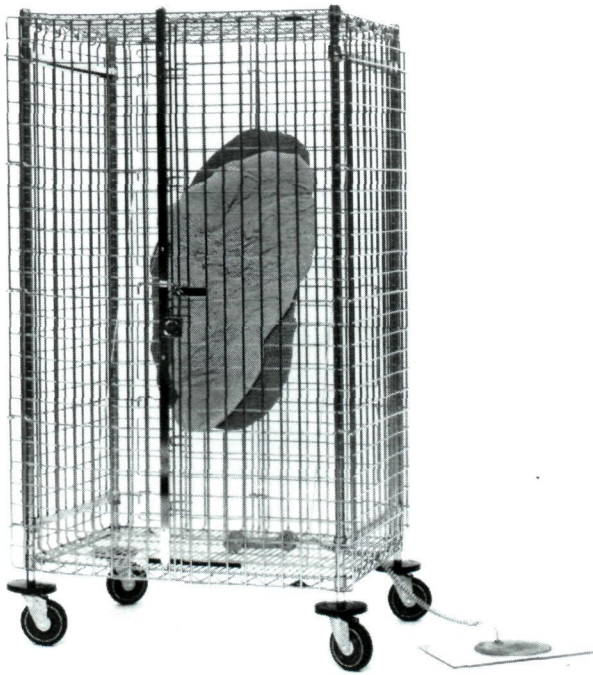
4. Marshall McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man* (Nueva York: McGraw-Hill, 1965), pp. 22-27 y 317-319.

5. Paul Virilio propone un modelo arquitectónico para la televisión en «La troisième fenêtre: Entretien avec Paul Virilio», *Cahiers du Cinéma*, n. 322 (abril 1981): 35-40. A finales de los años 50 Jean Baudrillard insistió sobre el estatus de la televisión como objeto físico en «Sign Function and Class Logic», en su *For a Critique of the Political Economy of Sign*, trad. Charles Levin (St. Louis: Telos, 1981).

6. Max Horkheimer y Theodor Adorno, *Dialectic of Enlightenment*, trad. John Cumming (Nueva York: Seabury, 1972), pp. 120-124.

7. Véase, en concreto, Jean Baudrillard, «The Ecstasy of Communication», en Hal Foster, ed., *The Anti-Aesthetic* (Port Townsend, Wash.: Bay Press, 1983); *Simulations* (Nueva York: Semiotext(e), 1983); *In the Shadow of the Silent Majorities* (Nueva York: Semiotext(e), 1983); y *Les stratégies fatales* (Paris, Grasset, 1983).

TISHAN HSU,
DEAD PHONE
(1989)



bles a través de las terminales de las acuosas pantallas de vídeo. Philip K. Dick trataba en su novela *A Scanner Darkly* lo que es también crucial en la obra de Baudrillard: «La vida biológica sigue, todo lo demás está muerto. Una máquina de reflejos. Como algún insecto. Repitiendo unos modelos periclitados una y otra vez. Un único modelo.»⁸

Para Baudrillard, la televisión es un paradigma de efectos implosivos: rompe cualquier distinción entre receptor o emisor o entre el medio y lo real. Como la Herodiade de Mallarmé atrapada en un estéril circuito cerrado con su espejo, el sujeto de Baudrillard está encerrado en una «interfaz sin interrupción» con la pantalla de vídeo en un universo de «fascinación». La televisión, para Baudrillard, existe como una función puramente abstracta e invariante, de la que se excluye cualquier principio de desorden. La materialidad tanto del espectador como del aparato de televisión se disuelve, junto a cualesquiera otras capas múltiples o contradictorias de textura institucional. Su circuito perfecto de espectador-televisión subsiste, pues, en un plano único, formalizado sólo como un índice de la ineficacia del poder y de la esencia ilusoria de toda significación.

La implosión anuncia el colapso de la capacidad del capital para expandirse: se trata de una contracción y parálisis

social sin precedentes, el último desenmascaramiento de una larga secuencia de ilusiones representacionales que operan desde el Renacimiento. Pero quizá no sea ni siquiera una cuestión del «fin del capitalismo» o del «capitalismo tardío». Deleuze y Guattari, por ejemplo, proponen que el capitalismo es por su propia naturaleza siempre «neo-capitalismo».⁹ Mientras Baudrillard ve la miniaturización tecnológica como un síntoma de implosión, Deleuze y Guattari la interpretan como parte de la reorganización de un sistema global de dominación y circulación.¹⁰ Lo que se sigue de su modelo es que las fronteras geográficas ya no existen y que en su lugar se están fabricando vastos territorios microelectrónicos con vistas a la expansión. Las telecomunicaciones constituyen la nueva red arterial, de modo análogo en parte a lo que fueron los ferrocarriles para el capitalismo del siglo XIX. Y es este sustituto electrónico de la geografía lo que ahora están elaborando las entidades nacionales y de negocios. La información, estructurada a través del procesamiento automatizado de datos, se convierte en un nuevo tipo de materia prima —una materia que no se agota por el uso.¹¹ Los modelos de acumulación y consumo se desplazan ahora a superficies nuevas. Frente a este panorama, la implosión, con toda su sublimidad, parece como el ansia de muerte de un humanismo fracasado, en el que el capitalismo y la cultura de masas son culpables —por encima de todo lo demás— de la «liquidación de la tragedia».¹²

Sin embargo, Baudrillard no se equivoca al proclamar el fin de lo que Guy Debord llamó «la sociedad del espectáculo». Ha acabado claramente un cierto periodo en el que se ha producido el despliegue inicial de la televisión, una fase que coincide a grandes rasgos con la hegemonía norteamericana después de la II Guerra Mundial. Es hacia mitad de los años 70 cuando empieza la transformación de la televisión y su inserción dentro de un conjunto totalmente diferente de estructuras, junto a la reorganización de los mercados mundiales sobre un modelo no bipolar.¹³ La convergencia del ordenador doméstico, la televisión y las líneas de teléfono como nexo de una nueva maquinaria social es testimonio de una bajada del consumo espectacular de la mercancía. Y paradójicamente, la televisión, que había elevado la mercancía a la altura de un espacio espectacular, se ve ahora implicada en el colapso de ese espacio y la consi-

8. Philip K. Dick, *A Scanner Darkly* (Nueva York: Doubleday, 1977), p. 83.

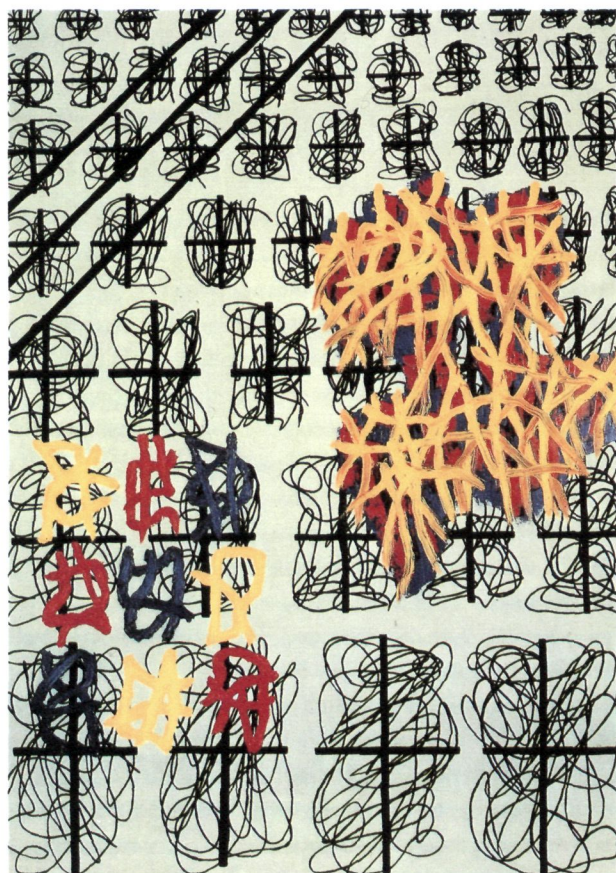
9. Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Milles Plateaux* (París: Minuit, 1980), p. 30.

10. *Ibid.*, pp. 572-575. Deleuze y Guattari diseñan una fase cibernética del capitalismo, en despliegue, en la que las telecomunicaciones y los ordenadores son parte de un aparato mundial de «esclavización generalizada». Citan a Lewis Mumford, *The Myth of the Machine*, 2 vols. (Nueva York: Harcourt Brace Jovanovich, 1967-1970) para su explicación de la «mega-máquina».

11. La distinción de Ernest Mandel entre la producción de mercancías y un sector servicios ya no puede mantenerse. Este autor veía la distribución de la gasolina, de la electricidad y del agua como partes del primer concepto, y la distribución de «comunicaciones» como parte del segundo, en *Late Capitalism*, trad. Joris De Bres (Londres: New Left Books, 1978), pp. 401-403. La aparición, por ejemplo, de las «facilidades» de información y la circulación de lo que Fredric Jameson llama «mercancías» no físicas y no medibles requiere un análisis ajeno a las categorías de Mandel. Véase, por ejemplo, Jacques Attali, *Les trois mondes* (París: Fayard, 1981), pp. 342-364.

12. Horkheimer y Adorno, *Dialectic of Enlightenment*, p. 154.

13. Véase Immanuel Wallerstein, «Crisis as Transition» y Giovanni Arrighi, «A Crisis of Hegemony», en Samir Amin et al., *Dynamics of Global Crisis* (Nueva York: Monthly Review, 1982). Véase también el repaso de Jean-François Lyotard, *The Post-modern Condition* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984), pp. 3-6.



guiente evaporación del aura que rodeaba el cuerpo de esa mercancía.

Para Debord, cuando escribe en 1967, en el último apogeo de la «Pax Americana», la presencia del aura que rodea a la mercancía estaba vinculada a la ilusión de su completa tangibilidad.¹⁴ Pero desde ese tiempo acá, hemos sido testigos del desplazamiento gradual desde el aura que tenían las imágenes de los objetos que podían poseerse hasta los flujos digitalizados de los datos, hasta el brillo del aparato de vídeo y la promesa de acceso que se encierra en él. Es una inversión del proceso indicado por Debord, en el que la aparente auto-suficiencia de la mercancía era una «congelación» de fuerzas esencialmente móviles y dinámicas. Ahora, sin embargo, con el propio flujo como mercancía en sí misma, se socava una relación espectacular y «contemplativa» con los objetos y se sustituye por nuevos tipos de inversiones. Ya no hay oposición entre la abstracción del dinero y la aparente materialidad de las mercancías: el dinero y lo que puede comprar son ahora fundamentalmente de la misma sustancia. Y es la disolución potencial de cualquier lenguaje de mercado o del deseo en pulsiones binarizadas de

luz o electricidad lo que desquicia la unidad fictiva de la representación espectacular. Las imágenes figurativas pierden su transparencia y se consumen simplemente como un código más.

Considérese *Hospital General*, la serie televisiva supuestamente más vista de la sobremesa. Se consume esencialmente como sucesiones de representaciones que nunca sobrepasan su función como código abstracto. En su construcción y efectos, *Hospital General* anuncia la desaparición del espacio visual y narrativo que podría parecer que lo había autorizado, y apunta hacia un cálculo totalmente programable de síntesis en continuo cambio de unidades figurativas y narrativas. La repetición consecuyente de «fórmulas» ya no es ni siquiera una posibilidad. En *Hospital General* cualquier personaje, relación, identidad o situación es reversible, intercambiable, convertible en su opuesto. Con la erradicación de cualquier simulación de interioridad, no se invierte en imágenes de actores sino para la gestión formal de esas imágenes. Las discontinuidades, las sustituciones y las duplicaciones destrozan la ilusión que antes se habría llamado verosimilitud burguesa. Cada vez más el llamado «contenido» de la televisión se desplaza en esta dirección: no es en modo alguno una cuestión de réplica de la vida, sino su reducción a elementos abstractos y manipulables listos para la armonización con una plétora de otros flujos electrónicos. La televisión no estaba destinada al final para tareas analógicas, pero cuando apareció por vez primera, ¿cómo podían haberse previsto los entramados en los que se encuentra ahora? Parecía entonces, de acuerdo con lo que McLuhan llama «espejismo del espejo retrovisor», como un refinamiento más en cinco siglos de técnicas de simulación espacial. Sin embargo, a medida que la tecnología reproductiva alcanza nuevos parámetros de «fidelidad» mimética (holografía, televisión de alta resolución) hay un movimiento inverso de la imagen hacia la pura superficie, de modo que lo que cruza la pantalla tanto de la televisión como del ordenador doméstico es parte de la misma homogeneidad.¹⁵

A lo largo de los años 60 la televisión colaboró con el automóvil en mantener la maquinaria dominante de la representación capitalista: en la anexión virtual de todos los espacios y la liquidación de cualesquiera otros signos unificados que los hubieran ocupado. La pantalla de televisión

◀ JONATHAN LASKER.
PSYCHIC GOVERNANCE
(1989)

14. Guy Debord, *Society of the Spectacle* (Detroit: Black and Red, 1977), publicación francesa original en 1967.

15. El «vídeo arte», paradójicamente, depende para su inteligibilidad de su aislamiento de la televisión. Puede existir solamente en el claustro de la galería de arte, en el espacio del museo, o donde quiera que el monitor de vídeo reivindique la autonomía y la independencia con respecto a las grandes redes de distribución. Un caso relevante fue el destino del *Good Morning Mr. Orwell* de Nam June Paik, emitido el uno de enero de 1984 por la red de televisión. Su inserción en ese sistema lo hizo invisible, indistinguible de la textura adyacente del flujo. No obstante, como «en directo» en el espacio de la galería de arte «The Kitchen» de Nueva York.

y el parabrisas del coche reconciliaron la experiencia visual con las velocidades y discontinuidades del mercado.¹⁶ Como ventanas, parecían abrirse a una pirámide visual de espacio extensivo en el que el movimiento autónomo podía ser posible; mas ambos resultaron aberturas que enmarcaban el tránsito del sujeto a través de corrientes de objetos y afectos disyuntos, a través de superficies que se desintegraban y que abundaban en exceso. Estas últimas son las trayectorias que se recorren en las *Lecciones de Historia* de Straub y Huillet y en tantas películas de Godard. Aunque tanto el coche como la televisión eran instrumentos disciplinarios primarios para la producción de sujetos normalizados, el sujeto que producían también había de ser competente para consumir y co-existir con un campo tremendo de signos que flotaban libres y que previamente se había establecido. La privatización y el control, por un lado, y la desterritorialización, por otro, respondían a la acción de las mismas máquinas. Pero la horizontalidad canalizadora de la autopista (por ejemplo, la conclusión de *Made in U.S.A.* de Godard) y la secuencialidad de las imágenes televisivas enmascaraban la desorganización real y la no linealidad de estas redes. El vórtice de los intercambios de hojas de trébol que se entrecruzan y la circularidad delirante del dial de los canales son concreciones más auténticas de los itinerarios incrustados, perpetuamente disponibles, en los dos lados de la carretera y la televisión: una infinidad de rutas y la equivalencia de todos los destinos.

Este era el terreno que proliferaba en el capitalismo norteamericano después de la II Guerra Mundial: el coche definía una cartografía socioeconómica dominante: conformaba modos de trabajo y temporalidad; codificaba una experiencia primaria del espacio, sus márgenes, y de acceso a lo social; era el emplazamiento de intensidades múltiples; y engendraba una cultura de masas propia. Pero al principio de los años 70, este espacio de vehículos comenzó a perder su preponderancia. La televisión, que había parecido un aliado del automóvil en el mantenimiento del terreno del espectáculo, repleto de mercancías, comenzó a integrarse en otras redes. Y ahora las pantallas del ordenador doméstico y del procesador de textos han sucedido al automóvil como «mercancías centrales» en una redistribución y jerarquización continua de los procesos de producción.¹⁷ Los juegos de vídeo

pueden haber dominado inicialmente las ventas de programas (*software*) a los consumidores, pero en los primeros años del siglo el automóvil se introdujo también originalmente como una forma recreativa hasta que la infraestructura de gasolineras, aparcamientos y la reforma generalizada de los espacios urbanos convirtieron la posesión del coche en sinónimo de participación social. De modo similar, el establecimiento de servicios de datos y de «facilidades» de información acaba sólo de empezar. Pero los juegos de vídeo han sido cruciales en la reeducación y formación de un nuevo sujeto preparado para asumir vínculos «interactivos» con los aparatos de vídeo, vínculos totalmente diversos de la prótesis corporal y del automóvil.

La charada de la «revolución» tecnológica se funda en el mito de la racionalidad y la inevitabilidad de un mundo centrado en el ordenador. Desde todos los ángulos, se dibuja una sociedad postindustrial que hace invisibles la propia índole de la ausencia de trabajo y el desorden de los actuales sistemas «industriales» de distribución y circulación. Las telecomunicaciones y el mundo de la velocidad absoluta de Paul Virilio no suplantarán el espacio de la autopista/carretera, sino que más bien estos dos dominios co-existirán uno al lado del otro con todas sus radicales incompatibilidades. Es en el seno de la dislocación de esta interfaz comunicativa «impensable» donde debe concebirse el presente: una red planetaria de comunicaciones de datos implantada físicamente en el terreno decadente, digresivo, de la ciudad basada en el automóvil. Una de las funciones claves de la expansiva «cuadrícula» electrónica (cómo se mantiene esta imagen de la modernidad) es exclusivista —para articular una nueva estratificación social y geo-política basada en la inmediatez de acceso a los datos transmitidos.¹⁸ Y son precisamente los intersticios de esta cuadrícula, la diversidad de fisuras dentro de esta red, lo que sus pretensiones totalizadoras desautorizarían y eliminarían.

Pero es la misma persistencia e inmediatez de los edificios en ruinas de un teatro anterior de modernización lo que Baudrillard elimina de su visión de un mundo que se regula a sí mismo sin fallos. Su delineación de virtuoso de las superficies absolutamente monolíticas de la contemporaneidad se hace cómplice, en cierto punto, en el mantenimiento de los mitos de la misma omnipotencia cibernética que

16. Virilio alude a la finalidad del parabrisas y la pantalla de televisión en "*La troisième fenêtre*". Véase también su tratamiento del automóvil como instrumento de movilización de masas, en *Vitesse et Politique* (Paris: Galilée, 1977), pp. 33-37.

17. Véase André Gunder Frank, *Reflections on the World Economic Crisis* (New York: Monthly Review Press, 1981), pp. 111-142.

18. Véase Juan F. Rada, "A Third World Perspective", en Günter Friedrichs y Adam Schaff, eds., *Microelectronics and Society: A Report to the Club of Rome* (Elmsford, N.Y.: Pergamon, 1982), pp. 213-242.

pretende deplorar. Lo que excluyen sus textos es cualquier sentido de la ruptura, de los circuitos en mal estado, de funciones sistémicas defectuosas; o de un cuerpo que no puede ser totalmente colonizado o pacificado, de la enfermedad, y de la colosal dilapidación de todo lo que reclame infalibilidad o elegancia. Esta es la importancia concreta de las novelas de Philip Dick y de las películas de David Cronenberg: que describen un mundo no menos congestionado con la tecnología de la vida cotidiana que el de Baudrillard, pero insisten en un umbral en el que la domesticación social del cuerpo produce un trastorno inmanejable, como en la psicosis o el contagio. Para ambos, la televisión y la soberanía de lo hiperreal poseen tanta efectividad en la construcción de un mundo totalmente ilusorio, que los mecanismos de la racionalización social realizan una rápida corrosión, incluyendo hasta la «circularidad de los efectos de los medios» de Baudrillard.

Otra obra que pone un límite a la hiperrealidad del espacio espectacular es *Exhibición de atrocidades* de J. G. Ballard (1969).¹⁹ En este texto psicótico ejemplar Ballard detalla el colapso de un paisaje a través del cual se han desarrollado las líneas de desterritorialización hasta tolerancias absolutas. Ballard explora las áreas fracturadas en las que la pura contigüidad sustituye a la sintaxis y que se extienden sólo en términos de la incesante conjugación de cuerpos, arquitectura e imágenes que se apoyan brevemente, y luego se separan para establecer nuevas conexiones. *Exhibición de atrocidades* coincide con una disolución de la legibilidad generada por la misma eficacia y supremacía del espectáculo. El paisaje de Ballard, la ciudad interpenetrada por imágenes/acontecimientos de accidentes de coches, asesinatos, celebridades, astronautas y crímenes de guerra, exige un esfuerzo incesante de desciframiento, un esfuerzo que se presenta imposible, sin embargo, por la equivalencia de todo lo que inunda el terreno. Un espacio espectacular totalmente saturado neutraliza el delirio interpretativo de la paranoia en el mismo momento en el que incita a ella. Y para Ballard los hechos de los años 60, los que dieron autenticidad al espectáculo y garantizaron su transparencia (el asesinato de Kennedy, la llegada a la luna, la Guerra del Vietnam, los marcos Zapruder, etc.) se convierten en parte de un texto opaco que no puede leerse y que no reclama ya significación.

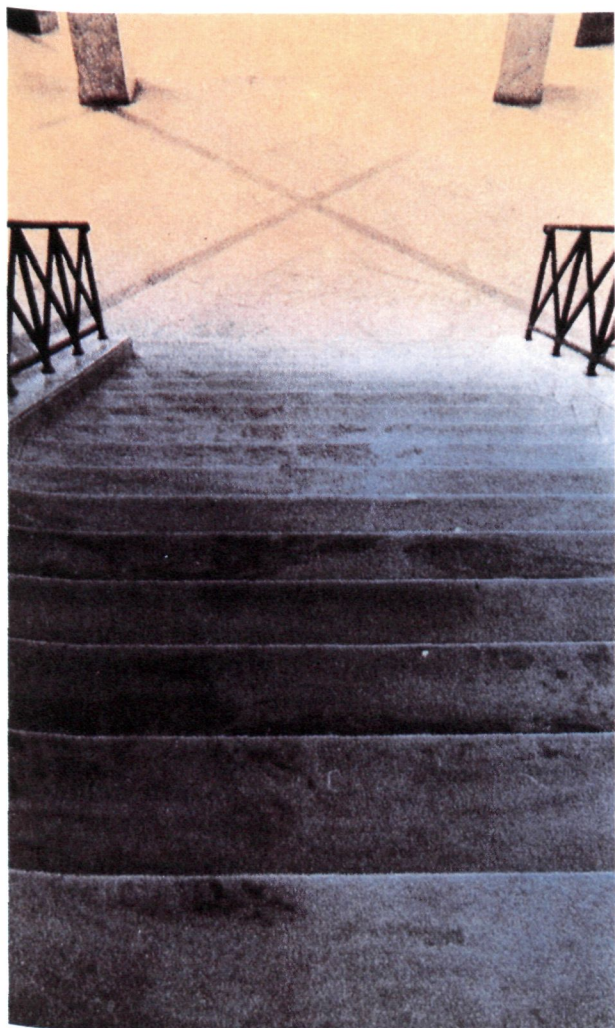
Para Ballard, la crisis del espectáculo del final de los años 60 es consecuencia de la ruptura del deseo, que flotaba inconexo, libre de las estructuras que lo anclaban. Su espacio explota la posibilidad de catexis con cualquier cosa porque toda superficie es asequible a la inversión. «El sexo es ahora un acto conceptual», dice el omnipresente Dr. Nathan. «Las perversiones son completamente neutrales —de hecho, la mayoría de las que he probado están anticuadas. Necesitamos inventar una serie de perversiones imaginarias sólo para mantener viva la actividad». Y fue el interregno esquizoide de aquellos años lo que obligó a la consolidación de nuevas redes en las que disciplinar los flujos potencialmente peligrosos y reinvertirlos productivamente. El final de los años 60, tanto en China como en Occidente, fue testigo de una situación que requería un control más efectivo y la imposición de nuevas cuadrículas de regulación: en China necesitó la recontención de las fuerzas liberadas por la Revolución Cultural; en Occidente exigió una racionalización del espectáculo.

Las listas que recorren *Exhibición de atrocidades* son como la descripción de Foucault de la Enciclopedia China de Borges: dan testimonio de la ausencia de cualquier «espacio homogéneo y neutral en el que pudieran emplazarse las cosas con el fin de mostrar al mismo tiempo el orden continuo de sus identidades o diferencias a la vez que el campo semántico de su denominación»²⁰. La violencia del texto de Ballard se da en este tipo de ausencia. Fundada en la heterotopía de la televisión, presenta un espacio en el que las relaciones de proximidad y de parecido se ven forzadas irremediabilmente en un único plano. Para Ballard, las prácticas empíricas y cuantitativas se convierten en el lado frívolo de la psicosis y su pérdida de identidades. La simulación de coherencia resulta, para él, sólo de las simples acumulaciones de datos clínicos, de técnicas de grabación de laboratorio, y de las observaciones «objetivas» de la investigación científica. Y como sabemos ahora, el ordenador hubo de ser central para la reconstrucción del espectáculo, al ofrecer la apariencia de un cuadro «homogéneo y neutral» en el que se pudiera conocer y manipular el contenido del mundo sin referencia a lo visible.

Cuando Ballard escribe: «la obsesión con la actividad específica de las funciones cuantitativas es lo que comparte

19. J. G. Ballard, *The Atrocity Exhibition* (Londres: Jonathan Cape, 1970). Muchas partes de este libro se publicaron por separado entre 1966 y 1969. Ballard lo ha llamado «una colección de novelas condesadas con vinculaciones parciales». La primera edición norteamericana fue *Love and Napalm: Export U.S.A.* (Nueva York: Grove Press, 1972) con prefacio de William Burroughs. [Nota del trad.: hay una traducción española de Marcelo Cohen y Franci Abelanda, en Barcelona: Edhasa, 1981.]

20. Michel Foucault, *The order of Things* (Nueva York: Random House, 1970), pp. x-xiv. También relevante aquí es el trabajo de Roman Jakobson «Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances», en Roman Jakobson y Morris Halle, *Fundamentals of Language* (La Haya: Mouton, 1971).



la codificación abstracta de cualquier cosa que reclame singularidad, y también con la aniquilación por parte de la televisión del «campo semántico» en Ballard. Lo que *Arco iris de la gravedad* nos dice mejor que cualquier otro texto es cómo la II Guerra Mundial fue sobre todo una operación de modernización: cómo fue el crisol necesario para la destrucción de territorios, de filiaciones, de lenguajes anticuados, de cualesquiera otras fronteras o formas que impedían la instalación de la cibernética en cuanto modelo para la reconstrucción del mundo como pura instrumentalidad. Y no puede enfatizarse en exceso cómo el desarrollo de la cibernética («una teoría de mensajes y su control») está interconectada con el proceso de convertir en mercancía toda información y con la hegemonía de lo que Pynchon llama el «meta-cártel».

La mascarada que representó la televisión se ha acabado; ya no podemos privilegiar como una agencia independiente lo que se ha convertido ahora principalmente en un mecanismo de cambio, que deriva su significado solamente de las conexiones que establece, rompe o modifica. La operación de la televisión sugiere similitudes con el semiconductor, ese objeto quintaesenciado del capitalismo de los años 80. Un producto de la industria «postindustrial», el chip semiconductor es un sólido conductor con propiedades lógicas infinitamente alterables que amplifica y codifica los flujos de fuerza. Se producen especificaciones únicas, como habrían comprendido los químicos alemanes de Pynchon, al reorganizar realmente los átomos de las sustancias. Y recientemente se ha visto claro cómo algunos materiales semiconductores (por ejemplo, el arseniuro de galio) son óptica a la vez que electrónicamente activos: los circuitos de luz y los circuitos de electricidad son intercambiables, están sujetos a la misma digitación, cuantificación en dólares y maximizaciones de velocidad. De acuerdo con los mismos axiomas, la televisión y el semiconductor operan descomponiendo y rehaciendo un campo para alcanzar modelos óptimos de circulación. Los dos intensifican los flujos de distribución mientras, al mismo tiempo, imponen complejos circuitos de control.

La licuefacción de los signos y las mercancías ha avanzado hasta un punto en el que la fluidez ya no engendra lo nómada o lo fugitivo. La re-localización de la televisión dentro de la red de las telecomunicaciones sirve tanto para facilitar la reducción de las mercancías a simple flujo, como para

◀ F. HAJAMADI,
FROM A SAFE DISTANCE
(1981)

la ciencia con la pornografía», está anticipando rasgos del *Arco iris de la gravedad*; pero la obra de Pynchon es también importante aquí por su descubrimiento exhaustivo de los procesos y las líneas de fuerza que rehicieron el mundo después de la II Guerra Mundial, produciendo el propio paisaje de *Exhibición de atrocidades*. Cuando Pynchon particulariza las industrias químicas y de armamento y la industria del cine alemán, éstas representan una gama mucho más amplia de tecnologías e instituciones que intentaban hacer de cualquier sujeto o sustancia algo controlable, manipulable, e intercambiable, tanto si se trataba de lenguajes, materias primas o reflejos nerviosos. «Qué alfabética es la naturaleza de las moléculas... Estas son nuestras letras, nuestras palabras: pueden también modularse, romperse, reagruparse, redefinirse, co-polimerizarse unas a otras en amplias cadenas mundiales que ascenderán a la superficie una y otra vez por encima de los largos silencios moleculares, como la parte que puede verse en un tapiz»²¹. Para Deleuze y Guattari, éste es un desplazamiento de una lingüística del significante hacia una lingüística del flujo. Es una transición que coincide con los procesos de racionalización que describe Pynchon,

21. Thomas Pynchon, *Gravity's Rainbow* (Nueva York: Viking, 1973). [Trad. esp.: *El arco iris de la gravedad*, Barcelona 1978, dos vols.]

volver a encauzar simultáneamente estos flujos, previamente controlados por azar y parcialmente, dentro de canales de más fácil control. El consumo pasivo de imágenes que caracteriza al espectador de los 60 se ha acabado. Si la televisión permitía todavía entonces las experiencias aleatorias del cambio y la anomía, el vídeo impone un aparato coercitivo muy articulado, un modo prescriptivo de actividad y regimentación corporal. Sin embargo, esta forma más desarrollada de sedentarización, de espacio celular cartografiado en una escala global, es menos la consecuencia de nuevas tecnologías e invenciones que el legado banal del siglo XIX, y el sueño fabricado entonces de la completa burocratización de la sociedad.²³

El sostenimiento obligatorio, incluso carcelario, del espacio celular se ve oscurecido por el sobrecogedor mercado de masas del ordenador y su imitación de tecnología «interactiva», de las «extensiones del hombre», y la homologación fraudulenta entre la «revolución» del ordenador y el advenimiento de la imprenta.²⁴ Pero en respuesta a críticos como Enzensberger, que celebró prematuramente el potencial igualitario y emancipador de los medios «interactivos», surge el argumento de Barthes de que cualquier cosa que obligue a la palabra es intrínsecamente fascista.²⁵ Con muchísima frecuencia la defensa de usos «alternativos» de las telecomunicaciones y los ordenadores se da la mano con una creencia ingenua en la neutralidad de los lenguajes digitales y una ceguera ante la inmanencia de la notación binaria dentro de un sistema específico de dominación tecnocrática.²⁶ Los imperativos de ese sistema fueron descubiertos por Herman Kahn al identificar la vocación clave del futuro: «la extracción de la máxima información del lugar donde se encuentren los datos a mano».²⁷

Quizá el componente más frágil de este futuro, sin embargo, se halle en la vecindad inmediata de la pantalla de un terminal. Debemos reconocer la incapacidad fundamental que tiene el capitalismo para racionalizar el circuito entre el cuerpo y el teclado del ordenador, y ser conscientes de que este circuito es el emplazamiento de un desequilibrio latente pero potencialmente volátil. El aparato disciplinario de la cultura digital se plantea como una estructura auto-suficiente, auto-limitada, sin salidas por las que escapar, sin exterior. Sus mitos de la necesidad, la ubicuidad, la eficien-

cia, la instantaneidad requieren el dismantelamiento: en parte, destruyendo la separación de la celularidad, rechazando los mandatos productivistas, induciendo velocidades lentas y viviendo en los silencios. Δ

[TRADUCCIÓN DE FERNANDO GALVÁN]

23. Michel Foucault escribe: "Nunca, creo, en la historia de las sociedades humanas —incluso en la antigua sociedad china— ha existido una combinación de individualización y de procedimientos de totalización". Véase "The Subject and Power", *Critical Inquiry*, 8 (verano 1982): 777-795.

24. Véase, por ejemplo, Douglas Hofstadter *Gödel, Escher, Bach* (Nueva York: Basic Books, 1979). Esta obra galardonada con el Premio Pulitzer es típica de cientos de libros corrientes en su compleja mistificación de las palabras "leguaje", "sistemas" y "conocimiento", y su afirmación rapsódica de la compatibilidad "natural" entre mente y máquina. La propia explicación de Hofstadter de la inteligencia humana se funda en los términos "hardware" y "software".

25. Véase "Constituents of a Theory of the Media", en Hans Magnus Enzensberger, *Critical Essays*, trad. Stuart Hood (Nueva York: Continuum, 1982). Para Barthes, véase "Lecture", *October*, n.º 8 (primera 1979), pp. 5-16.

26. Véase "Meaning and Power", en Félix Guattari, *Molecular Revolution*, trad. Rosemary Sheed (Harmondsworth, Ingl.: Penguin Books, 1984).

27. Herman Kahn, *The Coming Boom* (Nueva York: Simon and Schuster, 1982), p. 73.



ONATHAN CRARY, crítico e historiador de arte, ha sido profesor en Columbia University y en la Universidad de California en San Diego.