

Cuatro hipótesis, un compromiso epistemológico y siete ejercicios a propósito de *Argo*, de Ben Affleck

por Ariel Wasserman

Para leer el espectáculo

Me propongo recuperar un objeto de estudio cuyo abordaje académico requiere algún grado de cautela puesto que pesa sobre él y sobre quien lo encare, cierta sospecha de anacronismo o, por lo menos -lo diré así: de vejez teórica. Me interesa volver sobre la cuestión del espectáculo, no entendiéndolo directamente como un/os o algún/os fenómeno cultural, artístico, político, etc. sino como un particular modo de realización (¿constitución?) de tales fenómenos. Sigo en esto las tesis que considero fundamentales de Debord, quien entendía los Mass media no como "espectáculos", sino como una manifestación superficial, convincentemente plural y perentoriamente heterogénea, de un acontecimiento singular, homogéneo y diferenciable en su especificidad de sus manifestaciones eventuales (1999, Tesis 24). Si despojamos esta idea de todo rastro metafísico (intención que tengo pero que además puede presuponerse del materialismo estricto de Debord), no se tratará de una esencia y muchas apariencias, no se buscará discernir lo imperfecto de lo perfecto, lo ideal de lo real o lo finito de lo infinito, etc. Sino más bien al revés, se comprenderá al Espectáculo como un predicado posible de cualquier instancia enunciativa. En otros términos: dada una enunciación de cualquier tipo (visible, audible, legible), esta puede ser, en mayor o menor grado, espectacular. Cuáles son las condiciones para ello es parte del debate que me propongo dar [1] [2].

Parto de (y propongo para su discusión y superación) las siguientes cuatro hipótesis:

Primera hipótesis: Una enunciación tiende a ser espectacular en la medida en que su enunciado manifiesto tiende a replicar la propia instancia de enunciación que lo produce. Tal vez podemos pedir prestada una metáfora gráfica a las matemáticas, y pensar el espectáculo asociándolo a la idea de fractal. La fórmula genérica de una enunciación espectacular puede ser postulada como "yo enuncio" (o tal vez, apenas "yo"). Toda enunciación espectacular es una variante de aquella, una ampliación. Con el tiempo, y debido a leyes económicas simples, los dispositivos de ampliación tienden a la simplificación. En la medida en que el espectáculo pueda aproximarse a su fórmula genérica, lo hará.

Segunda hipótesis: El protagonista del espectáculo es el *famoso*. Lo característico del famoso es conjugar en sí, en cuanto y por cuanto enuncia, las funciones de enunciador, enunciado y enunciación (esta última es la que diferencia al espectáculo de una mera autorreferencia). Dicho de otra manera, es un enunciador cuyo enunciado tiende a ser él mismo, pero también, y a la vez: él mismo enunciando (otra manera de decirlo: su enunciado tiende a ser la enunciación en la cual él mismo participa como enunciador de manera simultánea). Hasta cierto punto paradójica, una consecuencia de esto es que la forma más precisa de plantearlo tal vez sea con un aforismo: el famoso es famoso por ser famoso [3]. Causa y consecuencia de su ser-famoso se pliegan y tienden a desdiferenciarse. ¿Es la parte del fractal la que reproduce al todo que la contiene, o es el todo el que replica la forma de sus partes? Propongo: ni una ni otra. Propongo algo así como un proceso de inter-constitución o de com-posición simultánea.

Tercera hipótesis: El famoso, siendo famoso, acumula un tipo de valor sobre sí mismo. Podemos llamar provisoriamente a este valor, que cotiza en el mercado, "valor espectacular" (Agamben, retomando a Benjamin, ha hablado del valor de exposición - *ausstellungswert*- pensando, creo, en la misma dirección [4]). Toda vez que un famoso enuncia (gestos, miradas, palabras, silencios), su enunciado tiende a ser una variante de "yo soy famoso" (que a su vez es una ampliación de "yo enuncio"). El ejemplo más inmediato, más fácilmente reconocible para nosotros es el actor famoso, en cuyas performances actorales, independientemente de cualquier factor, siempre está enunciada también esa fórmula genérica mínima. Dicho de otra manera, jamás dejamos de ver el famoso en el personaje, por mucho que nos sumerjamos en el verosímil de un producto [5].

Como en cualquier hipótesis, es en los extremos (entre las stars más solicitadas y la farándula más *trash*) donde su aplicación se vuelve más evidente, más pertinente y más estricta. En el primer caso, nadie puede preguntarle al famoso nada que no tienda a buscar por respuesta "yo enuncio" y, en el segundo caso, el famoso no puede responder a ninguna pregunta sino con la respuesta "yo enuncio".

Cuarta hipótesis: Se desprende de la primera y segunda hipótesis que el espectáculo no es, en sí, propio del capitalismo ni de la modernidad. Hipotéticamente, basta con que exista algún proceso discursivo, para que pueda haber espectáculo. Sin embargo, es en la repetición y en la masividad que el espectáculo adquiere eficiencia (entendida como acumulación eficiente de valor espectacular, o *ausstellungswert*, etc.), de manera que la historia del Espectáculo está ligada íntimamente con la historia de las tecnologías de reproducción [6].

Entonces: la era de la reproductibilidad técnica (cuyo nacimiento es el del gramófono y el cinematógrafo y cuyo fin se desarrolla junto con el avance de la reproductibilidad digital) es, por lo tanto, el tiempo en el que el espectáculo se expandió hasta la hegemonía primero, y hasta la omnipresencia más tarde. En algún momento, el espectáculo se transformó en la condición de verosimilitud del discurso político. Lo tentador en la teoría de Buck-Morss es asociar ese proceso al ingreso de las masas en la política [7].

Hay una quinta hipótesis respecto de la relación entre determinado tipo de tecnologías que provisoriamente podemos llamar unidireccionales (televisión - radioemisión - cine - reproducción técnica de contenidos audiovisuales) y el espectáculo, por un lado, y la emergencia de un nuevo tipo de tecnologías que podemos llamar, también

provisoriamente, multidireccionales (en particular: digitalización de contenidos y tecnologías de intercambio) que, según esta quinta hipótesis oculta, estarían quebrando la omnipotencia del espectáculo.

Esbozadas estas hipótesis, cabe señalar un aspecto que determina el programa que propongo. Porque inmediatamente la pregunta es ¿cómo recortar un corpus? ¿qué conjunto podría ser pertinente, en el estudio de un fenómeno de esta escala? Esta pregunta me detuvo bastante tiempo, y de hecho fue el motivo por el cual no elegí este objeto para la investigación dentro de un marco institucional. En realidad, simplemente me dediqué a escribir, y eventualmente fui encontrando una metodología y un corpus potencial.

Puesto que, si las hipótesis se cumplen, (para usar palabras de Debord) el espectáculo implica también que todos los discursos producidos por las industrias culturales permanezcan en diálogo constante consigo mismos. Y -agrego- en la medida en que el factor económico y, en definitiva, de eficiencia, fue ganando peso frente a los pruritos morales, políticos o religiosos, este diálogo consigo mismo se fue desprendiendo de estorbos y cuidados para dedicarse cada vez más prolija, eficiente y visiblemente a su naturaleza específica: la puesta en escena de la puesta en escena (la tendencia a la reciprocidad entre enunciado y enunciación). De allí mi interés por aquellos discursos espectaculares más crudos, más despojados de ropajes tradicionales y prestigiosos ("el arte", por ejemplo) y dedicados sin tapujos a hablar del espectáculo. Podría haber tomado (y acaso lo haga en el futuro) programas de vidas espectaculares (por ejemplo *E True Hollywood Story* pero en rigor cualquier magazine, noticiero o programa de interés general que considere pertinente hablar de algún famoso, del famoso como tema. Y la tendencia es a que todos los programas lo hagan), entrevistas radiales a candidatos políticos, campañas electorales o revistas de la farándula.

Elegí los premios Oscar, por su importancia relativa en esta esfera particular y porque es un discurso que mueve toda una maquinaria de discursos a su alrededor, todos ellos abiertamente espectaculares, declaradamente espectaculares. Peinados, affaires, ropa, escándalos, cada asunto puede tener -y tiene- programas específicos y puestas en escena de esta puesta en escena en la que se premian puestas en escena de puestas en escena. Monstruosas simultaneidades de seis, ocho, diez, doce niveles de la enunciación, en el centro de un teatro mundial. Técnicas de reproducción premiadas, grabadas y reproducidas por técnicas de reproducción en todo el mundo, en todos los idiomas, en todas las comunidades en las que haya llegado el cine y la televisión. Pues bien, he ahí la relevancia del pequeño corpus que recorto y cuya segunda entrega pongo hoy a discusión [8]: un determinado momento del año, cada año, en que todos estos niveles discursivos, todas estas técnicas se ponen de acuerdo y juegan a girar todas juntas alrededor de un mismo punto para, enseguida plegarse todas en este único centro espectacular antes de volver a estallar en millones de enunciaciones fractales y reproducir en cada casa lo que se reprodujo en un programa que reproducía una reproducción de una ceremonia que premiaba la reproducción de la reproducción [9].

Respecto de la relación entre técnicas de reproducción analógicas y digitales y tecnologías de intercambio y su efecto en la producción cultural, intenté algunas afirmaciones temerarias en septiembre de 2009, en el número 5 de la revista 150 monos. Afirmaciones que se complementan con una especie de manifiesto-texto crítico que se puede leer en el N° 4 de la revista del CEFyL (¿inconseguible?). La publicación en el N° 5

de esa misma revista, a propósito de la premiación de la película *El discurso del rey*, es una tercera parte de estos textos. La cuarta parte acompaña este texto explicativo y se llama "To have your cake and eat it too. El espectáculo de la guerra. La ambivalencia del Imperio" y la excusa es, esta vez, la premiación de la película *Argo*. Me sugirieron explicar mi metodología. ¿Por qué usar el discurso de *South Park* para pensar el Discurso de *Argo* y el discurso de los premios de la Academia? Espero haber respondido un poco a esa cuestión. Tanto en el texto sobre El discurso del Rey como en el presente me apoyo sobre las cuatro hipótesis desarrolladas, prestando mayor atención a la cuarta. ¿de qué orden es la relación entre política y espectáculo? ¿cuáles son las condiciones de producción de un discurso político en el mundo del espectáculo? ¿qué tipo de verosímil es posible configurar articulando el espectáculo, cuáles son sus límites?

He señalado 3 publicaciones a propósito de cierta temática pero lo cierto es que en esas publicaciones también están los ejes propuestos en las cuatro hipótesis de este programa. A partir de textos de Kafka y Artaud, de películas canónicas y de otras que intentan serlo, de teoría literaria y lingüística, estos son los resultados

To have your cake and eat it too. El espectáculo de la guerra. La ambivalencia del imperio.

Advertencia

La siguiente lectura pretende enmarcarse en la investigación cuyas hipótesis principales y márgenes epistemológicos propuse en la primera parte. El objeto recortado y estudiado - en última instancia, el espectáculo- es íntegramente discursivo. Los elementos que voy a relevar y comparar son discursivos: guiones, sí, pero también tramas (es decir: organizaciones del discurso), configuraciones temáticas (lugares comunes, mitologemas del folklore americano como "founding fathers" o "redneck") y por supuesto, las condiciones de producción de esos discursos: enunciadores, medios materiales de enunciación, situaciones geopolíticas (la coexistencia con Irak, Afghanistan o el salón Oval), intencionalidades (el desprecio por la política y -claro- el perpetuo diálogo autocelebratorio del espectáculo consigo mismo). Las hipótesis desarrolladas son, lo repito, mi punto de partida. No pretendo demostrarlas aquí, sino ver a qué resultados llego con ellas. No se trata de demostrar que el espectáculo es aquello que yo digo que es, sino que pretendo ver, en el caso de que así fuera, qué consecuencias, qué condiciones discursivas, y qué presiones y resistencias genera eso en la industria cultural contemporánea. En este caso -como en el de la nota sobre *El discurso del Rey*- me parece particularmente productivo, por ejemplo, estudiar las consecuencias de aquello que sostengo en la cuarta hipótesis: "el espectáculo se transformó en la condición de verosimilitud del discurso político". Pero también aquello que tomo de la tesis 24 de Debord, acerca de la unilateralidad de ese discurso ininterrumpido [10].

1.

El 9 de abril de 2003, *South Park* estrenó su episodio N° 100: "*I'm a Little Bit Country*". En un concierto de música a realizar en la plaza pública se enfrentarán los simpatizantes de la guerra contra Irak (mayormente trabajadores no calificados y rednecks del pueblo) contra quienes se oponen a la invasión (profesionales, rockeros, progresistas). Los cruces entre unos y otros que van caldeando la fecha son graciosas reconstrucciones de lugares comunes americanos ("comunistas", "antiamericanos", "quema-banderas"), no hay debate ni argumentos, como de costumbre en la serie de Stone y Parker y, también como de

costumbre, los cuatro protagonistas (cuatro niños en edad escolar) no entienden una palabra y se ven envueltos en dilemas que no comprenden y (no) resolverán a fuerza de malos entendidos. El maestro los manda a investigar a los "padres de la patria" y, por pereza, uno de los chicos, Cartman buscará -y logrará- golpearse la cabeza para tener un flashback, viajar a 1776 y atestiguar los hechos, para no tener que estudiar.

2.

Hace dos años, la Academia de Hollywood premiaba con su mayor galardón a *The King's Speech*, película que celebraba la recuperación del orden de la guerra y el capital, y de la soberanía del espectáculo. En un doble movimiento de autofel(icit)ación, en el acto mediante el cual magnates y aspirantes se premian a ellos mismos, eligieron premiarse por una película que festejaba su propia grandeza. Acaso cada vez que galardonan una de estas películas sienten que se reivindicán de aquella vez, en 1941, cuando no ganó *Citizen Kane*. Aunque entonces las cosas eran más ingenuas (o escrupulosas). Allí donde Orson Welles se animó a sugerir la hipótesis de la constitución de la soberanía espectacular en el siglo XX a cambio de centrar la historia en la soledad del millonario y la necesidad de la madre, Tom Hooper y David Seidler se dedicaron ya sin rodeos a los festejos por la efectividad del discurso del espectáculo (el Rey), y dos años después, Ben Affleck, con una *Argo* más olvidable que buena (o mala), no sólo se llevó el premio mayor, sino que también cosechó los primeros lugares en los Golden Globes, en los British Academy Film Awards y en los Screen Actors Guild Awards. No sorprenderá si escribo que la trama es, de nuevo, la de la superioridad del espectáculo por sobre la política. O mejor: del devenir espectáculo de toda política.

3.

Cartman llega a 1776 y Jefferson le encarga llevar la declaración de la independencia al Congreso. El problema -explica Jefferson- es que algunos apoyan la guerra con Inglaterra pero otros se oponen a la independencia a cualquier costo. En efecto, el chico es testigo de debates entre Adams y Dickinson y otros congresistas (que repiten cómicamente los lugares comunes progres y *rednecks* que, simultáneamente -en el futuro- los habitantes de Colorado están esgrimiendo sobre la invasión a Irak). No quieren fundar la Nación en la sangre derramada por la guerra con Gran Bretaña pero tampoco quieren seguir permitiendo el sometimiento de las colonias. El debate se trunca, hasta que llega Jefferson con la solución.

4.

Argo cuenta como, durante la crisis de rehenes de 1979 en Irán, la CIA contrató a Hollywood para fingir una producción cinematográfica que serviría de pantalla para rescatar a seis americanos que se habían refugiado en la embajada canadiense. Las infidelidades históricas son, obviamente, tan numerosas como irrelevantes. Uno de los dos grandes aciertos de la película es, de hecho, la última secuencia de escenas. Necesariamente inverosímil, logra generar mucha tensión y suspenso (el otro acierto fue contratar a John Goodman). Affleck se construyó un protagónico clásico, según ese patrón canónico y romántico del héroe que a esta altura sería ya poco serio llamar anti héroe. El agente Tony Mendez, barbudo melancólico, alejado de su familia, despierta en su cama vestido, entre botellas de cerveza vacías y recipientes sucios de comida china. Tony Mendez repite a John McClane, John Rambo, etc. en esa serie que yo rastreo hasta el Capitán Willard pero que sin duda se remonta mucho más allá (¿hasta Philip Marlowe? ¿hasta Ferdinand Bardamu? ¿hasta el marinero Marlow?). La desconfianza de las autoridades sólo se compara con su estupidez. Sólo la lúcida exageración de un roñoso sin nada que perder puede salvar el día, etc.

5.

Argo replica, además, un tema paranoico clásico en una variante específica. El tema es aquel según el cual la Historia es una mentira escrita por un pequeño grupo oculto, un cónclave que guarda el secreto mientras el resto del mundo, pasivo, ingenuo, consume ignorante esa mentira. La variante es la del espectáculo. El pequeño grupo ya no es un conjunto palaciego o si quiera el Estado, sino Hollywood. Y los ciudadanos consumen vía *mass media*. El cuadro se conforma por una figura con tres polos a enfocar. En un polo está el pueblo, ignorante, pasivo, inerme. El segundo polo es la ficción, los falsos protagonistas. En el tercer polo, el verdadero protagonista, héroe anónimo, soporta como mártir que la historia lo olvide y lo ningúnee. El precio a pagar por hacer la verdadera Historia, es quedar fuera de ella. El esfuerzo de modestia excepcional, inhumano que ello exige cierra estas películas. En 1997, Barry Levinson dirigió *Wag the dog* (en España *La Cortina de Humo*, en Latinoamérica, *Escándalo en la Casa Blanca*). No es tanto, o no es sólo, que Dustin Hoffman y Robert de Niro trabajen mejor que Ben Affleck, Bryan Cranston y Alan Arkin, o que la música del escocés Mark Knopfler sea mejor que la del parisiense Alexandre Desplat, sino que el tema está mejor resuelto, particularmente el final autocomplaciente que Levinson no quiso o necesitó hacer. No sería justo dejar sin mencionar el guión de David Mamet (*El cartero siempre llama dos veces*, *Los Intocables*, *Ronin*) que dejó unas cuantas citas memorables para quien quisiera revisar la cuestión del Espectáculo y el poder. La academia nominó a Hoffman como mejor actor, y a Mamet por adaptación de guión, que perdieron contra Jack Nicholson (*As good as it gets* o *Mejor imposible*) y Hanson y Helgeland (L.A. Confidential). La película ganó, sin embargo, el Premio Especial del Jurado - Oso de Plata en Berlín. Entre una y otra película pasaron catorce años pero a la hora de los premios no habría que olvidar que *Wag the dog*, la historia de una guerra ficticia inventada por el gobierno para tapar un escándalo sexual del presidente, fue producida antes, pero estrenada después, del caso Lewinsky y la segunda incursión americana al Golfo Pérsico. La distancia entre las dos películas y sus destinos es también la distancia entre Hillary Clinton y Michelle Obama, dos heroínas del panorama nacional, una por cornuda y la otra por haber sido más o menos pobre en algún momento.

6.

Se dirá que *Argo* presenta a los iraníes como estúpidos, fanáticos religiosos, bárbaros, torturadores, violentos, asesinos anti-democráticos, y será cierto. Se dirá que la participación de Michelle Obama en la premiación (y la premiación misma) tuvo que ver con este acto de xenofobia y legitimación de las políticas imperialistas, y también será cierto. Se dirá luego que Estados Unidos no es presentado mucho mejor, sino que directamente se lo acusa de instigar el golpe de estado de 1953, y de apoyar y luego proteger al Shah Reza Pahlavi y que, en definitiva, no se puede dejar de leer un mensaje anti-intervencionista, y también será cierto. Lo que hay que entender de esta constitución contradictoria es que, en rigor, no son ideas contradictorias sino solidarias. *Argo* no tiene un discurso imperialista a pesar de sus afirmaciones anti-intervencionistas, sino debido a ellas, tal como Jefferson explica a Franklin y al resto de los congresistas en aquel episodio emitido en abril de 2003.

7.

Cada episodio de *South Park* termina, o terminaba, con algún personaje mirando a cámara, diciendo que aprendió una lección (que podía ser una lección razonable, una falsa lección, o simplemente una tontería). El recital en la plaza con las bandas a favor y en contra de la guerra de Irak desemboca en una batalla campal, ante la mirada atenta de

los niños. Justo entonces, Cartman vuelve de su viaje a 1776, a tiempo para cerrar este texto, diciendo:

Aprendí algo hoy. Este país fue fundado por algunos de los más brillantes pensadores que el mundo haya visto. Y ellos sabían una cosa: que un país verdaderamente grande puede ir a la guerra, y al mismo tiempo, fingir que no quiere hacerlo. Ustedes, los que apoyan la guerra, necesitan a los que protestan. Porque ellos hacen que parezca que el país está hecho de individuos sanos y solidarios. Y ustedes, los que están en contra de la guerra, necesitan a estos fanáticos nacionalistas (*flag-wavers*) porque, si nuestro país no estuviera hecho de otra cosa que manifestantes blandos y cagones, nos vencerían (*take down*) en un segundo. Por eso los padres fundadores decidieron que tendríamos que tener ambos. Se llama quedarse con la chancha y los veinte.

Argo no recibe el premio mayor de mano de Michelle Obama a pesar de su ambigüedad, sino justamente debido a la inteligencia y estilo con que fueron capaces de combinar sus contradicciones.

Bibliografía

- ▶ Agamben, Giorgio (2005) *Profanaciones*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo. [Descargar](#)
- ▶ Benjamin, Walter (1973) *Discursos interrumpidos I* (Trad. Jesús Aguirre) Madrid, Taurus. [Descargar \(ed. de 1989\)](#)
- ▶ Buck-Morss, Susan (2004) *Mundo soñado y catástrofe*. Madrid, A. Machado Libros. [Descargar \(sólo disponibles los capítulos 4 y 5\)](#)
- ▶ Debord, Guy (1999) *La sociedad del espectáculo* (Trad. José Luis Pardo), Pre-Textos. [Descargar](#)
- ▶ Verón, Eliseo (1986) *La mediatización. Cursos y conferencias, Volumen 9*. Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Secretaría de Bienestar Estudiantil y Extensión Universitaria). [Descargar](#)

Notas

[1] La tesis 24: "El espectáculo es el **discurso** ininterrumpido que el orden presente mantiene **consigo mismo**, su monólogo elogioso. Es el autorretrato del poder en la época de su gestión totalitaria de las condiciones de existencia. La apariencia fetichista de pura objetividad en las relaciones espectaculares esconde su índole de **relación** entre hombres y entre clases: una segunda naturaleza parece dominar nuestro entorno con sus leyes fatales. Pero el espectáculo no es ese producto necesario del desarrollo técnico considerado como desarrollo natural. La sociedad del espectáculo es por el contrario la forma que elige su propio contenido técnico. Aunque el espectáculo, tomado bajo su aspecto restringido de "**medios de comunicación de masa**", que son **sumanifestación**

superficial más abrumadora, parece invadir la sociedad como simple instrumentación, ésta no es nada neutra en realidad, sino la misma que conviene a su automovimiento total. Si las necesidades sociales de la época donde se desarrollan tales técnicas no pueden ser satisfechas sino por su mediación, si la administración de esta sociedad y todo contacto entre los hombres ya no pueden ejercerse si no es por intermedio de este poder de comunicación instantánea, es porque **esta "comunicación" es esencialmente unilateral**; de forma que su concentración vuelve a acumular en las manos de la administración del sistema existente los medios que le permiten continuar esta administración determinada. La escisión generalizada del espectáculo es inseparable del Estado moderno, es decir, de la forma general de la escisión en la sociedad, producto de la división del trabajo social y órgano de la dominación de clase." Negritas más para resaltar y simplificar lo que tomo de esta tesis:

Primero, que nos encontramos en el campo de estudios del discurso, de lo discursivo. Segundo, que el espectáculo siempre dialoga consigo mismo. Tercero, que el espectáculo determina relaciones entre los hombres. Cuarto, que los *Mass media* no son más que una manifestación del espectáculo. Quinto, que la unilateralidad es una característica crítica del espectáculo, que despliega una red de funciones, poderes y posibilidades: los famosos y los no famosos, los espectadores, obviamente, pero también, para dar un ejemplo crítico: los presidenciables.

Tal vez en otro ensayo haya lugar para un ajuste de cuentas conceptual con todo aquello que ha envejecido de Debord. Algunos vicios de lógica marxiana explicables en su época, pero de los que podemos prescindir por ahora (por ejemplo, la necesidad de hallar un equivalente abstracto inmediato de las clases -sean dos, sean 3- en todo fenómeno, lógica según la cual el espectáculo personificaría el relato burgués y el silencio espectador proletario, etc).

[2] Escribí "enunciación" y esa será una categoría que usaré seguido. Aprovechar algunas herramientas teóricas fundamentales del Análisis del Discurso y la Pragmática es, según entiendo, condición de posibilidad de un estudio materialista del espectáculo. El espectáculo es un fenómeno discursivo. Herramientas del Análisis del Discurso y de la Pragmática, entonces, y en particular: a) la enunciación entendida como entidad pragmática (con enunciador, enunciado, enunciatario, intención, grados de efectividad, etc) en Austin. Cada vez que escribo enunciación, debe entenderse que hablo de una instancia temporal y geográficamente *marcada*. Y b) el discurso entendido como un orden en Foucault (en el cual y mediante el que se efectivizan poderes y resistencias en una sociedad, esto es, las relaciones de poder). Significativamente, ha sido en el trabajo de un analista del discurso como Eliseo Verón donde encontré (aunque con otra articulación,

programa y objeto) líneas de investigación e hipótesis de lectura similares a la que propongo (Cf. sobre todo *La mediatización*, contenida en el volumen 9 de Cursos y conferencias. Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Secretaría de Bienestar Estudiantil y Extensión Universitaria, 1986).

[3] En contraposición podemos proponer la figura del "célebre" que lo es (célebre, digo) por haber actuado de alguna manera, por poseer alguna característica, por tener alguna relevancia en algún asunto, etc. En resumen, creo que podemos plantearlo así: ser famoso se define en una dimensión inmanente. Independientemente de un posible origen trascendental de su condición de célebre: el objeto que propone nuestra hipótesis implica una transformación radical. En un determinado momento, la justificación de la característica se transforma en inmanente (dentro del orden del discurso, queda claro. Fuera de él, siempre sigue existiendo el necesario recurso a los medios técnicos, esto es, a una herramienta externa -y por lo tanto, a la dimensión trascendente: si no se tiene acceso a un micrófono, a una cámara, a una pantalla, eventualmente se desaparece en tanto que discurso, y todo fenómeno dentro de él se desvanece).

[4] Está planteado en "Elogio de la profanación" (sobre todo páginas 116 y 117) contenido en *Profanaciones* (2005) Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

[5] Existe una brillante formulación del desarrollo del famoso en el décimo apartado de *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Para Benjamin, la técnica tiende a reemplazar el vacío que se abre ante la pérdida del aura, con la construcción artificial del culto a la personalidad. En esta línea, lo que yo llamo ser "famoso" sería entendido como una forma de mercancía: *Der Film antwortet auf das Einschrumpfen der Aura mit einem künstlichen Aufbau der "personality" außerhalb des Ateliers. Der vom Filmkapital geförderte Starkultus konserviert jenen Zauber der Persönlichkeit, der schon längst nur noch im fauligen Zauber ihres Warencharakters besteht*. Que, en traducción de Jesús Aguirre, significa: "A la atrofia del aura el cine responde con una construcción artificial de la *personality* fuera de los estudios; el culto a las «estrellas», fomentado por el capital cinematográfico, conserva aquella magia de la personalidad, pero reducida, desde hace ya tiempo, a la magia averiada de su carácter de mercancía". (Benjamin, 1973)

[6] Naturalmente, se abren aquí varias líneas de interpretación (por ejemplo, del barroco) que no intentaré pero que dejo, así, sugeridas.

[7] Así como Benjamin escribió que los vencedores de la era de la radio del cine son el dictador y la movie star (nota al pie 19, en el ya citado apartado 10), en lugar del "famoso", Buck-Morss habla del leader como contraparte constitutiva y necesaria de la

masa (sobre todo en los muy convincentes capítulos 4 y 5 de *Mundo soñado y catástrofe*). No voy a abordar esta tradición de asociar multitudes y líderes, pero sí señalar su amplio legado. Desde las lecturas conservadoras de los peligros del ingreso de la multitud en la política: Tocqueville, Le Bon y hasta Ramos Mejía, (este último llegando a afirmar que los líderes son tales sólo en la medida en que vibran en armonía con las multitudes que los erigen en *Las Multitudes Argentinas*) hasta los planteos de Canetti de la necesidad que todo poder tiene de que los dominados se constituyan en masa en *Masa y poder*.

[8] Sin proponérmelo y sin poder evitarlo, este ha sido el programa de lecturas y publicaciones que me guió estos años. Itinerario que por primera vez (por satisfacer demandas epistemológicas de la revista *Luthor*) intento explicar y felizmente encuentro que, aunque impropias y cautelosas, puedo trazar algunas líneas guía

[9] Adrede he permitido el florecimiento brusco de subordinadas en el párrafo anterior, pues tal es la naturaleza del objeto que quiero estudiar y así quisiera presentarlo.

[10] Quedan para otros ensayos cuestiones como la relación entre medios y espectáculo, gramófono y cinematógrafo contrapuestos era digital e internet, etc. que tal vez están más trabajados en los textos anteriores de esta serie y seguro retomaré pronto pues creo que son los límites, es decir, los fenómenos críticos del espectáculo, los últimos episodios de una serie significativa.