

Maquinismo, naturaleza y sociedad en el discurso de las cámaras de informes climáticos y de control de tránsito por televisión¹

Mario CARLÓN*

(Abstracts y palabras clave al final del artículo)

Propuesto: 13 de septiembre de 2008

Aceptado: 22 septiembre de 2008

Podemos afirmar que, en un sentido amplio, las mediatizaciones del espacio público —es decir, los registros de ese espacio a través de diferentes dispositivos y lenguajes— nos acompañan casi desde el principio de los tiempos. Es más, quizás podamos sostener que, al menos en Occidente, esas mediatizaciones acusan una altísima estabilidad ¿A qué nos referimos? Consideremos un momento, por ejemplo, el mosaico pompeyano que representa el triunfo de Alejandro Magno sobre los persas (*Mosaic of Alexander and Darius*, Pompeii, 100 a.c., copia de una pintura griega). Retomando proposiciones formuladas en “Reflexiones sobre la revolución del arte griego” Ernst Gombrich (1979 [1959]: 112-135) expresa, en su conversación con Didier Eribon, que esa imagen está organizada ya por la gran invención representativa griega, el *principio del testigo ocular*; el mismo que, según su tesis, fue recuperado en el Renacimiento y se instaló finalmente en la fotografía². Es por todos sabido que excepto ciertos desarrollos acontecidos durante la Edad Media esta tradición representativa visual ha dominado la historia de Occidente y ha sido,

* Mario Carlón es licenciado en Historia del Arte (UNLP) y profesor adjunto de la cátedra de Semiótica de los Géneros Contemporáneos de la carrera de la Comunicación de la Facultad de Ciencias Sociales (UBA). Dirige el Proyecto de Investigación Ubacyt SO95 “Sujetos telespectadores y regímenes espectatoriales en la programación televisiva” (UBA). Su campo de trabajo es principalmente el de las relaciones entre el arte y medios. Autor de *Imagen de arte/Imagen de información* (1994) y *Sobre lo televisivo: dispositivos, discursos y sujetos* (La Crujía, 2004).

¹ Las proposiciones acerca del lugar del maquinismo y la naturaleza en los discursos televisivos fueron realizadas en la Tesis de Doctorado (Carlón, 2008) dirigida por el Dr. Jorge Baños Orellana.

² Dice Gombrich: “... cómo, a partir del momento en que aparece el proyecto de crear una imagen convincente, lo que más tarde llamé el ‘principio del testigo ocular’ (*eyewitness principle*), se termina por introducir la ilusión en la imagen. Si realmente adoptamos ese ‘principio del testigo ocular’, es decir si queremos representar una escena como si estuviéramos allí para contemplarla, debemos utilizar la técnica del ‘escorzo’ y todas las técnicas que conducen a la perspectiva. Tomemos *La batalla de Alejandro* en Pompeya: se puede reconstruir el lugar del espectador, como en la fotografía de un periódico. Con una fotografía siempre será posible preguntar dónde se encontraba el fotógrafo cuando realizó la toma” (Eribon, Didier y Gombrich, Ernst (1993 [1991] : 81).

hasta la emergencia de la vanguardia modernista, la principal creadora de imágenes no sólo públicas sino también privadas. ¿Qué queremos señalar con lo expuesto? Que tanto en esos discursos históricos como, por ejemplo, en las fotos de los rebeldes de la comuna de París o en las secuencias de la llegada del hombre a la luna, es decir, en discursos claves de la historia de la mediatización, Occidente ha presentado en su historia, en su nivel *representativo*, altísima estabilidad. ¿Quiere decir lo señalado que estos discursos son iguales? Por supuesto que no. Los defensores de la rebelión en París que posaron frente a la cámara fotográfica en las barricadas y fueron luego identificados, como señaló en su momento Gisele Freund (1993 [1974]: 97) en *La fotografía como documento social* finalmente fueron fusilados (y es difícil pensar que algo semejante podría haber sucedido a partir de representaciones anteriores) y la transmisión de la llegada del hombre a la luna³ fue vista en simultáneo por una audiencia insólita en la historia social. Pero no constituye un ejercicio ocioso, creemos, cuando estamos dispuestos a introducirnos nuevamente en estos temas, recordar que así como muchos cambios se producen a lo largo de la historia, un aspecto esencial, la dimensión representativa o referencial, sobre la que volveremos, presenta en Occidente un desarrollo diferencial. Porque sobre lo que cambia y permanece en las mediatizaciones del espacio público trata, ante todo, este escrito, en el que procuraremos analizar los discursos generados por un dispositivo en particular que ha avanzado aún más en la estela dejada por la fotografía, generando una especie de mediatización panóptica y cotidiana de la ciudad actual. El discurso al que hacemos referencia es el de las cámaras de control de tránsito, instaladas en distintas calles y autopistas, cuyas secuencias cambian de estatuto cuando son retransmitidas en directo por los canales de noticias y los noticieros⁴, como actualmente sucede en forma cotidiana en la Argentina. Estamos convencidos de que junto a las generadas en directo de información climática constituyen el último ejemplo de la línea de desarrollo a la que venimos haciendo referencia. Y de que para dar cuenta de su estatuto deberemos considerar finalmente aspectos habitualmente no considerados en los análisis discursivos. Porque entendemos que estos discursos, a los que en el curso de este trabajo conceptuaremos como verdaderos objetos *híbridos*, ponen a lo *social*, la *naturaleza* y el *maquinismo*, en una nueva y más compleja relación.

³ Más allá de un conjunto de discusiones que aún perduran en torno a la llegada del hombre a la luna, quizás no sea exagerado reconocer que esa transmisión televisiva constituye un hito en la historia de la mediatización. Modelo de conquista, según la conceptualización de Dayan y Katz (1995 [1992]); ejemplo de pasaje de una sociedad mediática a una mediatizada para Eliseo Verón (2001: 13-40); inicio de una nueva etapa de la historia de la globalización merced al uso de una nueva tecnología de alcance global (la transmisión satelital): nadie le puede negar su relevancia.

⁴ Cambian de estatuto porque pasan de ser de reconocimiento privado —sólo accesibles al órgano de control de tránsito municipal— a ser públicas. Podríamos con mayor precisión decir que pasan de ser secuencias de un *dispositivo no público* a desarrollos de un verdadero *medio de comunicación*, en el sentido en que esta noción fue formulada por Eliseo Verón: recordemos que, para Verón, la noción de medio implica: “Los medios: la televisión, el cine, la radio, la prensa escrita, etcétera. Desde mi punto de vista el concepto de ‘medios’ designa un conjunto constituido por una tecnología *sumada* a las prácticas sociales de producción y apropiación de esta tecnología, cuando hay acceso *público* (sean cuales fueren las condiciones de este acceso por el que generalmente hay que pagar) a los mensajes” (Verón, 1997 [1994]: 54).

1. SOCIEDAD: EL ARTE COMO CONDICIÓN DE PRODUCCIÓN CLAVE DE LOS ACONTECIMIENTOS POLÍTICOS Y DE LAS NUEVAS CONSTRUCCIONES DE LOS ACONTECIMIENTOS SOCIALES

En las últimas décadas hemos asistido a un cambio profundo en las condiciones de producción de los acontecimientos sociales, en particular de los políticos. Es un cambio que implica tanto una menor apelación a las modalidades de intervención clásicas (la marcha o la manifestación, el discurso político en la vía pública) como una significativa adopción de un conjunto de estrategias derivadas de las prácticas vanguardistas y neovanguardistas de los 60. Un ejemplo: con la reciente edición del documental *USA vs. Lennon* (David Leaf, John Schainfeld, 2006) pudimos recordar que John Lennon y Yoko Ono utilizaron su luna de miel para brindar un mensaje por la paz en plena época de la guerra de Vietnam. Lo que hicieron fue recibir en su habitación a los medios de prensa mientras les brindaban una entrevista desde la cama. Hoy tenemos claro que lo que hicieron fue *construir un acontecimiento político* (en un espacio más íntimo que privado) en función de su *mediatización*⁵. También tenemos claro que no sucedió casualmente: sabemos que Yoko Ono participó del conceptualismo que en la década del 60, con su intento de borrar las fronteras entre arte y vida⁶, llevó al arte definitivamente fuera de los museos y lo cargó de un fuerte contenido político, bajo la influencia contra-cultural que por esa época se había impuesto en un importante segmento social en los Estados Unidos (en particular en la vanguardia neoyorkina). Ahora bien, es tiempo de reconocer, creemos, que este tipo de intervenciones forman parte ya del paisaje cotidiano en nuestra vida social, aunque los actores sociales no sean conscientes muchas veces del vínculo que existe entre sus acciones y las prácticas artísticas vanguardistas. Detengámonos rápidamente en dos ejemplos —el segundo comprende directamente a los dispositivos panópticos

⁵ Expresan en el video que como sabían que la prensa los iba a seguir, era una excelente oportunidad para brindar un mensaje.

⁶ En un texto en el que recuerda que los miembros de Fluxus eran “alumnos del seminario de composición experimental impartido por John Cage en la New School y suscribían a ciertas ideas surgidas en los seminarios de budismo zen ofrecidos por el doctor Suzuki en Columbia”, Arthur Danto (2005 [2003]), quien también era alumno de Suzuki, sitúa a Ono en el contexto de la época: “A Cage se le reconoce en todas partes por su afán por superar la distinción entre música y simple ruido, un programa generalizado por Fluxus como ‘salvar la brecha existente entre el arte y la vida’. En aquellos años cruciales, sobre todo en Nueva York y alrededores, el mundo cotidiano de la experiencia diaria había empezado a experimentar una especie de transfiguración de la conciencia artística. Y esto es consecuencia directamente de las enseñanzas de Suzuki. Me pareció filosóficamente apasionante descubrir que ningún aspecto externo distingue necesariamente una obra de arte del más común de los objetos o acontecimientos, que un baile puede consistir en algo tan anodino como quedarse sentado, que cualquier cosa que oímos puede ser música, el silencio incluido. La más vulgar de las cajas de madera, un rollo de cuerda para tender la ropa, una bobina de alambre de espinillo, una hilera de ladrillos, podían ser una escultura. Una simple forma pintada de blanco podía ser pintura. Las instituciones de la alta cultura no estaban preparadas para esto. No era razonable pagar una entrada para ver una mujer inmóvil o para escuchar la propia respiración mientras otra persona, sentada ante un piano, no tocaba las teclas. ¡Peor para las instituciones del mundo del arte! Siempre que el tiempo lo permitiera, el grupo podía reunirse para llevar a cabo una *performance* de *Winter Carol* (1959) de Dick Higgins, en la que escuchaba caer la nieve durante un espacio de tiempo pactado. ¿Qué podía ser más mágico? Cualquiera podía ejecutar la temprana ‘obra de instrucciones’ de Yoko Ono *Match piece*, en la que uno enciende una cerilla y la contempla hasta que la llama se apaga. La muerte de la luz ¿qué podía ser más poético?” (58-59).

ciudadanos— que nos permitirán constatar cómo dos estrategias vanguardistas (una *intervención* en un espacio público y un *uso* de un discurso de diferente estatuto) son operados actualmente para manifestarse por diferentes actores sociales.

El primer ejemplo afecta la cuestión, tan de época, de la memoria; y a los vínculos, complejos y ambiguos, que actualmente se presentan en la calle entre el arte, los medios y la política. El día 16 de setiembre de 2006 el Obelisco, emblema de la ciudad de Buenos Aires, apareció convertido, gracias a un inmenso envoltorio de color, en un lápiz gigante⁷. Cualquiera que no haya escuchado los discursos que por televisión dieron los organizadores⁸ del evento cuando los entrevistaron, en los que explicaron que el gesto fue realizado en recuerdo por la Noche de los Lápices, podría haber interpretado, legítimamente, que era una intervención artística vanguardista, porque apelando a estrategias de este tipo indudablemente fue realizado (es decir que el arte fue *condición de producción* (Verón, 1987) de un discurso político en función de su mediatización⁹). Sin embargo, no lo fue: consistió en un acto político por la memoria.

Pasemos ahora al segundo ejemplo, que consiste en un atractivo *uso social* de las cámaras de control de tránsito y vigilancia. La banda inglesa *The Get Out Clause*¹⁰ acaba de producir su nuevo video cantando frente, según se dice, a más de 80 cámaras de vigilancia en la vía pública y tras reclamarle, luego, las imágenes al gobierno inglés al amparo de la Ley de Información (FOIA, Freedom of Information Act), que garantiza el acceso público a la información no clasificada. Si esas cámaras constituyen uno de los pilares del panóptico ciudadano actual, de un dispositivo que genera un discurso al servicio del control y la vigilancia, la originalidad de *The Get Out Clause* consiste en que al hacer con esas imágenes *arte* ha revertido, por un momento, su estatuto discursivo.

2. MAQUINISMO: EL DISCURSO DE LAS CÁMARAS DE INFORME CLIMÁTICO Y DE CONTROL DE TRÁNSITO. DE LO INDIVIDUAL A LO SOCIAL Y DE LO TÉCNICO A LO MAQUINÍSTICO

Pero aparte de usos como el de la banda británica, hay otros usos actuales de las imágenes de las cámaras de control de tránsito por parte de la televisión. Canales de noticias de la televisión por cable de alto rating en Argentina como *Todo*

⁷ El evento tiene antecedentes inmediatos: un año antes, con motivo del Día Mundial de Lucha contra el Sida, la emisora de FM Mega 98.3 había “vestido” al Obelisco de preservativo.

⁸ El acto fue parte de los actos que organizó la Dirección Nacional de la Juventud (DINAJU) para homenajear a los estudiantes desaparecidos durante la trágica “Noche de los Lápices” de 1976, tras reclamar un boleto estudiantil.

⁹ ¿Qué imagen del Obelisco, referente indiscutido de la ciudad de Buenos Aires, puede pasar desapercibida a la fotografía o a la televisión? El hecho tuvo, indefectiblemente, cobertura de la prensa internacional.

¹⁰ Van aquí algunos comentarios recogidos en la net. En miniplugtv, cuyo avatar es Hugo Hefner, puede leerse: “Estos carajos se llevan el título a video del año nada más por la idea. La banda inglesa *The Get Out Clause* se paró con batería y todo frente a 80 cámaras de vigilancia (CCTV, Close Circuit Television) incluyendo una en un autobús y luego se comunicaron con las organizaciones que los grabaron y exigieron las cintas bajo la Freedom of Information Act. De más está decir que el video les salió barato. Genios. Luego se descubrió que los carajos también utilizaron cierto pietaje grabado por ellos, no todo fue de cámaras de

Noticias, del grupo *Clarín*, por ejemplo, utilizan las imágenes que generan las cámaras de Control de Tránsito de la ciudad de Buenos Aires para dar sus propios informes de tránsito (se ve sobreimpresa la sigla GCBA, que quiere decir Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires)¹¹. Así el espectador ve, a través de cámaras situadas en distintos puntos de la ciudad (por ejemplo, los accesos desde el conurbano), la situación que en ese momento presentan los ingresos desde las autopistas: si están fluidos; ha ocurrido algún accidente; hay niebla que los hace lentos o, por cualquier otra razón, presentan demoras (y mientras las secuencias se suceden se escucha habitualmente en *off* a algún especialista brindando un reporte aún más detallado). Dado lo inusual que es este fenómeno en la historia de los medios de comunicación, extraordinario ejemplo de mediatización cotidiana del espacio público ciudadano en el que el un panóptico gubernamental es utilizado como medio de información y en el que el *maquinismo*, evidentemente, interviene sin antecedentes en un discurso televisivo de importante audiencia, creemos que merece ser considerado, en su estatuto, con cierto detalle.

Hicimos referencia al maquinismo, trataremos de precisar cómo entendemos este concepto. El discurso de la escritura, la pintura y la historieta, por citar algunos, son íntegramente resultados de *operaciones sociales productoras de sentido* que, en términos teóricos, son *prácticas sociales específicas* (Verón, 1974)¹². Ahora bien, no puede negarse que no es igual, por ejemplo, la *perspectiva* tal como es construida por el discurso pictórico (que es *presentada cada vez y en particular* por cada pintor desde el Renacimiento, ya sea por Leonardo Da Vinci, Rafael o Piero della Francesca), que la presentación *automática* de la perspectiva que la cámara fotográfica, pero también la cinematográfica y la televisiva nos entregan. Si la perspectiva tal como se presenta en la pintura es resultado de una *técnica* que se realiza cada vez en singular, en forma *individual*¹³, en el discurso de las cámaras automáticas nos encontramos con un fenómeno diferente: es el resultado de un *extenso trabajo social* (es “la perspectiva”, especie de síntesis de resultados de todos los desarrollos que se dieron en la historia) que se presenta en forma *automática y maquinística*¹⁴. Y si a lo expresado sumamos que en el discurso de las cámaras de control de tránsito este dispositivo enunciativo y repre-

CCTV y la gente comenzó a llorar y a decir que era un hoax. Demasiado raro eso de gente llorando y quejándose por tonterías en la Internet, jamás había escuchado nada así”. (En: <http://www.miniplug.tv/29-05-2008/videoclip-the-get-out-clausepaper/>)

¹¹ Pudimos confirmar que las cámaras son del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires a través de una conversación con Ernesto Arriaga, encargado del área del canal *TN*. Según Arriaga desde hace doce años rige un acuerdo entre el canal y el gobierno de la ciudad por el cual pueden acceder a esas secuencias y hacerlas públicas con fines informativos.

¹² Expresa Verón (1974): “Las operaciones productoras del sentido en el seno del discurso, vale decir, las operaciones por medio de las cuales el sentido es investido en las materias significantes, son al mismo tiempo *prácticas sociales específicas*. Los ‘códigos’ en tanto conjunto de operaciones no son pues otra cosa que *los sistemas de reglas a las que obedece el trabajo social productor de significaciones*.” (28-29).

¹³ Por supuesto que, en otro nivel, la perspectiva pictórica es resultado, también, de un largo esfuerzo social (para muchos, por ejemplo, se apoyó en la geometría euclidea).

¹⁴ Este hecho es relevante. Obsérvese la diferencia: la perspectiva pictórica puede enunciar prácticamente lo que el pintor se proponga; la fotográfica, en cambio, no puede dejar de enunciar en forma automática lo que se encuentra frente a ella a partir de sus posibilidades y restricciones.

sentativo presenta, además, un extraordinario poder denotativo de lo *real*¹⁵ gracias a su carácter icónico-indicial (del que carecía como registro incorporado la pintura) y que, asimismo, ese discurso se emite por televisión en directo (lo cual acentúa aún más el poder denotativo del carácter automático), no nos queda más que asumir que el discurso representativo de las cámaras de tránsito es, en gran medida, maquinístico¹⁶. ¿Qué estamos queriendo decir, entonces, con todo esto? ¿Por qué hablamos aquí de maquinismo? Porque es indudable que en el pasaje de una técnica al maquinismo algo ha cambiado de estatuto. Y que lo que ha cambiado tiene no sólo evidentes consecuencias en la proliferación de imágenes que reina en el mundo en que vivimos —dado que es mucho más fácil sacar una foto que producir una imagen conforme a la perspectiva— sino, también, importantes efectos enunciativos. Lo explicamos mejor: una vez que lo maquinístico se ha introducido en un discurso, se vuelve necesario distinguir *dos figuras de enunciadore*. Esto implica que a partir de ese momento tendremos, por un lado, las operaciones sociales productoras de sentido que la realiza la institución emisora (con su director, camarógrafos, etcétera) y, por otro, las que la máquina, de modo automático, como enunciadore, instaura. Nada semejante ocurre con la pintura: en una pintura hay, en tanto operador de la especificidad (es decir, de un lenguaje que es diferente del grabado, la arquitectura, la escultura, etcétera) un solo enunciadore: el pintore. Todo lo expuesto se comprende mejor si consideramos un ejemplo. Si una cámara ubicada en la autopista Lugones que capta un accidente está siendo emitida en ese momento al aire por la televisión en directo, como más de una vez ha ocurrido, no podemos sostener que la *enunciación de ese acontecimiento* fue realizada por una operación de sentido realizada exclusivamente por la institución emisora. Ese acontecimiento fue enunciado por la institución —porque sin su intervención no habría discurso público: pasaje de dispositivo a medio, como ya lo señalamos— pero, ante todo, por la enunciación automática y maquinística que el dispositivo, incluso sin poder evitarlo, puso en juego. No poner acento en esta diferencia es perdernos la novedad que las cámaras que actualmente mediatizan el espacio público han traído a nuestra experiencia compartida. Es considerar que no hay diferencias entre las mediatizaciones del espacio público que nos ofrecen, por ejemplo, la pintura, la fotografía y la televisión. Es adjudicarles a las operaciones sociales productoras de sentido que realizan las instituciones emisoras un estatuto todopoderoso que no poseen (semejante al de los pintores o escritores). Y, también, simplificar la producción de sentido de los dispositivos contemporáneos.

¹⁵ Al hablar de lo real no estamos haciendo referencia, obviamente, al nivel de lo representado, que es inaccesible, sino al nivel de la representación. En otros términos: a aquel en el que funciona nuestra percepción en la vida cotidiana.

¹⁶ Podemos considerar entonces al maquinismo una presentación automática de un conjunto de resultados de operaciones sociales productoras de sentido. No hay dudas de que es el resultado de una larga acción social. Pero no es menor el hecho de que una vez que ese resultado se ha vuelto maquinístico, se convierte en un universo autónomo. Un ejemplo extremo del maquinismo es el de la máquina *Deep Blue*, que en 1997 derrotó al campeón mundial del ajedrez Gary Kasparov. El tema del maquinismo tiene una larga tradición literaria y cinematográfica en la ciencia ficción, pero rara vez ha sido incorporado teóricamente en los análisis discursivos.

Porque la realidad es que la automatización ha complejizado notablemente la enunciación al introducir al maquinismo como un nuevo enunciador en la vida social (todas estas discusiones nacieron, a decir verdad, cuando surgió la fotografía y se discutió su estatuto artístico; pero el carácter excesivamente antropocéntrico de nuestra cultura y del dominante paradigma constructivista en las ciencias sociales nos han impedido distinguirlo con suficiente precisión¹⁷).

3. NATURALEZA: DEL REFERENTE A LA ENUNCIACIÓN Y VICEVERSA. UN DISCURSO ATRAVESADO POR EL TIEMPO Y LA LUZ

Pero la singularidad del discurso de estas cámaras no acaba con lo expuesto. Los discursos que dan cuenta de la ciudad en los canales de televisión abierta brindan, entre otras, dos informaciones básicas para la vida cotidiana: información del tránsito y climática. Nadie puede negar que, por ejemplo, a la hora de abandonar nuestros hogares, esos discursos nos otorgan más información que el radiofónico (que no posee imágenes) y que el de Internet (que en su estado actual rara vez trabaja en directo)¹⁸. La atención que, a continuación, pondremos en estos discursos informativos es esencial, porque nos permitirá introducir en este trabajo un tema clave: el rol de la *naturaleza* en los discursos televisivos de información climática en directo.

¿Por qué estos discursos alcanzan una extraordinaria importancia en nuestra vida cotidiana? Y más importante aún: ¿Por qué creemos en ellos? Porque *gracias a su dimensión maquinística han puesto en una nueva relación, en su seno, naturaleza y sociedad*. ¿Dónde está la naturaleza en estos discursos? En dos lugares fundamentales: en la representación del referente y en su enunciación. Nos ocuparemos de cada uno de ellos en particular.

Ya sostuvimos que gracias a su dimensión icónico-indicial el discurso de estas cámaras posee un poder denotador de lo real que no tiene antecedentes en nuestra historia (podríamos insistir aquí en que jamás nos pondríamos un perramus porque una pintura nos muestra un cielo tormentoso, aunque no creemos que sea necesario hacerlo). En el caso de las secuencias de información climática lo constatamos porque las imágenes acerca de cómo se presenta el clima en la ciudad (por ejemplo, si

¹⁷ Aclaración: consideramos que sería un error leer las proposiciones aquí realizadas como una perspectiva confrontativa con la Teoría de Análisis de los Discursos Sociales tal como fue expuesta por Eliseo Verón (1987) en *La semiosis social*, que desde hace muchos años sirve de marco teórico a nuestro trabajo (de hecho, si estas proposiciones fueran interpretadas en un sentido confrontativo, no sólo se estaría confrontando con la TADS, sino con un paradigma que domina ampliamente en el conjunto de las ciencias sociales). Ante todo, porque estas proposiciones no refutan el hecho de que para que haya producción de sentido debe haber operaciones sociales productoras de sentido, ya sea en producción o en reconocimiento (caso, este último, de los que Schaeffer (1990 [1987]: 24-25) llama “signos naturales”). Lo que estas proposiciones tratan de realizar es un aporte complementario a la teoría, surgido como resultado de investigaciones realizadas en el estudio de ciertos objetos particulares — en particular los discursos que *contienen tiempo* — a lo largo de los años.

¹⁸ De hecho, la página del Servicio Meteorológico Nacional, en la Argentina, <http://www.smn.gov.ar/>, brinda una ilustración no indicial de la situación y del pronóstico del día. Y las imágenes satelitales que suelen brindarnos los noticieros suelen poseer un carácter excesivamente “macro” para las necesidades del ciudadano en un momento particular del día.

está soleado, nublado o tormentoso) dependen de lo que la naturaleza dispone: así, es común que en los días de nubes bajas no podamos reconocer en la pantalla ciertas zonas del paisaje urbano que conocemos de memoria. También porque, por supuesto, en la enunciación de los “accidentes” climáticos que son captados por las cámaras televisivas y alcanzan valor informativo, maquinismo y naturaleza intervienen de modo determinante¹⁹. Por ejemplo: si estamos observando una imagen de Puerto Madero en directo (algo habitual hoy en todos los canales, es una imagen que en gran parte ha reemplazado las tradicionales de la avenida 9 de Julio y de calle Corrientes en los discursos mediáticos) y de repente irrumpe un rayo (nos llega de él a través de la pantalla su manifestación visual y sonora), no podemos negar que la naturaleza ha intervenido generando un acontecimiento que a su vez, como el accidente automovilístico en la autopista con el que ejemplificamos anteriormente, ha sido enunciado en forma maquinística (esto se debe, por supuesto, a que desde que se inventó la fotografía, un dispositivo que actúa acorde a las leyes de la óptica, de la propagación de la luz —es decir, acorde a las leyes de la naturaleza— la naturaleza está inscrita en lo discursivo). Y es ante todo por estas razones, debemos reconocerlo, que los discursos de información climática alcanzan el régimen de creencia que poseen en nuestra sociedad: porque pueden dar cuenta de los acontecimientos que, a cada momento, acontecen en la naturaleza (mientras los estén enfocando, por supuesto). Sólo por este motivo, en verdad, el locutor puede entonces decir: “Son las 8:10 AM en la Ciudad de Buenos Aires. Como se ve, el cielo está despejado. La visibilidad es de 10KM” o, también: “Los rayos que vemos en este momento son el anuncio del inicio de la lluvia que estábamos aguardando”. Y los sujetos espectadores podemos creer en ellos.

El otro factor *natural*, como lo adelantamos, que interviene en los discursos de las cámaras de información climática y del tránsito cuando son transmitidos por televisión en directo y que ocupa un lugar clave en la legitimación de estos discursos es el *tiempo*. Es un tiempo que al igual que el maquinismo ocupa un lugar relevante en la enunciación. Podemos plantearlo de la siguiente forma: los discursos de los informes climáticos en directo adquieren su legitimidad debido a que son el resultado de *un dispositivo que se ha articulado con el tiempo natural*. ¿A qué tiempo hacemos referencia? Nos referimos a un tiempo que atraviesa y engloba a los discursos, los acontecimientos, las instituciones emisoras y los sujetos espectadores. Ese tiempo no es otro que el tiempo natural que instauro el régimen de la vida (pese a que es obvio, no debemos olvidarlo: estamos vivos sólo mientras vivimos en el

¹⁹ No viene mal recordar aquí que según Jean-Marie Schaeffer (1990 [1987]) el estatuto “impuro” que le adjudica al signo fotográfico deviene de que es a su juicio *un signo natural*: “La oposición entre signos naturales y signos convencionales no es la que existe entre la autoexpresividad de lo real y la cultura humana, sino que atañe al estatuto pragmático de los signos en cuestión. El signo convencional es un signo circulatorio, dicho de otro modo, su emisión material ya se hace con una finalidad semiótica. Por el contrario, el signo natural no es emitido como un signo, sino como puro efecto material: sólo se convierte en signo para un receptor que lo posee como equivalente parcial de su causa. En ambos casos, el signo es un fenómeno semiótico, es decir, no tiene más pertinencia que en el marco de una intencionalidad comunicacional: pero en el primer caso, esta intencionalidad ya existe (o es postulada por el receptor) en el plano de la emisión, mientras que, en el segundo, es puramente interpretativa. (24-25).

tiempo). Lo planteamos ahora desde la teoría de la mediatización: creemos en la información climática que nos brinda la pantalla de televisión sólo si se corresponde con la que vemos *en ese mismo momento* través de nuestra ventana²⁰. ¿Y qué tiempo es ese? ¿Cuál es su estatuto? Es un tiempo que las ciencias sociales y en particular los análisis discursivos (sea desde la perspectiva que sea: deconstruccionista, foucaultiana, semiótica) hasta ahora, predominantemente, han excluido: como lo expresamos más arriba, es el tiempo *natural* (o físico, como lo llamaba Benveniste (1999 [1965]: 70-81), objeto de estudio de las ciencias naturales cuyo origen tiende actualmente a ser ubicado en el *big bang* (es un tiempo que existe desde antes que exista la sociedad). Su estatuto se enmascara en las transmisiones locales (en las que tiende a coincidir con el tiempo local, que de acuerdo a la terminología de Benveniste podemos llamar crónico), pero sale claramente a la luz en las internacionales satelitales con diferencia horaria, que también constituyen, muchas veces, ejemplos de mediatización global de los espacios públicos. Consideremos un ejemplo: la expectación desde Argentina, en directo, del derby entre Barcelona y Real Madrid. Supongamos que ese partido se juega en el Bernabeu a las 20hs. En Argentina lo vemos a las 15hs. Pero lo propio de ese discurso es que se desarrolla en un tiempo que, en realidad, no se corresponde ni con la hora de Argentina ni la de España. Es un tiempo que atraviesa los distintos tiempos crónicos locales²¹, que se ven englobados, como expresamos anteriormente, por el tiempo en el que viven el discurso, el sujeto espectador y los acontecimientos.

4. FINAL

La naturaleza y el maquinismo, en tanto diferentes a lo social (en grado distinto, por supuesto: el maquinismo es un resultado de lo social, la naturaleza tiene un origen anterior a lo social) nos despiertan entusiasmos y temores diferentes. Los análisis discursivos, desde su origen, sea cual sea la perspectiva desde la cual se han desarrollado, han excluido el maquinismo y la naturaleza como fenómenos productores de sentido. Esa exclusión se justifica en el análisis de un conjunto de discursos

²⁰ Por supuesto que si entre el lugar en el que sabemos que se encuentran las cámaras y nuestra localización media una diferencia espacial demasiado significativa, deberemos incorporar ese dato en nuestra reflexión (habitualmente lo hacemos). Del mismo modo que, volviendo al ejemplo anterior, caso inverso, si cuando irrumpe el rayo en el cielo de Puerto Madero estamos cerca del lugar, es probable que el ruido no nos llegue sólo a través de la pantalla, sino también a través de nuestra ventana.

²¹ Benveniste distingue en “El lenguaje y la experiencia humana” (1999 [1965]: 70-81) tres tiempos: un tiempo *físico* (“El tiempo físico del mundo es un continuo uniforme, infinito, lineal, segmentable a voluntad. Tiene por correlato en el hombre una duración infinitamente variable que cada individuo mide de acuerdo con sus emociones y con el ritmo de su vida interior. Es una oposición bien conocida y sin duda no hay por qué detenernos en ella aquí”), de un tiempo *crónico* (el de los calendarios, que están vacíos de tiempo) y de un tiempo *lingüístico*. La diferencia que presenta el tiempo lingüístico es que, a diferencia del crónico no es intemporal, es decir *contiene tiempo*. Este carácter del tiempo lingüístico, en nuestra opinión, se debe a que la escena estudiada, de intercambio intersubjetivo, participa del régimen de la vida, es decir, se ha unido al tiempo físico en su devenir. Por eso el tiempo lingüístico de Benveniste se asemeja, en este sentido, al del directo televisivo: discurso que, a diferencia del cinematográfico, no es intemporal y que contiene tiempo. El tema fue tratado en “De lo cinematográfico a lo televisivo. ¿El fin de una historia?” (Carlón, 2006: 119-278).

sos. Por eso el paradigma constructivista es tan dominante en las ciencias sociales. Pero es insuficiente para dar cuenta de discursos donde la naturaleza (ya sea a través del tiempo o de los referentes) o el maquinismo (síntesis de operaciones sociales que se presentan *automáticamente*, más cuando los dispositivos son icónico-indiciales) ocupan un lugar fundamental en ellos: el telefónico, el radiofónico (en directo) y la toma directa televisiva (además de la fotografía y la arquitectura, por supuesto). Quizás ahora, que descubrimos brutalmente el resultado de la parte negativa de nuestras acciones (sobre la naturaleza, debido al maquinismo) sea un buen momento para hacer algunos ajustes a nuestros modelos teóricos. Porque será muy difícil enfrentar nuestros monstruos si no podemos verlos de frente.

5. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BENVENISTE, Emile (1999). *Problemas de lingüística general I y II*. México: Siglo XXI.
- CARLÓN, Mario (2006). *De lo cinematográfico a lo televisivo. Metatelevisión, lenguaje y temporalidad*. Buenos Aires: La Crujía.
- DANTO, Arthur (2005). *El abuso de la belleza. La estética y el concepto de arte*. Barcelona: Paidós.
- DAYAN, Daniel y KATZ, Eliu (1995). *La historia en directo (la retransmisión televisiva de los acontecimientos)*. Gustavo Gili: Barcelona.
- ERIBON, Didier y GOMBRICH, Ernst (1993). *Lo que nos dice la imagen. Conversaciones sobre el arte y la ciencia*. Santa Fe de Bogotá: Norma.
- FOUCAULT, Michel (1989). “El ojo del poder”, en *El panóptico*. Madrid: Las ediciones de la piqueta.
- FREUND, Gisele (1993). *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili.
- GOMBRICH, Ernst (1979). *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Barcelona: Gustavo Gili.
- SCHAEFFER, Jean-Marie (1990). *La imagen precaria (del dispositivo fotográfico)*. Madrid: Cátedra.
- VERÓN, Eliseo (1997). “De la imagen semiológica a las discursividades. El tiempo de una fotografía”, en *Espacios públicos en imágenes*, de Isabel Veyrat-Masson y Daniel Dayan (ed.). Barcelona: Gedisa.
- . (1987). *La semiosis social (fragmentos de una teoría de la discursividad)*. Barcelona: Gedisa.
- . (1974). “Para una semiología de las operaciones translingüísticas”, en *Revista Lenguajes* N° 2. Buenos Aires: Nueva Visión.

RESUMEN

El autor del texto revisa cómo afecta el surgimiento de los distintos medios de representación, desde la pintura, la visión ocular en perspectiva, la fotografía y los posteriores sistemas mecánicos a los fundamentos esenciales del espacio público y su representación y mediatización. La compleja conexión entre medios de representación maquinísticos, medio social y natural, condiciones de producción, y espacio público, se articula y puede estudiarse en muchas actividades, desde el arte de vanguardia hasta los movimientos sociopolíticos, o en el discurso de la escritura, la pintura y la historieta, muchos de ellos operaciones sociales productoras de sentido que, en términos teóricos, son prácticas sociales específicas afectadas por la incidencia de la mediatización. El autor profundiza en cómo los dispositivos técnicos y tecnológicos automáticos han creado efectos especiales en los procesos semióticos sociales afectando de diversa manera a nuestra manera de ver y vivir el mundo, introduciendo el maquinismo como un factor esencial que debe contemplarse al analizar la vida social y sus discursos.

Palabras clave: mediatización del espacio público, medios, vida social, fotografía, maquinismo, producción de sentido.

ABSTRACT

The author of the text analysis how the appearance of the new media of representation, from the painting systems, perspectivistic and based on the ocular vision, and arriving at the photographic devices as an important factor of change, have all affected deeply the essential basis of our public social space, its mediation and its representing image. The complex link between mechanistic representing media, and the social and natural environment, can be studied through the most diverse human activities such as the art, the social and political movements, the writing activities or even the cartoons, as all of them are social operations that produce social meaning, all of them are social specific practices affected by the diverse new media and their technological effect. The author deepens into how technical devices produce an effect of machinist discourse, specially important in the semiotic processes in society which affect to our way of seeing and living our social world and of constructing its discourses.

Key words: public space, photography, painting, media and social life, social practices and media.

RÉSUMÉE

L'auteur de ce texte analyse comment l'apparition des divers média de représentation, de la peinture à la machine à photographier, de la vision en perspective à la vision machinale de la caméra, ont toutes affecté profondément notre conception de l'espace public, son image et sa représentation. Le complexe lien que existe entre les machines de représentation, l'environnement social et naturel, et les plus divers activités sociales, de l'art à l'écriture, même à la bande dessinée où au mouvement sociales et politiques est ici considéré, et l'auteur approfondit sa réflexion sur comment le style machinistique des medias photographiques a affecté à notre discours de l'espace public. Il considère qu'il faut étudier bien cette influence pour voir comment le machinisme affecte à nos discours sociaux et à nos pratiques sociales de sens.

Mots clé: photographie, médias de représentation, espace public, discours sociale, vie sociale.