

# Solemnidad: Imagen, repetición\*

## Solemnity: Image, Repetition

Recibido: 17 de junio de 2011

Aceptado: 4 de octubre de 2011

José Gomes Pinto

Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias / Centro de Investigação em

Comunicação Aplicada, Cultura e Novas Tecnologias

[jgomespinto@gmail.com](mailto:jgomespinto@gmail.com)

### Resumen

Buscamos en este texto establecer una relación entre la palabra latina decoración y el ejercicio de representación del mundo y del pensar humano. Partiendo de unos fragmentos de Stéphane Mallarmé, publicados en su revista *La Dernière Mode*, intentamos ver como los hechos de representar y pensar equivalen a un gesto de enmarcar la realidad. Su más elevada expresión es el arte. La perplejidad surge cuando nos damos cuenta de que la decoración técnica o el enmarcado técnico no nos aleja de lo real, sino más bien nos lo acerca en forma de una repetición técnica. Nos acercamos a la televisión como un caso paradigmático de ese perder distancia que todo el arte proporcionaba y que ahora se ve suplantado por las imágenes técnicas.

### Palabras clave

Arte, televisión, decoración, solemnidad, técnica.

### Abstract

The main goal of this paper is to establish a relationship between the Latin word *decoration* and the human exercise of depicting the world and thought. From some fragments of Stéphane Mallarmé, published in his magazine *La Dernière Mode*, we try to see how the facts of representing and thinking, as human activities, imply an act of framing reality. Its highest expression is art. The perplexity arises when we realize that technical *decoration* or framing, does not create distance from reality, but approach it at a level that we can speak of technological repetition. Due to its paradigmatic structure we focus on television, as an example of how the lost of distance, once provided by art, is now being superseded and replaced by technological images.

### Keywords

Art, television, decor, solemnity, technology.

ζ

---

\* El presente texto procede de una conferencia pronunciada en la Universidad de Salamanca el 29 de marzo de 2011 en el *III Curso Internacional Conciencia Histórica y Arte contemporáneo* "La producción del discurso artístico" dirigido por Víctor del Río y Alberto Santamaría. Debido a su interés, el consejo editorial de la revista ha decidido publicarlo para aumentar su difusión. Para más información véase: <http://www.concienciahistoricayartecontemporaneo.com>

## 1. Decoración y solemnidad

El título de esta conferencia nace de una perplejidad suscitada por la lectura de un texto de Stéphane Mallarmé titulado “Crónica de París. Teatros, Bellas-Artes; Ecos de los Salones y de la Playa”<sup>1</sup>. En tal escrito medita Mallarmé sobre los acontecimientos culturales parisinos, sobre la grandiosidad de los salones y de los espectáculos teatrales de su tiempo, los cuales, en su opinión, habrían disminuido la calidad si se los compara tanto con el gran arte y poesía francesa, como, en general, con el acontecimiento cultural de *moda*. Podríamos resumir, quizá apresuradamente, el objeto del texto entendiéndolo circunscrito a lo que él llama las “solemnidades todas íntimas” (Mallarmé, 1998: 44)<sup>2</sup>, que advienen de las visitas de los parisinos a los espectáculos teatrales de su tiempo. Unas líneas más adelante, continuando su explicación de la visita a las representaciones teatrales como acto de solemnidad íntima, y en un intento por superar toda consideración objetual, dice lo siguiente: “toda nuestra estética cabe en estas palabras: ¿hay, en esta sala, lugar a diversión? O: reímos aquí; lloramos allá, o: La verdadera representación es, en noche de gala, no lo que ilumina la rampa, sino la lámpara” (Mallarmé, 1998: 44)<sup>3</sup>. Esta enigmática formulación nos condujo a pensar que Mallarmé podría estar aludiendo al hecho de que todos los espectáculos de su tiempo acentuarían lo que hoy llamaríamos *enmarcado*, vertiendo así al castellano, quizá de un modo demasiado forzado, el inglés *framed*, encuadrado, encerrado en un marco. En este sentido, las luces exteriores, que permiten visualizar la escena teatral, remitirían a lo que actualmente es de uso habitual en cualquier texto sobre *las formas de la cultura y del arte*, a saber, lo enmarcado o el encuadre, como también suele expresarse. Porque, efectivamente, todo fenómeno cultural está hoy *enmarcado*, encerrado entre límites, *encasillado*, podríamos decir en un español más llano. De hecho, es este encasillamiento

---

<sup>1</sup> El título original es “Chronique de Paris: Théâtres, Livres, Beaux-Arts; Échos des Salons et de la plage”. Los textos de Mallarmé en que nos basamos proceden de una revista que el propio Mallarmé editó, titulada *La Dernière Mode*, y de la cual fue el único redactor, aunque bajo diversos seudónimos. En concreto, los textos a los que aquí aludimos salen a la luz en su primera entrega, el 6 de septiembre de 1874. Se hará referencia a los textos de Mallarmé a partir de la edición que se encuentra en la bibliografía (1998). Es importante señalar en cualquier caso que pese a ser una edición alemana, es bilingüe, por lo que contiene también los textos originales en francés. Las traducciones al castellano de Mallarmé son de nuestra entera responsabilidad.

<sup>2</sup> “Solennités tout intimes, l’une: de place le couteau d’ivoire dans l’ombre que font deux pages d’un volume: l’autre, luxueuse, fière et si spécialement parisienne: une *Première* dans n’importe quel endroit”.

<sup>3</sup> “Toute notre esthétique tient dans ses paroles: Y-a-t-il, en telle salle, lieu à s’amuser? et: Ici l’on rit; on pleure là, ou: La vraie représentation est, dans cette nuit de gala, non c’est qu’éclaire la rampe, mas le lustre”.

lo que actualmente constituye eso que llamamos *mundivisión*, actualizando así la traducción del clásico *Weltanschauung*. Las palabras de Georg Simmel son claras a este respecto: “cultura es el camino de la unidad cerrada, a través de la multiplicidad cerrada, hasta la unidad desarrollada” (Simmel, 1988: 206).

De hecho, lo que se desprende del texto de Mallarmé no es solamente la pobreza de la representación teatral y artística de su tiempo, que no tiene lugar en un movimiento que va de dentro hacia fuera y, por tanto, haciendo creer al espectador estar dónde realmente no está. Se trata, más propiamente, de lo que es digno de ser visto porque, precisamente, está *iluminado*, es decir, porque se le sitúa *a la luz, bajo los focos*, y, por tanto, se le enmarca artificialmente. Por ello, no sería difícil entender aquí tal crítica del espectáculo teatral, que podría ser perfectamente la nuestra, a partir de su concepto de *Bijoux*, joyería, ornamento, decoración. En un texto fechado en 1874 titulado precisamente “Joyería” (*Bijoux*), y que versa sobre la *Moda*, dice Mallarmé: “*¡La Decoración! Todo está en esta palabra*” (Mallarmé, 1998: 32)<sup>4</sup>. ¿Y qué es esa decoración que todo lo contiene? Justamente una disposición de los elementos que componen un espacio y un tiempo con intención de constituir un todo armonioso. La decoración es sencillamente una disposición, un *frame*, un marco. Si quisiéramos recordar el famoso texto de Walter Benjamin sobre la reproducción del arte a partir de los nuevos medios de comunicación de masa que empiezan a emerger a finales del siglo XIX, podríamos aquí evocar el misterioso concepto de «valor de exposición» y traducirlo como *una forma de disponer el objeto hacia la contemplación* y o el disponer el sujeto hacia la obra.

De hecho, el término *Decoración* tiene origen en el verbo impersonal latino *decet, decere, descuir* y significa primeramente «lo que conviene, convenir, quedar bien», pero también, y a partir de la misma raíz, «decencia», «decoro», «digno», «dignidad». El verbo se aplicaba especialmente al dominio de la moral y de la belleza física, pero ha sido hoy llevado en nuestras lenguas hasta acepciones más objetuales.

La decoración es así la disposición conveniente y armoniosa de los elementos que componen una escena, o sea, *ex-poner*, hacer el movimiento de poner algo *fuera* del sujeto para que pueda ser contemplado, mirado, *ad-mirado*. Pero no deja de ser un marco, en todo caso. Cuando esa disposición es conseguida, exitosa, se puede decir que

<sup>4</sup> “*La Décoration! Tout est dans ce mot*”.

es bella y digna, haciendo de nuestra mirada algo *decente*. La impersonalidad del verbo –o sea, el hecho de no tener sujeto– y su carácter intransitivo –el hecho de no admitir complementos– nos obliga a pensar que la decoración es una propiedad del ver, una característica que se puede dar a una organización de elementos en el espacio y tiempo, pero no una propiedad de algo, de las cosas. O sea, que si la vemos desde el punto de vista de su estructura, la decoración es el origen de la cultura, de ese *encerrar* del que nos habla Georg Simmel.

Esta es la razón por la que toda decoración debe darse siempre conforme a la moda, al espacio y al tiempo presentes. El decorado, la decoración, es así algo que es digno de ser visto, algo a lo que debemos prestar atención, algo que merece el detenimiento de la mirada, no en tanto propiedad de lo dispuesto, sino en tanto estructura del mismo mirar. O, expresado mejor por el propio Stéphane Mallarmé, hablar de la decoración como origen de cultura es “hablar, sin duda, de las obras del espíritu, pero hacerlo siempre de acuerdo con el gusto al día” (Mallarmé, 1998: 40)<sup>5</sup>.

En realidad, ésta es la verdadera causa de que toda decoración, de que todo decorado, además de constituir una disposición a ver, implique también un ceremonial que recoja simultáneamente tanto el acto de ver como lo visto. Ese ceremonial debe, pues, disponer convenientemente la mirada hacia el objeto, hacerlo decente. La decoración pide, en otras palabras, cierta solemnidad, una festividad, la celebración de lo visto mediante la *forma* del mismo ver que deberá estar envuelto en un rito. Así, el quehacer decorativo del hombre, su disposición de las cosas de forma conveniente, se plasma, por antonomasia, en el objeto de cultura, y éste tiene su cumbre en el objeto de arte. Es solamente cuando el hombre se pliega sobre sí mismo en orden a comprender su actividad decorativa que surgen las categorías –a saber, lo que Kant llamó los «conceptos puros del entendimiento», en tanto asumen funciones lógicas: las formas del pensar<sup>6</sup>–. El pensar, recordemos, opera a partir de los conceptos y mediante las categorías. De este modo, las palabras de Mallarmé resuenan, aunque pueda sonar extraño, a principio de que la decoración coincide con la estructura misma del pensar. Pensar es disponer de forma armoniosa los objetos del mundo. Es en efecto, como

---

<sup>5</sup> “[...] parler, certes, des œuvres de l’esprit, mais toujours selon le goût du jour”.

<sup>6</sup> Véase Kant, 1998: B105: “Dieselbe Funktion, welche den verschiedenen Vorstellungen in einem Urteile Einheit gibt, die gibt auch der bloßen Synthesis verschiedene Vorstellungen in einer Anschauung Einheit, welche, allgemein ausgedrückt, der reine Verstandesbegriff heißt“.

afirma Kant, ordenar el todo disperso de la intuición. De nuevo, es Georg Simmel quien se expresa de forma más clara a este respecto:

Sólo nuestras categorías humanas recortan de ella [la naturaleza] los trozos particulares a los que enlazamos reacciones estéticas, solemnes, simbólicamente significativas: que lo bello de la naturaleza sea *dichoso en sí mismo* existe con derecho sólo como ficción poética. (Simmel, 1988: 212)

Para decirlo de otra forma: la decoración es siempre un artificio que, a fin de cuentas, exige un ceremonial para poder atribuir así a una disposición de objetos su predicamento de «ordenación conveniente» o bella. El pensar, en el fondo, no es más que el proceso del decorar, del simple decorar. Nos gustaría recordar aquí que en nuestra lengua materna, el portugués, se dio la feliz coincidencia de que *decorar* también vino a significar *memorizar*, y por lo tanto vino a asumir, aunque tácitamente, que todo acto de decoración es también un acto mnemónico y a la postre, un acto de rememoración.

En ese afán de enlazar arte, decoración y ceremonial a partir de Mallarmé, y a fin de enmarcarlo mejor, podríamos evocar aquí aquellas palabras de Charles Baudelaire, enunciadas once años antes que las de nuestro autor, y que forman parte del apartado séptimo de “El pintor de la vida moderna” (1863). En ese apartado que lleva precisamente el título de «Pompas y solemnidades», escribe Baudelaire:

El Sr. G. (Constantin Guys) destaca pintando el fasto de las escenas oficiales, las pompas y las solemnidades nacionales, no fríamente, didácticamente, como los pintores que no ven en sus obras sino faenas lucrativas, sino con todo el ardor de un hombre prendado del espacio, de la perspectiva, de la luz haciendo capa o explosión, y enganchándose en gotas o destellos a las asperezas de los uniformes y de los vestidos de corte. *La fiesta conmemorativa de la independencia en la catedral de Atenas* aporta un curioso ejemplo de ese talento. Todos esos pequeños personajes cada uno de ellos muy en su lugar, hacen más profundo el espacio que los contiene. La catedral es inmensa y decorada con colgaduras solemnes. El rey Otón y la reina, de pie en un estrado, visten el traje tradicional, que llevan con una naturalidad maravillosa, como para probar la sinceridad de su adopción y el patriotismo helénico más refinado. La cintura del rey está ceñida, como la del palikar más coqueto, y la falda se le ensancha con toda la exageración del dandismo nacional. Ante ellos se aproxima el patriarca, viejo de hombros encorvados, con gran barba blanca y los ojos protegidos por gafas verdes, que lleva en todo su ser los signos de una flema oriental consumada. Todos los personajes que pueblan esta composición son retratos, y uno de los más curiosos, por la rareza de su fisonomía tan poco helénica como es posible, es el de una dama alemana, situada al lado de la reina y destinada a su servicio. (Baudelaire, 1996: 374)

No hace falta conocer la obra de Constantin Guys para percatarse de ese ceremonial al que toda decoración hace referencia en tanto «disposición conveniente».

Lo efímero a que remite toda *moda*, la *actualidad* de esa disposición, el proceso decorativo en definitiva, constituye, precisamente, lo que de invariable o eterno pueda tener el hacer artístico humano.<sup>7</sup> Los espectáculos aburridos sobre los que medita Mallarmé, en el fondo sólo lo son porque los que a ellos acuden esperan más de lo que en ellos se da, y porque los que en ellos actúan son “vanos, espléndidos, incomprensibles, marionetas vivas delante de nosotros proclamando en alta voz su estupidez, sobre el fondo de un aburrimiento intenso y exasperado” (Mallarmé, 1998: 42)<sup>8</sup>. Actor y espectador se olvidan del decorado. Lo toman como objeto y no como método. Tienden a ir más allá de la *moda*, de la *actualidad* pura, del puro presente, del *tiempo-ahora*, para remitir una vez más a Walter Benjamin.

## 2. Solemnidad: arte y televisión

Pero volvamos a esa relación que nos trajo hasta este punto: el cruce entre arte y solemnidad. Y es aquí, justamente, donde creemos que debe aparecer el aparato que sirve más directamente al presente y a la memoria, aunque no necesariamente a la rememoración: la *televisión* y las formas culturales que de éste emergen.

Nos serviremos para analizar este cruce entre arte, memoria y repetición de algunas de las ideas establecidas por Vilém Flusser en su libro *Cultura de los Medios (Medienkultur)* y en un texto suyo que lleva por título: “Para una fenomenología de la televisión”<sup>9</sup>. Aunque, todo sea dicho, también nos distanciaremos de ellas en algunos puntos fundamentales.

La idea de un acercamiento fenomenológico a la televisión solicita que la consideremos *no* como *estructura comunicacional*, como un dispositivo global, emisor y receptor de mensajes, como un instrumento técnico con características determinadas de funcionamiento y una historia determinada, *sino* como un método más de presentación del mundo, como un instrumento técnico al que corresponden

---

<sup>7</sup> “Lo bello está hecho de un elemento eterno, invariable, cuya cantidad es excesivamente difícil de determinar, y de un elemento relativo, circunstancial, que será, si se quiere, por alternativa o simultáneamente, la época, la moda, la moral, la pasión. Sin ese segundo elemento, que es como la envoltura divertida, centelleante, aperitiva, del dulce divino, el primer elemento sería indigerible, inapreciable, no adaptado y no apropiado a la naturaleza humana. Desafío a que se descubra una muestra cualquiera de belleza que no contenga esos dos elementos” (Baudelaire, 1996: 351).

<sup>8</sup> “Vaines, splendides, incompréhensibles, de vivantes marionnettes devant nous proclament à haute voix leur sottise, sur un fond d’ennui intense et exaspéré”.

<sup>9</sup> “Für eine Phänomenologie des Fernsehens”, en Flusser (2005: 103-123). El texto viene fechado en 1974. Las traducciones al castellano de Flusser son de nuestra entera responsabilidad.

determinadas funciones a la hora de *enmarcar* el todo fenoménico. Dice Flusser que el método fenomenológico “es, en el fondo, una manera específica de mirar las cosas, y cuyo objetivo es el de detectar en ellas los aspectos ocultos que la mirada cotidiana tiene sobre éstas” (2005: 104)<sup>10</sup>, o sea, una deconstrucción del acto decorativo. La televisión, fenomenológicamente, interesa en tanto hace patente una relación de acontecimientos a través suyo. Es decir, en tanto es una “caja que está en un local que se habita” (Flusser, 2005: 104)<sup>11</sup>, haciendo visible un conjunto de imágenes a las que hay que prestar atención, como si de cosas del mundo se tratase. Es, pues, la imagen televisiva una imagen apodíctica.

Por eso, una investigación de esta índole deberá, entonces, centrarse en lo que mediante ella se ofrece al receptor, a *su* receptor. Buscar lo que se abre al sujeto que se sitúa como su espectador es determinar “la esencia, el *eidós* del fenómeno «televisión»” (Flusser, 2005: 104)<sup>12</sup>. ¿Y qué caracteriza justamente ese fenómeno peculiar? La entrega del «mundo a domicilio», expresado mediante las precisas palabras de Günther Anders en *La obsolescencia del hombre* (2011) –en el capítulo “El mundo como fantasma y matriz: Consideraciones filosóficas sobre radio y televisión”–. La televisión, en tanto fenómeno, corresponde a aquella sociedad que, según Paul Valéry, ningún filósofo había podido imaginar todavía: una sociedad donde se distribuye la realidad sensible a domicilio (Valéry: 1960: 1283)<sup>13</sup>. Cuáles son, entonces, las consecuencias del fenómeno televisivo: que el mundo pasa a estar mediado por imágenes, sin necesidad de abandonar los límites del espacio privado para encontrarse con el mundo; que la televisión conduce a una “estructura familiar que es totalmente nueva” (Flusser, 2005: 107)<sup>14</sup>, o sea, a un espacio privado totalmente diferente del de la tradición, a una privacidad sin precedentes. Si el mundo pasa a ser recibido en el espacio privado que constituye la familia, entonces el espacio privado de los receptores de televisión pasa a

<sup>10</sup> “Die phänomenologische Methode ist im Grund eine spezifische Schau der Dinge, die darauf abzielt, an ihnen Aspekte aufzudecken, welche der üblichen Sicht durch Gewohnheit verdeckt sind”.

<sup>11</sup> “[...] als Kiste in einem Wohnraum”.

<sup>12</sup> “Die Absicht dabei war, das «wessen» (*eidós*) des Phänomens «Fernsehen» von Standpunkt des Empfängers aus zu überraschen”.

<sup>13</sup> Se lee en ese texto que, curiosamente, es el mismo del que se sirve Walter Benjamin para introducir su texto sobre la obra de arte: “Comme nous sommes accoutumés, si ce n’est asservis, à recevoir chez nous l’énergie sous diverses espèces, ainsi trouverons-nous fort simple d’y obtenir ou d’y recevoir ces variations ou oscillations très rapides dont les organes de nos sens qui les cueillent et qui les intègrent font tout ce que nous savons. Je ne sais si jamais philosophe a rêvé d’une société pour la distribution de Réalité Sensible à domicile”.

<sup>14</sup> “Vielmehr führt das Fernsehen zu einer «Familienstruktur», welche radikal neu ist”.

hallarse en un dominio público. Idéntico sería decir que la televisión teatraliza el mundo, en tanto lo pone en escena, lo escenifica. La televisión es, por tanto, también, decorativa. Ante el televisor, el receptor –categoría que aponemos a la de espectador– recibe un mundo que corre delante suyo, que él ve pasar de un lado a otro, totalmente distanciado, no inmerso, sin *pathos*, como sucede en el anfiteatro de lo real y que constituye toda experiencia mundana del hombre. En el fenómeno *televisión*, espectador y receptor se confunden. Al espectador clásico –al *kosmotheoros* en la interesante designación de Hans Blumenberg (2002: 56)<sup>15</sup>–, por más decorado que esté el mundo, le corresponde por lo menos una actividad: la de ordenar justamente lo que se le presenta. El receptor de televisión, por su parte, simplemente registra lo presentado, confirma un hecho. El orden de la presentación no le corresponde, está fuera de sí, le es extraño. La distinción entre realidad y ficción pierde su diferencia específica, necesitando el receptor de televisión de otro elemento que distinga la imagen en tanto imagen de lo real. Esta es la razón que lleva a Flusser a afirmar que “a través de la televisión, el mundo aparece como una serie de imperativos” (2005: 109)<sup>16</sup>. La reificación del receptor de televisión, su ser material en tanto receptor, corresponde también a su instrumentalización mediante el acontecimiento televisado. El fin último de la *televisión*<sup>17</sup> es esta reificación e instrumentalización de su receptor, o sea, su petrificación.

Desde el punto de vista político, podría afirmarse que la televisión consume la extinción del espacio público al privatizarlo, al convertir el hogar en ágora. La «caja mágica» cumple así su designio: el fenómeno televisivo es una nueva forma de solemnidad, de estructuración fenoménica, en tanto, con palabras de Flusser, “ella constituye una nueva forma de vida contemplativa y devota: una nueva forma de religión” (2005: 111)<sup>18</sup>. Si lo traducimos al lenguaje de Benjamin, la imagen televisiva

<sup>15</sup> En un pequeño apartado que lleva por título “Ser espectador es reprochable” dice: “La manera más fácil, sí, más frívola de actuar el *kosmotheoros* es como «espectador del mundo». Éste se limita a pasar en revista las cosas, que *se* muestran y cuya tendencia es, evidentemente, mostrarse. Disfruta de la distancia hacia éstas, que deben *ser* como se *muestran*; en este contexto siente, precisamente en la protección e invulnerabilidad del privilegiado lugar desde el que curioseas, el gozo íntimo de no tener necesidad de mostrarse” (Blumenberg, 2002: 56).

<sup>16</sup> “Die Welt erscheint dem Empfänger durchs Fernsehen als eine Serie zum Teil für ihn verborgener Imperative”.

<sup>17</sup> Se separa aquí la palabra por un guión para garantizar todos los matices que tiene la palabra en español: la acepción de *telos* y de *visión*, del ver a distancia y de haber algo que vemos a distancia y hacia el cual nos dirigimos como un fin.

<sup>18</sup> “Um die Fernsehbox ist eine neue Form des kontemplativen, beschaulichen, andächtigen Lebens im Entstehen: eine neue Religionsform”.



inaugura una nueva forma de contemplación *aurática*, en tanto crea en su receptor una disposición cultural hacia su imagen.

Pero es, de hecho, desde el punto de vista estético cuando el programa de un análisis fenomenológico de la televisión se vuelve más provechoso a nuestros propósitos. La televisión funciona como un mecanismo de aislamiento del sujeto y por eso el proceso de impresión estética se merma mediante la entrega de acontecimientos que están destinados a numerosas personas al mismo tiempo (Anders, 2011: 109)<sup>19</sup>, nivelándose así la percepción de lo real. La televisión, como entrega efectiva «de la realidad sensible a domicilio» es así una forma de absolutización del fenómeno perceptivo, una absolutización del decorado y una forma de *esconder* el acto decorativo. La imagen televisiva corresponde a una forma de totalización estética y, por lo tanto, también política. A esta nivelación del mundo la llama acertadamente Günther Anders el proceso de «banalización del mundo» operado por la televisión (Anders, 2011: 123-124)<sup>20</sup>. ¿Y en qué consiste este proceso? Consiste simplemente en un esfuerzo que se propone eliminar el fenómeno de la distanciaci3n, del tomar distancia de las cosas, de las imágenes, proceso sin el cual todo quehacer artístco carece de sentido. En otras palabras, la «familiarizaci3n del mundo» que realiza la televisi3n es una forma de camuflaje de las distancias que existen entre lo que es visible y lo que, aún invisible, se insinúa solicitando su materializaci3n. O sea, un camuflaje de todo hacer artístco. En el fenómeno televisivo, todo es pura disponibilidad. El receptor televisivo está lanzado a un mundo sólo en apariencia abierto, ya que lo abierto –por definici3n– pide que lo inesperado, lo lejano, pueda revelarse en todo momento. Es decir, que un sistema sólo es abierto cuando permite que algo que todavía no consta en su repertorio pueda aparecer y que lo haga sin modificar su estructura. En realidad, se trata de todo un

<sup>19</sup> Unos párrafos antes afirma “Naturalmente podemos utilizar la televisi3n con el fin de participar en un servicio religioso. Pero lo que con ellos nos «marca» o «transforma» –lo que queramos o no– tanto como el mismo servicio religioso es el hecho de que *no* participamos, sino que consumimos *sólo su imagen*” (Anders, 2011: 108).

<sup>20</sup> “A este fenómeno de la seudofamiliarizaci3n del mundo, que por razones que se aclararán en el siguiente párrafo no tiene nombre, lo denominamos «*banalizaci3n del mundo*»: «banalizaci3n», no «insinuaci3n», porque lo que ahí tiene lugar no consiste en que no abandonemos a lo extraño o más extraño, sino que se nos suministren personas, cosas, acontecimientos y situaciones raras como si fueran algo familiar; o sea, consiste en una situaci3n banalizada” (Anders, 2011: 123-124). «Banalizaci3n» traduce la palabra alemana *Verbiederung*, que puede asumir también la acepci3n de familiar. De hecho, los traductores franceses traducen la expresi3n *Verbiederung der Welt* por “familiarisation du monde” (Anders, 2002: 138). Tanto la traducci3n española como la francesa dan una buena explicaci3n del significado original de la expresi3n.

proceso fenoménico que impide lo desconocido, es decir, que impide la existencia de algo que permita lo distante, presentándose así el fenómeno televisivo como un sistema cerrado, donde lo distante es siempre tomado por lo íntimo y dónde para la intimidad no existe ningún modo de alejamiento.

Tal es a nuestro juicio el carácter del fenómeno *televisión*, una inmensa forma de neutralización del mundo. Un encasillamiento absoluto. El “*¡La Decoración!* Todo está en esta palabra” (Mallarme, 1998: 32) vuelve a hacérsenos presente en el fenómeno televisivo, pero ahora lo podemos traducir de esa forma: el decorado televisivo pide que rededcoremos la actitud cultural. O sea, la televisión se nos hace solemne.

El carácter solemne de las imágenes televisivas se sostiene precisamente en el hecho de que lo que en la televisión se permite ver es siempre lo mismo. La televisión es un fenómeno de repetición: ahí reside su solemnidad y su absolutismo. Es pura decoración, o un marco delimitado y absoluto para la percepción. La televisión, y sólo hasta aquí estamos de acuerdo con Flusser, permite manipular deliberadamente las categorías de la percepción (2005: 113), dejando así todo fenómeno categorizado según principios técnicos. El decorar televisivo es un decorar técnico, que obedece a leyes técnicas y, por lo tanto, impide el pensar natural en tanto ejercicio experimental. El tiempo y espacio de la percepción televisiva son los de la distancia de la visión a que ésta permite acceder: un encuadre o *framing* que se repite constantemente,<sup>21</sup> sin dejar lugar al tanteo. Con la televisión responde el hombre a la potencia siempre inquieta de la imaginación y del pensamiento, una fuerza siempre sin encuadre ajustado, sin límites, que organiza el todo fenoménico siempre de múltiples formas, una fuerza que siempre escapó a las sutilezas de toda técnica pero que perduró en las formas del arte. El arte es

---

<sup>21</sup> Podríamos en este contexto traer aquí a colación el texto de Martin Heidegger *Serenidad (Gelassenheit)*: “Cada día, a todas horas están hechizados por la radio y la televisión. Semana tras semana las películas los arrebatan a ámbitos insólitos para el común sentir, pero que con frecuencia son bien ordinarios y simulan un mundo que no es mundo alguno. En todas partes están a mano las revistas ilustradas. Todo esto con que los modernos instrumentos técnicos de información estimulan, asaltan y agitan hora tras hora al hombre – todo esto le resulta hoy más próximo que el propio campo en torno al caserío; más próximo que el cielo sobre la tierra; más próximo que el paso, hora tras hora, del día a la noche; más próximo que la usanza y las costumbres del pueblo; más próximo que la tradición del mundo en que ha nacido. / Nos tornamos más pensativos y preguntamos: ¿qué sucede aquí, lo mismo entre los que fueron expulsados de su tierra natal que entre los que permanecieron en ella? Respuesta: el *arraigo* del hombre de hoy está amenazado en su ser más íntimo. Aún más: la pérdida de arraigo no viene simplemente causada por las circunstancias externas y el destino, ni tampoco reside sólo en la negligencia y la superficialidad del modo de vida de los hombres. La pérdida de arraigo procede del espíritu de la época en la que a todos nos ha tocado nacer” (Heidegger, 1994: 20-21).

así un ejercicio experimental de *decorar* y es justamente en tanto ejercicio que tiene sentido su actividad.

Walter Benjamin es, de nuevo, un precioso aliado a la hora de entender este recorrido desde el *décor* mallarmeano hasta el decorado televisivo. En su canónico texto sobre “La obra de arte en la época de su posibilidad de reproducción técnica”, afirma lo siguiente:

*Dentro de grandes espacios históricos de tiempo se modifican, junto con toda la existencia de las colectividades humanas, el modo y manera de su percepción sensorial. Dichos modo y manera en que esa percepción se organiza, el medio en el que acontecen, están condicionados no sólo natural, sino también históricamente. (Benjamin, 1973: 23)*<sup>22</sup>

El control de la percepción mediante los medios... Éste es el acento más grave y la gran virtud del ensayo de Benjamin. La tesis de la identificación del público con el aparato –un pesado legado que nos dejó Benjamin– es un precioso instrumento para comprender que las formas perceptivas, que el decorado del mundo, es inherente a sus dispositivos técnicos. Escapar a ese orden era la obsesión fundamental de Benjamin. La «masa» era el correlato natural e incluso necesario del advenimiento de los nuevos medios; aquí nuestro receptor delante de la televisión se encuentra en situación idéntica. Mientras que en la percepción técnicamente mediada “las masas buscan disipación”, el arte “reclama recogimiento por parte del espectador” (Benjamin, 1973: 53)<sup>23</sup>. Con ese recogimiento se intenta salvar las distancias, pero se quiere también mantener la mirada, hacer del contemplar algo solemne, algo que dispone a pensar.

Para conseguir la superación de la paradoja de todo decorado, de todo encuadre, Benjamin forjó uno de los conceptos más escurridizos de la filosofía del arte: el concepto de «Aura». En él se enmarca todo el hacer cultural humano, pero al mismo tiempo se libera éste de todo el yugo de la instrumentalización técnica. Lo curioso es que esa formulación, que da carácter solemne al arte, es lo más parecido y al mismo tiempo lo más alejado que tenemos para una definición del complejo término *televisión*

---

<sup>22</sup> Para evitar traducciones personales, se sigue la traducción española de Jesús Aguirre. El texto original dice: “*Innerhalb großer geschichtlicher Zeiträume verändert sich mit der gesamten Daseinsweise der menschlichen Kollektiva auch die Art und Weise ihrer Sinneswahrnehmung. Die Art und Weise, in der die menschliche Sinneswahrnehmung sich organisiert - dass Medium, in dem sie erfolgt - ist nicht nur natürlich sondern auch geschichtlich bedingt*” (Benjamin, 2003: 14). El subrayado es del propio Benjamin.

<sup>23</sup> “*Man sieht, es ist im Grunde die alte Klage, daß die Massen Zerstreuung suchen, die Kunst aber vom Betrachter Sammlung verlangt*” (Benjamin, 2003: 40).

(*distancia/finalidad y visión*). Atendamos si no: “*einmalige* Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag” (Benjamin, 2003: 15) o sea una “manifestación *única* de algo distante, por más cerca que pueda estar”<sup>24</sup>. Lo único que las separa es justamente el adjetivo *einmalige*, «único»; pero si lo único se toma como *extraordinario*, traducción también factible desde el alemán, entonces la distancia se perdería y el arte recaería en la solemne repetición que constituyen las solemnidades televisivas. No se entienda, con todo, este recorrido como una negación de algo del todo innegable como es la existencia de la televisión y de la técnica, contexto y forma de *enmarcar* el mundo y de hacerlo en nuestro día-a-día.

Una forma de escapar conveniente y decorosamente a esa pulsión que late en todo objeto técnico cuando se ve escudriñado desde un punto fenomenológico, o mejor, a las paradojas en que nos deja, la encontramos en lo que Martin Heidegger llama *serenidad*. No quiere ser esta cita una apología de Heidegger, pero sí un reconocimiento de lo que, quizá, sea de lo más valioso en el legado heideggeriano:

Pero si decimos simultáneamente «sí» y «no» a los objetos técnicos, ¿no se convertirá nuestra relación con el mundo técnico en equívoca e insegura? Todo lo contrario. Nuestra relación con el mundo técnico se hace maravillosamente simple y apacible. Dejamos entrar a los objetos técnicos en nuestro mundo cotidiano y, al mismo tiempo, los mantenemos fuera, o sea, los dejamos descansar en sí mismos como cosas que no son algo absoluto, sino que dependen ellas mismas de algo superior. Quisiera denominar esta actitud que dice simultáneamente «sí» y «no» al mundo técnico con una antigua palabra: *la Serenidad (Gelassenheit) para con las cosas*. (Heidegger, 1994: 27)

¿Y no es la serenidad el método seguro para crear distancias? La serenidad que evoca Heidegger frente a los decorados técnicos nos daría el tiempo suficiente para leer en Benjamin un texto dedicado a Franz Kafka, y que Paul Celan recuerda en su enigmático *Meridiano*<sup>25</sup>. En él presenta lo que considero que es la forma más simple, única, de suplir la paradoja de la decoración (la natural y la técnica): el *prestar atención*,

---

<sup>24</sup> La traducción aquí es nuestra, porque, creemos, vierte mejor la expresión de Benjamin. La versión española que vengo citando dice: “la manifestación irreplicable de una lejanía (por cercana que pueda estar)” (Benjamin, 1973: 24).

<sup>25</sup> Leemos en la excelente traducción de João Barrento al portugués: “A arte provoca um distanciamento do Eu. A arte exige aqui, numa direcção determinada, uma determinada distância, um determinado caminho” (Celan, 1996: 51). La referencia explícita al texto de Benjamin ocurre más adelante y está así vertida al portugués: “Atenção –permitam-me aqui, seguindo o ensaio de Walter Benjamin sobre Kafka, uma frase de Malebranche–, «A atenção é a oração natural da alma»” (Celan, 1996: 57).

el dar tiempo al ver, el actualizar siempre la mirada. Porque la atención es, dice Benjamin citando a Malabranche, “la plegaria natural del alma”<sup>26</sup>.

### **Bibliografía**

- ANDERS, Günther (2002): *L'Obsolescence de l'homme*. Paris, Ivrea.
- (2011): *La obsolescencia del hombre: vol. I: Sobre el alma en la época de la segunda revolución industrial*. Valencia: Pretextos.
- BAUDELAIRE, Charles (1996): “El pintor de la vida moderna”, en *Salones y otros escritos sobre arte*. Madrid: Visor.
- BENJAMIN, Walter (1973): “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Discursos Interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*. Taurus, Madrid.
- (1991): “Franz Kafka”, en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Madrid: Taurus.
- (2003): *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- BLUMENBERG, Hans (2002): *La posibilidad de comprenderse. Obra póstuma*. Madrid: Síntesis.
- CELAN, Paul (1996): “Meridiano”, en *Arte poética. O Meridiano e outros textos*. Lisboa: Cotovia.
- FLUSSER, Vilém (2005): *Medienkultur*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.
- HEIDEGGER, Martin (1994): *Serenidad*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- KANT, Immanuel (1998 [1787]): *Kritik der reinen Vernunft*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- MALLARMÉ, Stéphane (1998): *Kritische Schriften*. Frankfurt am Main: Lambert Schneider im Bleicher Verlag.
- SIMMEL, Georg (1988): *Sobre la aventura. Ensayos filosóficos*. Barcelona: Península.
- VALÉRY, Paul (1960): “La conquête de l'ubiquité”, en *Œuvres: T.II, Pièces sur l'art*. Paris: Gallimard.

---

<sup>26</sup> “Si Kafka no llegó a rezar, cosa que no sabemos, hizo el uso más elevado de esa «plegaria natural del alma» de Malebranche: la atención. En ella incluyó, como los santos en sus plegarias, a todas las criaturas” (Benjamin, 1991: 156-157).