

VILCHES, Lorenzo

La migración digital

Barcelona: Gedisa (col. Estudios de comunicación), 2001, 254 p.

Imatges de la hibridació digital

A partir del seu ampli bagatge fonamentat en la teoria de la imatge i en l'estudi de la televisió, Lorenzo Vilches analitza, a *La migración digital*, les transformacions que està experimentant aquest mitjà davant l'emergència dels nous serveis d'informació i comunicació electrònics, principalment d'Internet.

L'autor avança a la introducció que el contingut del llibre tracta de «la migració d'una nova economia dels mitjans a la societat de la informació». Val a dir, però, que l'autor es queda curt a l'hora d'apuntar l'abast de la seva pròpia obra, ja que les transformacions experimentades en el terreny de l'economia dels mitjans (des de la producció fins al consum i el comerç de tot tipus de productes i serveis d'informació i comunicació) comporten tot un seguit de repercussions que no li passen inadvertides: entre d'altres, en l'oferta de continguts, en el comportament i la composició de les audiències o en l'adequació de les teories emprades com a instrument d'anàlisi de l'entorn configurat pels nous mitjans.

Ens trobem, doncs, davant d'un exercici assagístic d'alta densitat, fonamen-

talment per la seva capacitat per suggerir interessants línies de debat. Possiblement la principal virtut de *La migración digital* és el fet que arriba a formular algunes de les preguntes clau a l'hora d'indagar sobre un terreny movedís, i per això mateix incert: el terreny de confluència entre els mitjans massius tradicionals i els emergents serveis multimèdia interactius —o, com diu l'autor, a l'entorn de la «fusió» i la «fisió» dels nous i antics mitjans—. En el nucli d'aquesta reflexió s'ubica la televisió, elevada a la categoria de «paradigma dels canvis»; uns canvis que són el producte resultant de l'acció conjunta de la lògica econòmica i industrial, la lògica de la innovació tecnològica i la lògica de la demanda i els usos socials de la comunicació. En aquest sentit, els interrogants que planegen al llarg de l'obra no fan referència únicament a les transformacions que experimentarà el model televisiu, sinó també als canvis en la relació dels usuaris amb el mitjà.

Vilches considera aquest darrer aspecte un tema central, no només perquè així ho anuncia explícitament a la introducció¹, sinó perquè és objecte d'atenció a diversos apartats del llibre. Aquesta dispersió obliga el lector a migrar entre capí-

1. «Entre todas las preguntas posibles, hay una que ha sido el busca camino de este ensayo: ¿cuáles son los cambios sociales que están experimentando los usuarios en el campo de la televisión por efecto de la migración digital?» (p. 13).

tols (vegeu fonamentalment els capítols 1, 5 i 6) per fer-se una idea sobre els aspectes clau de la visió de l'autor en relació amb les transformacions experimentades per aquest ens multiforme a què ens podem referir com a espectador, públic, usuari o audiència.

La formació de grans conglomerats multimèdia no únicament produeix efectes en els sistemes de producció, sinó també en les mateixes audiències. La figura de l'«espectador client» seria una de les manifestacions d'aquests efectes. Per a Vilches, el negoci de la comunicació tendirà a deixar d'acumular audiències per concentrar-se en l'aplicació d'estratègies a llarg termini per aconseguir la fidelització de clients. La fusió de companyies telefòniques amb les empreses de continguts implicarà que la visió de programes de televisió cedirà terreny a tot un conjunt de prestacions heterogènies relacionades amb l'oci, l'estudi i el treball dels usuaris.

En esta nueva sociedad de la comunicación, el tiempo íntegro de los individuos pasa a ser objeto de comercialización. Es un tiempo que trabaja para el negocio sin ser un tiempo laboral porque viene empleado como ocio, entretenimiento, *hobby*, formación personal y actividad cultural (p. 57).

En aquest entorn, segons les projeccions de Vilches, les empreses de comunicació oferiran serveis globals aplegats en plataformes tecnològiques i el nou usuari s'assemblarà més a un client d'una empresa de serveis que a un simple espectador de televisió. En un estadi posterior, l'enfortiment dels vincles entre els grups de comunicació i els usuaris fidelitzats pot comportar la creació de comunitats d'interessos que substituirien el concepte d'audiències. De fet, l'autor també crida l'atenció sobre la necessitat que la nova investigació superi el concepte d'audiència (p. 160). Els estudis de les audiències televisives, com a mesura de la reacció del

públic a l'oferta, resulten poc adients en un mitjà com Internet, on es fa necessari posar l'accent en l'anàlisi de la demanda dels usuaris.

Vilches, a més, constata la ruptura que s'està produint entre dos tipus d'experiència d'ús dels mitjans: l'experiència comunicativa dels espectadors de televisió, que no exigeix cap competència activa, i l'experiència interactiva dels usuaris dels nous mitjans, que comporta accions mediatades per la tecnologia. Precisament, un dels conceptes que és objecte d'especial atenció (vegeu-ne el capítol 6) és el d'audiència activa. L'autor contextualitza la seva aparició a mitjan anys vuitanta, en l'època de la liberalització de les televisions, com a model antagònic al del poder dels mitjans tradicionals, present en gran part de la investigació sobre la influència dels mitjans. Per a Vilches, l'audiència activa seria «un mite de la indústria cultural capitalista».

En este estadio de posfordismo ya no se habla de *targets* fijos ni de preferencias demográficas sino de gustos y preferencias flexibles. La búsqueda de la audiencia activa sería la consecuencia del capitalismo desorganizado: la inestabilidad del mercado es constitutiva del sistema mismo de las nociones de flexibilidad, movilidad, flujo (p. 193).

Vilches adverteix que l'audiència activa no té a veure amb usos comunicatius alternatius, fora del mercat. Tot al contrari, són precisament les indústries de la publicitat i l'entreteniment les principals interessades en aquest discurs. Així mateix, també alerta sobre el fet que l'ús actiu dels mitjans i els continguts no és garantia «ni de l'esperit crític ni de la resistència cultural» dels espectadors.

Tecnoromanticisme i narració

La migración digital sembla presentar una discontinuïtat en dos capítols que possi-

blement podrien relacionar-se més directament en l'estructura de l'obra. Em refereixo, concretament, al segon capítol («tecnorromanticismo») i al quart («narración») que es desenvolupen de manera complementària i que arrenquen amb plantejaments similars:

Las tecnologías necesitan de los mitos y del discurso simbólico para darle el «plus» de sentido y una ideología de trascendencia donde fundar su imagen social. El discurso es la arquitectura de las tecnologías porque las eleva desde su materialidad y su función comercial (p. 59, cap. 2).

La migración digital se alimenta de diversas concepciones científicas, tecnológicas y culturales para construir un mundo narrativo y un discurso retórico con frecuencia fascinantes (p. 123, cap. 4).

Amb el terme *tecnorromanticisme* Vilches fa referència als discursos de «trascendència de les tecnologies» que presenten mons virtuals idealitzats. L'autor es refereix aquí, fonamentalment, a les narracions de ficció, als discursos de l'imaginari que projecten imatges fantasioses sobre l'«experiència dels subjectes davant dels canvis socials». Tot i que no únicament ens remet a metàfores de ciència-ficció (com el film *Matrix*), ja que també encabeix en aquest apartat l'exemple dels virus informàtics, com a creadors d'una «mitologia catastrofista d'alta rendibilitat informativa per als mitjans de comunicació».

Les vinculacions entre tots dos capítols encara es fan més evidents tenint en compte que en el quart s'inclou un apartat relatiu a la narració hipertextual a la literatura, el cinema i la televisió.

La migración digital també analitza (en el tercer capítol) els aspectes relatius a la llengua, sense oblidar-se dels llenguatges de la imatge. En aquest apartat, la televisió, associada a Internet, és presentada com una nova Babel. Vilches, però, recor-

da l'estreta vinculació del llenguatge dels mitjans amb els sistemes polítics i econòmics que regulen els mercats de la comunicació. La tendència observada per l'autor apunta cap a la direcció contrària a la diferenciació de les llengües nacionals, és a dir, cap a la utilització de l'anglès —especialment en un terreny com el de la publicitat on tenen preeminència les lleis del mercat—. Una tendència, reforçada per les tecnologies i l'economia de la globalització, que Vilches sembla acollir sense reserves:

La unificación de las lenguas en una sola aparece como socialmente positiva, no sólo para el caso de la televisión sino especialmente en el caso de Internet (p. 99).

És més, pel que fa al context europeu, realitza una crida urgent per trobar una llengua vehicular que permeti una unificació dels sistemes de producció. Amb tot, també planteja una pregunta clau que no respon: ¿com es pot fer compatible la necessitat d'aquesta llengua vehicular amb la necessitat de conservació de les diferències culturals i socials?

Un dels tòpics centrals a l'hora de parlar dels nous mitjans són les referències a la interactivitat (vegeu-ne el capítol setè), un aspecte que resulta cabdal a l'hora d'atribuir un paper actiu als usuaris d'aquests mitjans. Tot i els diferents graus en què es pot presentar, Vilches considera que la interactivitat representa una ruptura no només tecnològica, sinó també cultural. L'aportació principal dels mitjans interactius es trobaria en el fet que els usuaris poden utilitzar-los per organitzar el seu propi temps i espai, a diferència dels mitjans tradicionals, on la manipulació de les imatges i els sons es produeix des d'un centre emissor.

L'obra es clou amb un capítol dedicat a la imatge, recordant que la relació entre la imatge i la realitat ha estat una preocupació constant de la cultura des de Plató. Mitjançant l'ordinador és possible

produir imatges que oscil·len entre el grau zero de la realitat i la hiperrealitat. Així doncs, les noves imatges comporten no només una modificació de l'objecte representat, sinó també el seu mode de producció i els conceptes clàssics en la representació visual, com ara el de punt de vista.

Més endavant, en aquest mateix darrer capítol, s'exposa el tema de la gestió del control de les imatges. Cal tenir en compte que, a diferència del que passa amb la informació de la premsa escrita, la disponibilitat d'arxius d'informació audiovisual sol ser escassa. Vilches aprofita per exposar una investigació en curs que treballa en un sistema de recerca i catalogació semàntica d'imatges, ja siguin provinents de la informació televisiva o de la publicitat. En l'anterior número

d'ANÀLISI es publicava un article en què desenvolupava aquest mateix aspecte².

Des d'una altra perspectiva, *La migración digital*, que és el dotzè títol publicat a la col·lecció «Estudios de televisión» (Gedisa), presenta una considerable manca de cura en els aspectes relatius a l'edició. A més d'enutjosos entrebancs sintàctics i ortogràfics, també s'hi troben altres tipus d'errades sorprenents (com a melòmana Time-Wagner, p. 33). Serveixi de cordial toc d'atenció al director de la col·lecció, perquè la volada de l'aportació intel·lectual de futurs títols no desmereixi per aquesta mena de *peccata minuta*.

Mercè Díez

Universitat Autònoma de Barcelona
Departament de Periodisme
i de Ciències de la Comunicació

2. L. VILCHES. «Tecnologías digitales al servicio de los archivos de imágenes». *Anàlisi*, núm. 27, p. 133-150.

BALLÓ FANTOVA, Jordi

Imatges del silenci. Els motius visuals en el cinema

Barcelona: Empúries, Biblioteca universal, 142, 2000, 307 p.

Sentit i sensibilitat

Un puñado de antiguos mitos griegos continúa dominando y dando forma vital a nuestro sentido de yo y del mundo¹.

George Steiner

El dia que feia trenta anys del suïcidi de George Sanders, el crític teatral Joan de Sagarra dedicava un panegíric a l'actor anglorús, en el qual comentava la pel·lícula *All about Eve* i en destacava: «Sanders interpretava el paper de crític teatral i

columnista Addison De Witt, un tipus cínic i brillant, una autèntica víbora (Addison, *adder*, 'víbora' en anglès)». La lectura precisa de les pel·lícules que s'infereix del comentari és, tal com voldria demostrar aquesta crítica, el que proposa i fa Balló a *Imatges del silenci* —on, per cert, també analitza *All about Eve*, concretament sota l'epígraf «Mirall i propietat».

Per diversos motius, *Imatges del silenci* és el segon volum del que sembla que serà una petita enciclopèdia sobre la cinematografia que Jordi Balló, professor de Comunicació Audiovisual a la Universitat

1. STEINER, G., *Antígonas. Una poètica y una filosofía de la lectura*. Barcelona, Gedisa, 1987, p. 13.

Pompeu Fabra i director d'exposicions del Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCB) va començar ara fa set anys amb *La llavor immortal: Els arguments universals en el cinema*, escrita en col·laboració amb Xavier Pérez. En primer lloc, perquè hi ha una clara voluntat de continuïtat als títols i als subtítols d'aquestes obres. En tots dos casos, després de donar nom al llibre de manera poètica, es proporciona al lector el subtítol explicatiu —i simètric— del text que té a les mans: *Els arguments universals en el cinema*, *Els motius visuals en el cinema*, respectivament. Com hem vist, es tracta de títols que donen idea de la tasca de revisió cinematogràfica realitzada pels autors, en el primer cas, amb referències explícites a la tradició: *La llavor immortal* prové del *Fedre*, de Plató, com es pot llegir a la citació que obre el llibre.

En aquestes dues obres, tot allò que Genette anomena «paratext», des de les notes, la bibliografia, l'índex —per cert, cal remarcar la utilitat dels índexs filmogràfics d'aquests dos «volums», atesa la ingent quantitat de corpus— fins a l'organització dels capítols..., tot respon a un criteri unitari. Però, per descomptat, no tot són coincidències merament formals. Els dos assaigs també s'uneixen per la temàtica i la manera d'enfocar-la. A *La llavor immortal* els autors van tractar la recurrència de motius literaris en les pel·lícules i, en aquest cas, Balló estudia la influència de la tradició pictòrica al setè art (sense oblidar altres arts, especialment la literatura, com veurem), sempre des d'un punt de vista que la citació següent resumeix a la perfecció: «La consciència de la recreació cinematogràfica, el fet de saber que els films s'edifiquen —com l'art en general— sobre la reflexió i la crítica d'altres obres, a l'estil de la successió kantiana, és una garantia per preservar-ne la qualitat i l'espontaneïtat» (p. 8).

Parlàvem del caràcter enciclopèdic i serial dels assaigs, perquè Balló i —de nou— Pérez preparen un tercer volum sobre el plaer de la repetició i els motius pels quals ens agrada tant la serialitat. Suposem que per esbrinar per què hi ha certs ingredients imaginatius (d'origen literari o bé mític) que es repeteixen a diverses arts, entre les quals hi ha la literatura i el cinema. Aquest fet es relaciona, tal com fa George Steiner, amb els arquetipus junguianis i l'antropologia estructural de Lévi-Strauss, i —em permeto afegir-hi— el concepte de tipus de Durkheim, així com amb la hipòtesi que els arguments narratius de què disposa l'ésser humà són limitats, almenys pel que fa a la seva estructura. El fenomen té més importància de la que sovint se li ha concedit. Per dir-ho en paraules de Steiner: «No estoy seguro de que hayamos experimentado un apropiado asombro o acaso un condigno sentido del escándalo por el carácter persistentemente "epigónico" y reiterado de una parte tan grande de nuestra conciencia y de nuestras formas expresivas.»²

Jordi Balló no només ha estat comisari d'exposicions sobre cineastes (Kurosawa, Greenaway, Hopper), de mostres generalistes de cinema i televisió (*El segle del cinema*, *Món TV*) i productor de films com ara l'aclamat documental *En construcció* o *Mones com la Becky*, sinó que també ha dirigit i ha participat activament en la segona edició del Seminari Literatura i Cinema, organitzat per l'Institut d'Humanitats de Barcelona, del CCCB. Seminari que demostra, entre d'altres fets (per exemple, l'estudi a les facultats, com la que edita aquesta revista o la publicació de l'assaig *Las máscaras de la ficción*, del professor Romà Gubern), el creixent interès per l'estudi del caràcter reiteratiu dels productes audiovisuals de ficció, de la cinematografia des de punts de vista poc menys que impensables fa anys, apli-

2. Steiner, G., op. cit.

cant-hi tècniques i mètodes propis de diverses disciplines, com ara la semiòtica, l'antropologia i la literatura comparada.

A propòsit de la literatura comparada, Claudio Guillén, fill del poeta, adverteix, en un tractat clàssic sobre la temàtica literària³, dels perills de caure en l'elaboració de llistes positivistes, de mers decàlegs. El professor Albert Chillón, estudiós, entre d'altres qüestions, de la temàtica aplicada als mitjans audiovisuals, reivindica que actualment s'està duent a terme una anàlisi amb «un sesgo mucho más interpretativo»⁴, que és justament la posició adoptada per Balló; a *Imatges del silenci* elabora llistes interpretatives, com també succeeix a *La llavor immortal*. L'autor analitza deu motius visuals que articulen l'assaig: la pietat, la dona a la finestra, la dona davant el mirall, el pensador, les escales, la pluja, el ball, l'espectador, l'horitzó i *The End*. Alhora, cada motiu serveix per «encapçalar» una petita família d'elements vinculats al motiu principal, esgotant cada tema des de totes les perspectives possibles. Demuestra el rebuig a la mera llista, a més del propi text, la crítica oberta de Balló a Panofsky, pel reduccionisme i el caràcter rudimentari dels seus «motius primitius» que no van gaire més enllà de «la caracterització del Dolent (“bigoti negre i bastó”» (p. 15).

Una de les claus d'*Imatges del silenci*, aquest assaig fenomenològic i interpretatiu, és la reivindicació de la *inventio*, «no només com a ideació sinó també com a retrobament de motius existents»⁵. Balló diu pràcticament el mateix amb altres paraules: «Incorporar la iconografia cinematogràfica a la tradició del passat no comporta en cap cas una reducció de la

seva originalitat» (p. 8) i per ratificar-s'hi, tot i que no faria falta, cita Steiner. No es tracta d'un punt de vista nou, precisament. Recordem, en aquest any de celebracions gaudinianes, que el genial arquitecte també compartia aquesta perspectiva: «Ser original és tornar a l'origen».

Una altra qüestió cabdal per a l'estudi d'aquest fenomen als productes audiovisuals és l'oposició, complementària, entre estructura i històries. En paraules de l'autor: «Tot i que [...] els motius tendeixen a repetir el seu sentit [...] mai poden esgotar-lo: només calen alguns films que donin una nova dimensió al seu significat perquè el motiu s'enriqueixi» (p. 10). Una proposta de tipologia per iniciar l'anàlisi de la temàtica literària, el fenomen de la recurrència —concebuda com una altra manera de classificar estructura i històries— és la següent: *a)* estructural (el fet que l'ésser humà sempre parli de les mateixes històries i amb estructures similars, com van demostrar Propp i Greimas); *b)* mítica, inconscient (les coincidències temàtiques, relacionades amb la teoria de la generació espontània), i *c)* erudita. Es tracta d'elements amb els quals s'ha d'enfrontar qualsevol estudiós del tema. Probablement en la que fa més èmfasi Balló és en l'erudita, però sense oblidar completament les altres dues, com demostra el comentari sobre *El final de la violència*: «Descobreix un assassinat a través de les seves pantalles omniscients, com a *Blow Up*, i acaba caient en la trampa borgiana típica d'aquest espectador nihilista, en la qual fins i tot el controlador està sota l'observació de les lleis del Castell» (p. 190). L'assaig n'és ple, d'exemples d'una precisa anàlisi transdisciplinària: «En el quadre de Velázquez la

3. GUILLÉN, C., *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Crítica, 1985, p. 248.
4. CHILLÓN, A., *La urdimbre mitopoeica de la cultura mediática*, Bellaterra, UAB, Servei de Publicacions, 1999, p. 18. També a *Anàlisi*, 24, p. 121-159.
5. Chillón, A., op. cit., p. 20, n. 22, destaca la *inventio* no només quant a ideació d'arguments nous, sinó, especialment, pel que fa a retrobament dels vells, citant l'Aristòtil de la *Retòrica* i la *Tòpica*.

imatge especular és desdibuixada, nebulosa, però amb els contorns reconeixibles d'una dona d'aparença realista, més aviat rural, que trenca la composició mitològica del conjunt. Els dos quadres ens demostren que els miralls no sempre retornen el doble exacte del que tenen davant, i com en aquest camí d'anada i tornada a través de la reflexió especular, es crea un flux de temps i d'espai, d'imaginari» (p. 61). Potser el més rellevant és el cas de la pietat, en el qual s'apel·la, entre d'altres, al referent de la tradició clàssica grega (*Antígona, Orestes*, p. 45), o el de *Titanic*, que per Balló és alhora òrfic i «inspirat en *Otto e mezzo*» (p. 110).

Balló també fa referència als *complexia oppositorum* inherents a aquesta temàtica, per això parla d'«un saber fet de repetició i originalitat, de remembrança i reconeixement» (p. 10). O, per dir-ho en paraules del professor Lluís Duch, «sense estabilitat no hi ha canvi», i a la inversa. Tornem, per tant, al binomi estructura i històries: la varietat s'edifica damunt d'una tradició estable de motius, ja siguin visuals, literaris, mítics...

L'autor pressuposa una intel·ligència a l'espectador que trobem discutible, ja que, de la mateixa manera que el poeta dóna nom a les paraules de la tribu, Balló sap donar una explicació excepcional de la nostra mirada, amb l'ajuda de l'antropologia, l'erudició, la sensibilitat poètica i també el sentit comú, una sèrie d'elements dels quals, habitualment, la majoria d'espectadors no disposa. Així, relaciona la dansa amb la quinta essència de la celebració, el temps festiu, «l'agilitat contraposada a allò que Nietzsche en diu «el diable de la feixugor»» (p. 156). Una altra mostra d'anàlisi completa és la de la pluja, on estructura i història, erudició i referent mític es tornen a barrejar: segons l'autor és sentiment, estat d'ànim, però també càstig diví, manà, benaurança (senyal metafísic) i diàleg amb Déu.

Diem que Balló alterna erudició i sensibilitat poètica. En aquest sentit, des de

la introducció sabem que per a ell, «la fortalesa significant d'aquests motius visuals es troba [...] en la seva capacitat de comunicar un saber que apel·la tant a la cultura visual com a la seva emotivitat» (p. 10). El sentit, l'erudició —per exemple, l'autor gairebé anomena Kurosawa director shakespeareà sense fer del tot explícits els orígens d'aquest adjectiu, és a dir, *Ran* com a adaptació de *Hamlet* (p. 43)— consisteix a recórrer a filòsofs, pintors, escultors i escriptors com ara Aristòtil, Tizià, Plató, Rubens, Magritte, Friedrich, Cortázar, Borges, Joyce, per citar-ne només alguns, perquè li proporcionen claus interpretatives, de manera que l'anàlisi pictòrica de, posem per cas, el motiu de les escales, precedeix la seva anàlisi cinematogràfica. També val la pena destacar els extensos coneixements cinematogràfics de l'autor, tant pel que fa al corpus estudiat com per les apreciacions tècniques que la complementen (p. 238). Quant a la sensibilitat al·ludida al títol, l'autor esdevé, en ocasions, un assagista poètic, com quan defineix l'expressió que dóna títol al llibre: «Són moments de mirada, que visualitzen la tensió dramàtica a través del silenci de l'escriptura» (p. 14). O, encara: «inenarrable efecte de miralls sobre l'inexorable temps perdut» (p. 189).

A causa de la pròpia naturalesa d'aquestes anàlisis, que no són, en absolut, incompletes, sorgeix la possibilitat de complementar-les amb, encara, altres referents visuals. Pensem en el cas, per exemple, de la noia que «treballa de minyona [que] és la rèplica exacta de l'emperadriu desapareguda» (p. 67). Als casos comentats per Balló (la Taschen de *Yokichi*, que l'autor relaciona amb la Ventafocs) podríem afegir-hi Amidala, la protagonista de l'últim episodi de *La guerra de les galàxies*, *L'amença fantasma*, així com la figura del *doppelgänger*, és clar. O, en el cas de la «pluja fertilitzant», que Balló vincula a passatges de *Splendor in the Grass*, *Little Women* i *La dolce vita*, podem afegir-hi

l'escena d'*El doctor T y las mujeres* a la font del centre comercial. I, seguint amb el motiu de la pluja, en els casos en què, segons Balló, serveix per retratar la descomposició i la fatalitat a *La mujer del puerto*, recorda vivament el final de la posada en escena de *Lulú*, de Mario Gas. I és que, com diu el citat Steiner, «tota

obra d'art és un acte crític sobre una obra anterior», com intenta dir aquesta ressenya de l'assaig comentat.

Anna Tous

Universitat Autònoma de Barcelona
Departament de Periodisme
i de Ciències de la Comunicació

HERR, Michael

Despachos de guerra

Barcelona: Anagrama, 2001, 267 p.

Traducció de J. M. Álvarez Flores i Àngela Pérez

L'editorial Anagrama ha reeditat un dels llibres clàssics sobre la guerra de Vietnam, *Despachos de guerra*, de Michael Herr. Més de vint anys després de la seva publicació original (*Dispatches*, Nova York: Alfred A. Knopf, 1977) i de la primera en castellà (1980), el text sorprèn perquè no ha perdut la frescor ni l'interès, en presentar-nos, sense filtres moralitzadors, uns personatges que es mouen per una guerra injusta en la qual es trobava atrapat els Estats Units.

A Herr no cal presentar-lo. Les seves cròniques de la guerra publicades a *Esquire* li van valer reconeixements internacionals, premis de prestigi i ser inclòs en el selecte club del nou periodisme, al costat de Tom Wolfe, Norman Mailer, Truman Capote y Hunter S. Thompson, per esmentar-ne els més destacats. Un nou periodisme, objecte d'estudi de desenes de teòrics de la comunicació, que va reivindicar el dret a contestar el mite de l'objectivitat. Els periodistes d'aquest moviment tan heterogeni com imitat no renunciaven a una subjectivitat modelada per les seves circumstàncies, perquè «tot informador professa creences i es sotmet a normes i rutines professionals que condicionen el treball informatiu», com posa de manifest Albert Chillón (*Literatura y periodismo*. Bellaterra: Servei de Publicacions de la UAB, 1999).

Honest, Herr reconeix que la guerra és un fet del qual no es pot sortir indemne. «Yo fui allí con la ingenua pero honrada creencia de que uno debe ser capaz de mirar cualquier cosa, honrada porque la asumí y pasé por ella, ingenua porque no sabía, tenía que enseñármelo la guerra, que eras tan responsable por todo lo que vieses como por todo lo que hicieras. Lo malo era que no siempre sabías lo que estabas viendo hasta después, quizás años después» (p. 24), escriu a les primeres pàgines. Encara que al principi s'ho mira amb distància, acotxat per la categoria de corresponsal a la qual pertany, després és engolit per un univers de violència, d'éssers desfigurats per la guerra. «La mezcla era asombrosa: santos incipientes y homicidas realizados, inconscientes poetas líricos e hijos de puta tontos y cabrones con el cerebro hundido en el pescuezo» (p. 34), reconeix.

Transitarà per aquella terra, viurà batalles, coneixerà herois anònims, s'embarxarà en les sòrdides habitacions dels hotels de Saigón, fumarà porros més sol que la una, escoltarà històries increïbles, de misèria humana. Sense concessions, però també sense intentar donar lliçons, perquè considera que ell no posseeix la veritat. El seu rebuig d'una aventura militar que farà de catalitzador de moviments contestataris que s'estendran pels campus

sacsejant tant l'acadèmia com els conservadors fonaments de la societat nord-americana s'expressa de forma indirecta, mitjançant alguns personatges o comentaris en tercera persona. «Mucha gente sabía que era imposible conquistar el país, que sólo podíamos destruirlo, y se encerraban con esto con escalofriante contemplación, sin cuartel, sembrando las semillas de la enfermedad, fiebre de los ojos redondos, hasta que alcanzaba proporciones de plaga, llevándose a uno de cada familia, a una familia de cada aldea, una aldea de cada provincia, hasta que hubiesen muerto un millón y otros millones quedasen descentrados y perdidos en ella» (p. 62).

És la guerra total, la destrucció per la destrucció, el napalm que corroeix conreus i la pell, els defoliants que maten la vegetació, els bombarders gegants B-52, la tortura dels camperols, sospitosos tots de col·laborar amb un enemic invisible, però present en les bombes trampa que mutilen marines, en les batalles de Je Sanj i en les emboscades enmig del bosc tropical.

Si pels soldats nord-americans els vietnamites, els «grocs», són invisibles, per a Herr són figurants en un espectacle d'horror. No tenen nom ni cognom, ni existeixen més enllà del seu paper secundari, com a receptors de les bombes, fent de prostitutes en bars llardosos i de camperols atemorits. Tampoc apareixen en el llibre els soldats sud-vietnamites, aliats dels Estats Units, sinó es per destacar-ne la desconfiança i el menyspreu que susciten. En una ocasió, una unitat de nord-americans, emboscats pels vietcongs a la vall d'A Shau, intenten escapar amb helicòpters, però com que no hi ha espai per a tots, deixen a terra els sud-vietnamites. «Los dinks chillaban y se amontonaban, y se agarraban a las escalerillas y a nuestras piernas, hasta que llegó un momento en que no podíamos subir a los helicópteros, y empezamos a dispararles. Y aún entonces seguían echándose encima, fue tre-

mendo. En fin, podían creer muy bien que los vietcongs les disparasen, pero no podían creer ya que lo hiciésemos también nosotros...» (p. 33).

La tribu dels periodistes en surt més malparada que els propis soldats nord-americans. Herr, que evita qualificar les actituds dels soldats, es mostra implacable amb els periodistes llepaculs. «Había muchos plumíferos mercenarios que transmitían palabra por palabra lo que oficiales y generales les decían que escribirían, y muchos para los que Vietnam no era más que una importante etapa en su carrera» (p. 228). Són els periodistes que transcriuen els eufemismes dictats per l'oficina de premsa de l'exèrcit, com «andada discreta» per referir-se a una operació que «hizo pedazos a un abuelo y dos niños cuando corrían por el muro de un arrozal, al menos según el informe que luego hizo el piloto del helicóptero» (p. 229) i «encuentro conflictivo» per assenyalar una emboscada «que concluía normalmente con 17 o 117 o 317 muertos enemigos y unas pérdidas norteamericanas “calificadas de leves”» (p. 229).

Els eufemismes que al Vietnam eren una excepció, transmesos pels periodistes mercenaris, després han inundat les cròniques de bona part dels conflictes en les quals ha estat implicat Occident. El terme «andada discreta» recorda el de «danys col·laterals», emprat tant a la guerra de la coalició multinacional contra Iraq com en els atacs de l'Aliança Atlàntica contra Iugoslàvia. Instal·lat el còmode consens sobre la necessitat de la desinformació de les aventures militars, les cròniques de Herr guanyen en interès, perquè ens recorden un periodisme dels conflictes crític i valent, que va tenir el seu moment àlgid en la guerra de Vietnam. «La censura i la propaganda, les dues armes de la guerra política, són components integrals de la guerra moderna», argumenta William Hachen (*The world news prism. Changing Media of International Communication*. Ames: Iowa State University Press, 1997).

Sí, Vietnam va ser l'última guerra amb implicació occidental en què es va poder informar amb llibertat. Els límits només els posava el periodista. Si volia, podia acompanyar els soldats en les operacions militars, i patir emboscades i veure morir companys i sentir com lliscaven les bombes de napalm. Si preferia quedar-se a l'hotel de Saigon, ho podia fer, perquè podria informar mitjançant els comunicats de l'oficina de premsa de l'Exèrcit. Després de Vietnam, només es van poder escriure les cròniques des de l'hotel o les àrees sota

control dels militars. «La invasió nord-americana de 1983 de Grenada va marcar un punt en la política de premsa de la guerra moderna», recorda A. Trevor Thrall (*War in the Media Age*. Cresskill, Nova Jersey: Hampton, 2000). Una política perfeccionada a les successives guerres, des de les Malvines fins a Afganistan, passant pel golf Pèrsic.

Antoni Castel

Universitat Autònoma de Barcelona
 Departament de Periodisme
 i Ciències de la Comunicació

BALSEBRE, Armand

Historia de la radio en España. Volumen I (1874-1939)

Volumen II (1939-1985)

Madrid: Cátedra, 2001-2002, 2 vol.

Hasta hace relativamente pocos años, la bibliografía española sobre radiodifusión había sido bastante escasa en comparación con la influencia social y política, y con el desarrollo material alcanzados por este medio de comunicación en el siglo XX. Sin embargo, en los últimos tiempos el panorama bibliográfico ha cambiado bastante, de tal manera que este medio, aunque todavía no haya alcanzado parecido interés que otros como la prensa, la televisión y el cine, va cubriendo poco a poco huecos injustificables. A título indicativo, de las 1.550 tesis doctorales leídas en España (o en el extranjero sobre temas españoles) entre 1926 y 1998, un total de 404 analizan algún aspecto de la prensa, 138 se ocupan de la televisión, 117 estudian la cinematografía y sólo 63 se han preocupado por la radiodifusión.

Este «medio desconocido», como fue calificado por el experto Ángel Faus Belau, está dejando de serlo poco a poco gracias a la labor sobre todo de expertos de las diferentes universidades españolas (aunque también desde otros ámbitos), que

en los últimos años han vuelto su mirada al que, hoy por hoy, continúa siendo el más extendido en todo el planeta. Pero, si los estudios de carácter general no resultan abundantes entre nosotros, los que se ocupan específicamente de su historia y estructura lo son aún menos. Por ello, resulta alentador que recientemente se hayan presentado nuevas obras académicas en este campo de estudio.

En estos momentos bien podríamos afirmar que nos encontramos ante una cuarta generación de obras sobre historia y estructura de la radio, desde las pioneras hace casi siete décadas. La primera comprende básicamente los libros *La radio a casa nostra*, de Alexandre Forcades (1933); *El triomf de la ràdio a Catalunya*, de Ramon Pérez Vilar (1933); *Historia de la radiodifusión en España*, de Virgilio Soria (1935), y *Articles*, de Eduard Rifa (1938), que constituyen los hitos fundacionales en este tipo de estudios, en momentos en que la mayoría de ellos se dedicaban fundamentalmente a exaltar las cualidades y posibilidades técnicas del nuevo medio.

La segunda generación aparece durante la última etapa del franquismo y el comienzo de la transición política, compuesta por gran número de libros y artículos de carácter divulgativo y descriptivo de Aníbal Arias Ruiz —entre ellos *La radiodifusión española* (1972)—, que simplemente servían como introducción al tema. Pero en las obras *Historia de la radiodifusión española: los primeros años*, de Luis Ezcurra (1974); *Orígenes del derecho de radiodifusión en España, 1907-1936*, de Carlos Soria (1974), y *La radiotelevisión en España*, de Eduardo Gorostiaga (1976), se utilizan metodologías más rigurosas que permiten ver la evolución de la legislación española en la materia, sobre todo durante la Restauración, la Dictadura y la II República (aunque Gorostiaga llega hasta el final del franquismo). Asimismo, el trabajo *Radiotelevisión y política cultural en el franquismo*, de Jesús García Jiménez (1980), presenta el papel cultural desempeñado por la radio y la televisión durante el anterior régimen, y *Cuarenta años de radio, 1940-1980*, de Juan Munsó Cabús (1980), supone más bien un anecdótico personal.

La tercera generación la iniciaron básicamente obras como *La guerra de la radio, 1936-1939*, de José A. Ventín Pereira (1986); *Història de la radiodifusió a Catalunya: del naixement al franquisme*, de Rosa Franquet (1986), y *La radio en España, 1923-1939: de altavoz musical a arma de propaganda*, de Carmelo Garitaonandia (1988). En estos estudios se advierte un salto cualitativo en el tratamiento de los datos y en la metodología utilizada, aunque no tanto en el caso de Ventín Pereira. Aparte de destacar el papel propagandístico que desempeñó la radio durante la Guerra Civil —en cierta medida, anticipo de futuras «guerras radiofónicas» que todavía perduran en algunas partes del globo—, centran sus análisis en los primeros años del medio, hasta la instauración del franquismo, es

decir desde 1923 hasta 1939. También habría que añadir varios libros de José Manuel Salillas que se ocupan de la pequeña historia de emisoras españolas pioneras, en tanto que *La radio: de la telegrafía sin hilos a los satélites*, de Rosa Franquet y Josep M. Martí (1985), hace un repaso histórico en forma de cuadro sinóptico con abundante información documental. Asimismo, habría que hacer referencia a los libros *Escrito en el aire: 50 años de Radio Nacional de España* (1988), de Juan Munsó Cabús, y *Los orígenes de la radiodifusión exterior en España*, de Francisco Montes Fernández (1988), centrados en la radio pública.

Los años noventa trajeron nuevas visiones globales sobre la historia de la radiodifusión nacional, como *La radio en España, 1923-1993*, y *Años de radio: recuerdo y semblanza de los protagonistas del dial*, de Lorenzo Díaz (1992 y 1998), preocupados por la programación, los profesionales del micrófono y los personajes populares; *La stirpe de Sautier: la época dorada de la radionovela en España, 1924-1964*, de Pedro Barea (1994), especializada en el género de ficción; *La ràdio espanyola en el context dels grups de comunicació: evolució de la indústria radiofònica, 1924-1994*, tesis doctoral inédita de Montse Bonet (1995), enfocada en los aspectos económicos y empresariales; *La era audiovisual: historia de los primeros cien años de la radio y la televisión*, de Ángel Faus Belau (1995), dedicada también al panorama internacional, y *En el aire: 75 años de radio en España*, coordinada por Armand Balsebre (1999), que destaca la trayectoria profesional de la Cadena SER.

En la última década han continuado publicándose, asimismo, historias de la radiodifusión en diferentes comunidades autónomas, entre las que pueden destacarse algunas sobre Andalucía (Garrido G. Bustamante, 1993; Arboledas, 1995; Torres Flores, 1996; Checa Godoy, 2000); Asturias (Marcilla, 1996); Baleares (Delgado Reina, 1996); Cantabria (Udías

Vallina, 1993); Cataluña (Roig Rosich, 1992; Franquet, 1994; Martí, 1996; Garriga, 1998; Arguimbau Latorre, 1999; Espinosa Mirabet, 1999; Serra Saguer, 1999); Galicia (González Carrera, 1984; Maneiro Vila, 1993; Blanco Campaña, 1999); Murcia (Ros Garrigós, 1994); Navarra (Albillo Torres-Sánchez Aranda, 1995), y el País Vasco (Díaz Mancisidor, 1983; Arrieta Alberdi-Rodríguez Ranz, 1998).

Finalmente, en los escasos años transcurridos del nuevo siglo, han aparecido en el panorama editorial español algunos libros importantes y que de alguna manera nos permiten afirmar que nos encontramos ya ante una cuarta generación de obras sobre este campo de estudios. Nos referimos a *La radio antigua*, de Gustavo Docampo Otero (2000), un exhaustivo análisis sobre los orígenes técnicos de emisores y receptores; *Historia de la radio valenciana, 1925-2000*, coordinada por Antonio Vallés Copeiro del Villar (2000), que sin duda es la mejor que se ha hecho hasta ahora sobre una región concreta, con la aportación de expertos en diversos aspectos y períodos; *Historia de la COPE, 1950-1983: una radio diferente*, de M^a Isabel Sánchez Redondo (2001), que por primera vez presenta un análisis exhaustivo sobre una de las grandes cadenas radiofónicas nacionales, controlada por la Conferencia Episcopal; *Història de la ràdio a Catalunya al segle XX: de la ràdio de galena a la ràdio digital*, de Rosa Franquet (2001), que supone la culminación de dos décadas de análisis sobre una comunidad autónoma con una actividad en este medio muy por encima de la media española, y finalmente *Historia de la radio en España*, de Armand Balsebre (2001-2002), que es, probablemente, la obra más importante que se ha publicado en este campo en el país.

Armand Balsebre (Barcelona, 1955) es actualmente catedrático del Departamento de Comunicación Audiovisual de la UAB y lleva una dilatada trayectoria

profesional, docente e investigadora dedicada con una fidelidad poco frecuente a la radiodifusión, característica que no se ha dado en otros académicos o profesionales del país, que han abandonado el medio en busca de mayores brillos y expectativas económicas con la televisión y las nuevas tecnologías telemáticas.

Esta constancia a lo largo de un cuarto de siglo ha llevado a este autor a convertirse, sin duda, en uno de los mejores académicos de la universidad española especializados en radiodifusión, pero no sólo en sus técnicas profesionales, redaccionales, de locución y programación, sino ahora también en su trayectoria histórica. Fruto de sus clases e investigaciones, en los últimos años ha dado a luz algunos libros como *La credibilidad de la radio informativa* (1994), *El lenguaje radiofónico* (1994), *La entrevista en radio, televisión y prensa* (1998, en colaboración) y el citado *En el aire* (1999, por encargo de la Cadena SER).

Balsebre ha hecho con esta *Historia de la radio en España* una obra de un millar de páginas que la convierten en la más exhaustiva realizada hasta ahora en España. Dividida en dos volúmenes, sigue un orden estrictamente cronológico según los grandes períodos políticos por los que ha atravesado la historia del país y que han condicionado el sistema radiofónico nacional: los ensayos técnicos realizados en la Restauración, las primeras emisoras y la cadena Unión Radio en la Dictadura, la consolidación social del medio en la II República, la utilización de la radio como «arma de propaganda» en la Guerra Civil, el liderazgo de la Cadena SER y de Radio Nacional de España en los años cuarenta, el papel de la radio espectáculo en los años cincuenta, la competencia de la televisión y los cambios estructurales en los últimos quince años del régimen, y finalmente un epílogo que analiza la década comprendida entre 1975 y 1985.

En cada uno de estos grandes apartados, el autor se ocupa de presentar por

separado aspectos técnicos, políticos, empresariales, profesionales, publicitarios, de contenidos y de implantación social del medio, lo que permite poder acercarse a perspectivas concretas de análisis según los intereses particulares del lector. Cada volumen se completa con una amplia bibliografía (no sólo específica, sino también de carácter general sobre la evolución de la sociedad española) y un índice onomástico exhaustivo.

Este libro se va a convertir, sin duda, en un punto de referencia para todos aquellos estudiantes o estudiosos que quieran conocer la historia de este medio en España desde su gestación y puesta en marcha hasta su consolidación. Se trata de un trabajo hecho a conciencia a lo largo de bastante tiempo (documentación, análisis y elaboración), con una cuidada redacción y una clara exposición de hechos específicos, y de empresas y profesionales del medio contextualizados en la historia general del país. Por tanto, no cabe sino felicitar al autor por haber asumido el riesgo de hacer una obra de síntesis que pretende ser exhaustiva, por lo que también describe con detalle la labor de empresarios clave como Urgoiti, Fontán, Garrigues Díaz Cañabate, Serrano Súñer, Rato; profesionales estrella como Deglané, Soler Serrano, Fernández de Córdoba, Del Olmo, Gabilondo, o guionistas imprescindibles como Sautier Casaseca.

De todas maneras, cabe apuntar aquí algunas deficiencias que bien podrían corregirse en una próxima edición, que seguro habrá. En primer lugar, falta una introducción general mucho más amplia y contextualizadora, a la altura de la envergadura de la investigación. Una introducción en la que habría que explicar con detalle las carencias de los estudios realizados anteriormente que justifican una nueva historia del medio, presentar algunas obras extranjeras utilizadas como modelo (que se citan en el texto y en la bibliografía), decir cuál es exactamente

la propuesta y el punto de vista del autor, explicar la división que hace por períodos de carácter político, resumir qué trata en cada capítulo y detallar cuáles han sido sus fuentes más importantes, sobre todo las primarias. Por tanto, disiento completamente de sus afirmaciones en el último párrafo de la introducción (p. 11). No basta con decir que son «exhaustivas». Habría que comentarlas en la introducción y por supuesto citarlas todas en el apartado de fuentes. ¿Qué sentido tiene incluir dos veces la misma bibliografía (en cada volumen) y que no aparezca, por ejemplo, un listado completo de los diarios de información general o las revistas profesionales utilizadas (*Radio Lot, Radio Catalana, Radio Barcelona, Ondas*, etc.), que el autor termina citando de manera aleatoria a lo largo del texto?

Asimismo, apunta que ha hecho una «interminable serie de entrevistas» personales, pero no se sabe a quién, porque no lo dice en ningún lado. Tampoco se desprende de la lectura del libro que esas entrevistas hayan aportado información substancial, porque no aparecen citadas en prácticamente ninguna nota de pie de página. Finalmente, sólo agradece deliberadamente a las direcciones de Radio Barcelona y de Radio Nacional de España (¿en Madrid o también en Barcelona?).

La obra transmite una cierta falta de homogeneidad a la hora de abordar los diferentes aspectos en cada capítulo (empresariales, políticos, profesionales, etc.), ya que en algunos se les da más importancia a unos temas que a otros, sin que se justifique bien porque se hace. Por ejemplo, resulta muy interesante el análisis que hace Balsebre del «nacimiento de la radio y el capital extranjero» (AT&T, ITT, Marconi, RCA, etc.), que, según afirma, fue determinante, sobre todo por ser éstos los fabricantes de los aparatos transmisores y receptores y detentar monopolios como el telefónico o el radio-telegráfico. Sin embargo, esta influencia (que es cierto que con los años se fue

modificando substancialmente) no vuelve a aparecer a lo largo de la obra, por lo menos de manera específica, cuando este capital extranjero ha estado presente en el campo de la electrónica, las telecomunicaciones o la publicidad hasta la actualidad (¿qué pasa con transnacionales europeas como Philips y Telefunken o japonesas como Sony y Matsushita?).

Resulta novedoso que el estudio, aunque se ocupe del conjunto español, no haya sido realizado desde Madrid (y por tanto no tenga una visión demasiado centralista del medio, como suele ser habitual en la mayoría de obras de este tipo), sino que también da preeminencia a Barcelona, como el otro gran polo radiofónico español (incluso utiliza muchas fuentes catalanas), pero también descuida el papel de las emisoras de otras regiones. Quizá un apartado dedicado a las «desconexiones» territoriales habría subsanado esta laguna, sobre todo teniendo en cuenta la ya abundante bibliografía regional citada más arriba.

En la obra de Balsebre el medio radiofónico aparece suficientemente contextualizado en el mapa político y social español, pero no sucede así en la relación con otros medios e industrias culturales españoles, como la prensa, el cine o la televisión (y particularmente con la industria fonográfica, que es determinante sobre todo entre los grandes editores transnacionales como EMI, CBS, Ariola, Warner, RCA y Polygram con los programas musicales de las cadenas privadas, en especial la SER) y con la radio europea (serían inte-

resantes unas referencias periódicas sobre qué pasaba en esos momentos en otros países del continente). En este sentido, son también escasas las referencias que aparecen sobre la radiodifusión exterior (con la excepción de la emisora EAQ durante los años treinta), tanto desde España hacia la diáspora emigrante en Europa y en América Latina (REE) como los servicios exteriores que se escuchaban de manera clandestina durante décadas de censura (BBC, Radio France o la Pirenaica).

En resumen, parece inevitable que una investigación de esta envergadura y ambición globalizadora presente algunas lagunas. Pero éstas que se acaban de apuntar aquí no desmerecen, sin embargo, la gran calidad y rigor de la obra de Balsebre, que contará con un lugar de honor en la bibliografía de la especialidad. Sin duda, en una más que probable segunda edición su autor podría subsanar algunos de los fallos señalados aquí, lo mismo que añadir un tercer volumen que analice las transformaciones y el despegue de la radio española en el posfranquismo (sobre todo a partir de la famosa «noche de los transistores» de 1981), así como los cambios substanciales que se han producido desde el punto de vista técnico, empresarial, profesional, de contenidos y audiencias. ¿Quién mejor que Balsebre para asumir este reto?

Daniel E. Jones

Universitat Autònoma de Barcelona
 Departament de Periodisme
 i de Ciències de la Comunicació

CEBRIÁN HERREROS, Mariano

La radio en la convergencia multimedia

Barcelona: Gedisa, 2001, 269 p.

En 269 páginas, y según palabras del propio autor, este trabajo muestra «la situación actual de la radio en su transformación y configuración interna y en su relación

con otros medios de comunicación», y da una visión de «las nuevas radios como medios de comunicación con sus correspondientes contenidos y su interrelación

con el contexto multimediático y convergente actual».

Aunque, a primera vista, la extensión del texto pudiera parecer escasa para abordar un tema tan amplio, Cebrián Herreros es capaz de acercar el tema de la radio multimedia a cualquier lector, desde una multitud de enfoques y perspectivas diferentes. Y ésta es la principal virtud de la obra: aglutinar en un solo libro información referente a las tecnologías, servicios y contenidos que la radio puede ofrecer aprovechando la convergencia multimedia.

La obra está dividida en dos grandes apartados. En el primero, el autor aborda las transformaciones técnicas que permiten la convergencia multimedia en el entorno radiofónico. El segundo lo dedica a los contenidos y servicios posibles gracias a los procesos de digitalización.

El capítulo referido a la tecnología queda dividido en siete secciones. En primer lugar, el autor expone la aparición y la evolución del entorno multimedia y la adaptación del fenómeno radiofónico digital a los cambios exigidos por la integración de la tecnología digital en el ecosistema comunicativo.

Centrándose en este último aspecto, expone las nuevas técnicas y los modos de producción radiofónica. Cubre, en este apartado, aspectos tan diversos como la adopción de la informática en las redacciones, la producción digital de nuevos sonidos, los sistemas de gestión y programación de emisiones o el uso de la telefonía móvil y de los ordenadores portátiles, por mencionar sólo alguno de ellos.

A continuación, hace un repaso de la evolución tecnológica de la radio y de la sustitución de las técnicas analógicas de distribución de la señal por la difusión en forma digital, en sus tres modalidades: terrestre, vía satélite y por cable.

Esto le permite, en un siguiente apartado, profundizar en el uso de Internet como canal de difusión de contenidos

radiofónicos e introducir conceptos poco relacionados con la radio convencional pero significativos y definitorios de la radio en la red, tales como interactividad, hipervínculos o portales.

Una vez mostrados los recursos técnicos que la radiodifusión incorpora para dar lugar a la radio multimedia, el autor plantea una serie de reflexiones generales sobre las opciones que la convergencia multimedia ofrece a la «nueva radio», permitiéndole diversificarse en nuevas formas radiofónicas, tales como DAB, Internet, WAP, UMTS o *e-commerce* radiofónico.

Seguidamente, dedica un apartado a las transformaciones a las que se ven sometidas las organizaciones en el nuevo ecosistema comunicativo. Trata, por ejemplo, aspectos tales como la concentración, tanto en las radios públicas como en las privadas, así como la inestabilidad empresarial de éstas últimas. También expone la tendencia a la integración de las empresas radiofónicas dentro de los grandes grupos multimedia y plantea la necesidad de definir un modelo radiofónico.

El primer capítulo concluye con un apartado destinado a observar los procesos de recepción y los usos que la audiencia hace de la radio multimedia. Hace una descripción técnica de las innovaciones incorporadas en los radiorreceptores tradicionales y de su integración en los equipos multimedia. Posteriormente, se centra en los cambios que plantea la recepción digital. También dedica parte de este apartado a hablar de la audiencia, de fenómenos como su transformación y su creciente fragmentación, así como el reto que supone la investigación de las audiencias. Finalmente, hace referencia a las reivindicaciones sociales que usuarios y consumidores hacen a la nueva radio.

El segundo capítulo, referido a los contenidos y servicios y también dividido en siete secciones, se inicia mostrando la tendencia a la «globalidad» de la industria multimedia española y proponiendo una

aproximación a este concepto. Continúa con reflexiones acerca del concepto antónimo, la «localidad», para poder plantear la fusión de ambos términos en la innovadora expresión de «lo glocal».

Tras esta introducción teórica, se acerca a las radios locales para observar su situación y analizar los nuevos retos a los que se enfrenta. Muestra, por ejemplo, las estrategias programáticas que deben adoptar en un entorno altamente competitivo o las formas para mantener su identidad dentro de las grandes cadenas y profundiza en la noción de «radio de proximidad».

Sigue con un repaso a las innovaciones en la programación, tanto de la radio generalista como de la especializada. Reflexiona sobre las tendencias a la superespecialización, el incremento de canales y la falta de contenidos. También describe el uso de otros medios, como las plataformas digitales de televisión o la telefonía móvil, para distribuir contenidos radiofónicos.

El autor dedica un apartado a la radio informativa. En él hace un minucioso análisis de los contenidos informativos según la temática de la emisora en la que se inscribe (generalista, universitaria, económica, religiosa, infantil...). También muestra, por ejemplo, las aportaciones de Internet y de la interactividad en el proceso de producción de noticias.

La publicidad también tiene cabida en este trabajo. Así, trata los cambios y las diferencias en la publicidad de las cadenas y emisoras generalistas y temáticas. También observa las repercusiones de la publicidad en la radio por Internet y en la radio digital terrestre y vía satélite.

El trabajo continúa con una exposición sobre los nuevos modelos comunicativos y la renovación de lenguajes y formatos. En ella relata, entre otras cosas, cómo influyen fenómenos como la interactividad o el asincronismo en la configuración de nuevas formas y productos radiofónicos.

Este capítulo finaliza con un análisis sobre las nuevas dimensiones idiomáticas y la diversificación de hablas y fonéticas del español, influidas por ciertas transformaciones radiofónicas. También hace una reflexión sobre la necesidad de los profesionales de disponer de una competencia idiomática y un dominio del lenguaje amplio.

El autor concluye la obra con un epílogo donde habla sobre las repercusiones que el entorno multimediático provoca en el mundo laboral: transformaciones profesionales, necesidades de formación y reciclaje, formación de formadores...

Es evidente que este esfuerzo enciclopédico y de síntesis no permite que los temas sean tratados con detenimiento. Pero no es ésa la pretensión del trabajo. La visión panorámica y de conjunto permite al lector obtener una idea general del objeto de análisis y hacerse con los conceptos básicos para entender un fenómeno tan complejo y cambiante. El objetivo de mostrar la situación de la radio actual de una manera poliédrica queda, por tanto, cubierto con creces.

Otro aspecto a destacar es el uso del lenguaje. Aunque el libro, debido a su temática, debe abordar aspectos tecnológicos, no cae en tecnicismos ni utiliza un vocabulario críptico. Cualquier persona puede acercarse a la obra, sin necesidad de ser un iniciado en la materia para entender fácilmente lo que el autor expone. Cabe señalar, no obstante, que el uso de términos específicos o de nombres de sistemas y tecnologías es necesario y, por tanto, abundan en todo el trabajo. Como consecuencia, ciertos conocimientos previos facilitarán la comprensión del texto, aunque, como se ha mencionado, no son imprescindibles.

En la redacción de los contenidos del libro, queda patente la habitual relación del autor con ciertos sistemas y tecnologías. Y esa soltura que demuestra al usar algunos nombres en la redacción, para cierto grupo de lectores, puede suponer

un escollo (fácil de salvar, por otra parte) de esa claridad que pregonábamos anteriormente. Éste es el único hecho que, de algún modo, podría poner trabas a aquellos lectores que, por primera vez, se exponen a un texto relacionado con las tecnologías digitales. No obstante, esto no debe ser excusa para renunciar a la lectura del libro. Y para mostrarlo, valga el siguiente ejemplo: el autor, para referirse al sistema de reproducción de medios de la empresa Microsoft, bautizado oficialmente con el nombre de «Windows Media Player», utiliza dos expresiones diferentes (ambas comúnmente empleadas por los usuarios): «Media Player» y «Windows Media», eliminando la primera y la última palabras del nombre original, respectivamente. Un lector que no conozca la existencia del programa o el nombre del mismo, podría interpretar que el autor está hablando de dos sistemas de reproducción diferentes. Pero aunque esto ocurriera, no afectará a la comprensión del discurso ni llevará a confusiones generales ni a conceptos erróneos.

Las tareas de recopilación de materiales que el autor ha debido llevar a cabo para poder elaborar los contenidos de *La radio en la convergencia multimedia* suponen un esfuerzo digno de mención. Sin una recogida de datos, sistemática y metódica, muchos de los párrafos de la obra no podrían haberse escrito. Además, el autor dispone de datos históricos, recogidos hace meses, incluso algunos años, difíciles de obtener en la actualidad, puesto que la historia de «lo digital» suele escribirse en los, a veces, efímeros y cambiantes documentos electrónicos publicados en Internet. La obra, además de cumplir con los propósitos expuestos, sirve, pues, como documento recopilatorio e inmutable de ciertas informaciones que, de otro modo, se hubieran perdido, debido a la continua y rápida evolución de los fenómenos tecnológicos y la fugacidad de la web. Así, al dejar constancia por escrito de usos, tecnolo-

gías, contenidos, etc., el trabajo se convierte en una referencia introductoria imprescindible para aquéllos que se propongan realizar investigaciones basadas en análisis históricos comparativos.

La extensión en el tiempo de las tareas de recogida de datos, si bien ofrece las ventajas que se han descrito en el párrafo anterior, también supone ciertos inconvenientes. El objeto de estudio en el que se centra el trabajo está sujeto a la evolución y al desarrollo constante e imparable de la tecnología. Por este motivo, algunos de los datos del texto, en el momento de la publicación de la obra, han quedado superados y ya no son del todo exactos. El autor, conocedor de que se enfrenta a una realidad que evoluciona y cambia velozmente, muestra la información susceptible de variar a modo de referencia y, como él mismo dice «intensifica el análisis cualitativo frente al cuantitativo», lo cual permite que, aunque algunas de las cifras o tecnologías mencionadas queden obsoletas o evolucionen con el tiempo, el contenido de este trabajo no caduque a la misma velocidad con la que se mueven las innovaciones.

También es de agradecer que el autor no se aventure a ejercer el papel de profeta y no especule con previsiones sobre lo que el futuro nos deparará. Estas elucubraciones, a las que son dados muchos de los autores que abordan temas relacionados con tecnologías digitales, son de escaso rigor científico y, salvo las de dos o tres especialistas, gozan, para mí, de poco crédito. Además, este tipo de predicciones, en poco tiempo, pueden contrastarse con la realidad que, generalmente, no se corresponde con el pronóstico formulado, con lo que dejan en evidencia a su autor. Cebrián Herreros no cae en este error. Si bien es cierto que apunta tendencias evolutivas y hace propuestas de lo que podría ser y ofrecer la radio digital, éstas se basan en el análisis y la reflexión y las propone como posibles opciones a tener en cuenta.

Nunca como verdades absolutas e innegables de forzoso cumplimiento.

Podríamos decir, en líneas generales, que el libro *La radio en la convergencia multimedia*, de Mariano Cebrián Herreros, es un buen compendio con el que hacerse una idea clara de la relación entre la radio y las tecnologías digitales, y comprender la nueva realidad en toda su amplitud. Sea cual sea la relación del lector con el fenómeno radiofónico, en este trabajo encontrará, sin duda,

información útil a sus intereses. Y, probablemente, descubrirá en sus páginas aspectos nuevos, formas diferentes de interpretar el fenómeno e, incluso, usos y posibilidades que no se había planteado hasta el momento.

Xavi Ribes i Guàrdia

Universitat Autònoma de Barcelona
 Departament de Comunicació
 Audiovisual, Publicitat
 i Relacions Públiques

DE PABLOS COELLO, José Manuel

El periodismo herido

Madrid: Foca Investigación, 2001, 383 p.

A todos nos gusta que nuestros ídolos no nos defrauden, que aquél o aquélla que ha gozado de nuestros favores en una época siga comportándose como cuando le conocimos, y que el objeto de nuestra devoción no dé muestras de las flaquezas y miserias propias de los otros seres, mucho más inferiores a nuestros ojos. Es un deseo legítimo, comprensible..., pero pueril e ingenuo, que revela la inmadurez de quien no está dispuesto a aceptar que las cosas cambien.

Este prólogo viene a cuento de la lectura del texto *El periodismo herido*, libro de bello y atrevido título del catedrático de periodismo de la Universidad de la Laguna (Tenerife), José Manuel de Pablos Coello. Digo *atrevido* por la gravedad a que nos remite tal enunciado, que fue barajado, sin embargo, por el autor entre otras varias posibilidades, algunas incluso contradictorias, y todas ellas con un cierto tono apocalíptico: «prensa fuera de control» «prensa sin autocontrol» «arrogancia mediática», «al margen del periodismo», etc., títulos todos ellos que nos anuncian la postura hipercrítica que el autor va a adoptar en su trabajo.

La primera dificultad surge cuando queremos desbrozar ante qué tipo de trabajo nos encontramos. La introducción

del libro no hace sino complicar el marco de referencia en el cual se debe situar cualquier acercamiento analítico que todo libro requiere. Así, se nos dice que «el libro se inició como un proyecto de investigación, analizó el contenido del diario de referencia y acabará siendo una obra casi restringida a *El País*» (p. 9).

Este «casi» no hace sino introducir más elementos de confusión y duda, que continúa planeando por toda esta desafortunada introducción: «El objeto de estudio de este trabajo ha sido principalmente, aunque pareciera difícil de creer, pero ya se ha dicho, el periódico madrileño *El País*».

Veinte líneas más abajo, el mismo autor, sin embargo, se contradice: «No obstante, éste no es un libro sobre *El País* estrictamente». ¿En qué quedamos? ¿Es o no es un análisis del diario *El País*? ¿Qué razones le impiden elegir como objeto de estudio el que el autor considera «su diario favorito»? ¿Y por qué debería parecer difícil de creer, si hasta en la portada se reproduce la cabecera de ese rotativo?

Tampoco resulta mucho más fácil de clarificar el tipo de abordaje que propone el autor: en un momento dice que es un análisis de contenido «desde el punto de vista de la calidad del mensaje, no de sus datos numéricos»; en otros momen-

tos se refiere al trabajo como «ensayo» y en ocasiones como «investigación».

Importa resaltar estas incoherencias porque todo el libro se resiente de esta falta de clarificación inicial, que empieza a esclarecerse cuando el autor relata que los diferentes capítulos de que consta han sido expuestos previamente como ponencias, charlas, conferencias o artículos publicados de manera independiente en revistas especializadas. Nada, por tanto, de la investigación unitaria sobre *El País* ante la que creíamos estar según leíamos al principio de la introducción.

Y esto aclara mucho los balbuceos del autor, porque efectivamente no estamos en presencia de una investigación, sino de un libro formado por varios ensayos yuxtapuestos que no tienen continuidad entre sí, y en el que cada uno de ellos se aborda un aspecto diferente de la actividad periodística.

Debe quedar clara esta actitud ensayística del autor, pues de ser considerada una investigación estricta, ésta dejaría mucho que desear, al carecer de una metodología suficientemente clara y científica, así como un objeto de estudio perfectamente delimitado, cosa que no se especifica, como ya hemos comentado. Se dice que el objeto de estudio es mayoritariamente *El País*, pero después se mezclan ejemplos de diversos diarios y revistas. Cada capítulo, pues, debe ser contemplado como un ensayo autónomo en torno de la actividad periodística, referida mayoritariamente a *El País*, pero no sólo a él. Y éste es uno de los graves reparos del libro, que le resta fuerza y credibilidad, como veremos después.

Otro punto a destacar antes de entrar en el análisis propiamente dicho del contenido del libro es la actitud con la que el autor aborda este trabajo. A pesar de que él manifiesta que la lectura de los textos que le han servido de base para su análisis «no ha sido la del autor como lector, sino como investigador» (p. 10), tenemos más de una evidencia que demuestra que

la actitud del autor ha estado más cercana a la del «amante despechado» que a la del investigador comedido. Y esto enlaza con nuestro párrafo inicial en el que comentábamos que a nadie le gusta sentirse traicionado por quien en un momento fue objeto de nuestra devoción. En el caso del autor, la decepción que le ha deparado el diario «que alcanzó niveles de paradigma en su primera época» y que «ha acabado en manos de un accionista hegemónico», que, según los amargos reproches del autor, ha hecho derivar el periódico (naturalmente, *El País*) hacia ese periodismo sin control, sin autocontrol, hacia ese «periodismo herido» con el que tan valientemente ha titulado su texto.

Nada que objetar a que el autor sienta que ese diario en el que creyó le ha decepcionado. Pero una cosa es corroborar que el diario de nuestros amores diverge respecto a sus planteamientos iniciales, y otra muy diferente concluir que la adopción de unos nuevos planteamientos desemboque en un «mal periodismo» o sencillamente en un periodismo espurio. Y es aquí donde con mayor énfasis se revela la insuficiencia en la delimitación del objeto de estudio. Si se trata de ofrecer una visión crítica de la evolución de *El País*, ¿qué impedía al autor dedicar un trabajo monográfico, serio y riguroso sobre los cambios producidos tanto en la empresa cuanto en el entorno político y social, quizás con un análisis diacrónico de cómo ha evolucionado el periódico en aquellos aspectos que preocupan y deben preocupar a todo investigador: corrección ortotipográfica, calidad de los contenidos, nivel de profundización, presupuestos ideológicos, etc.? ¿Por qué mezclar ejemplos de diferentes diarios y revistas si al autor le apetecía hacer una lectura crítica de *El País*?

Si, en cambio, se trata de una reflexión global sobre los problemas «del periodismo» hoy día, ¿por qué ese sonsonete, esas reiterativas descalificaciones a un solo

periódico, ese retintín, ese desdén, ese resentimiento que rezuma todo el libro, esa cantinela despechada que a la larga irrita, restándole credibilidad a un texto que podría haber resultado un excelente ejercicio de reflexión crítica sobre los problemas que aquejan al periodismo de hoy, que, en esto coincido con el autor, no son pocos? Pero el texto, trufado de expresiones tipo «desde la prepotencia del periódico todopoderoso» (p. 32), «prepotencia del personal engréido de *El País*» (p. 37), «hay otros casos de prepotencia peor» (p. 57), «periodistas-dioses» (p. 40); o descalificaciones personales: «claro que siempre podrá haber un académico de la casa, que para eso tendrá méritos académicos, que no políticos, para estar en la RAE. No se me ocurre nombre alguno, pero haberlo, haylo» (p. 38), expresiones todas referidas al mismo rotativo, convierten el texto más en un memorial de agravios o en una venganza personal, que en una reflexión autorizada.

Porque, ¿cuáles son, en definitiva, las «pruebas» que el autor presenta para mostrar la gravedad de esa «herida» por la que se desangra el periodismo? Pues ciertamente plantea algunas cuestiones muy interesantes, como son el aumento de las incorrecciones ortotipográficas y el descuido en el lenguaje, en general (capítulo 1, «El mal entendimiento de la tecnología informática» y el 6 «El teorema del texto (*sic*) agotado»), o el recurso cada vez más frecuente de sugerentes imágenes femeninas como reclamo periodístico (capítulo 4, «El desnudo se presenta como cultura»). También resulta interesante la crítica que se realiza de las malas prácticas periodísticas, como pueden ser la simulación del profesional de haber estado en un lugar que realmente no ha visitado o la no utilización y la no identificación de las fuentes («Investigación frente a intervención periodística», capítulo 2).

Más confusos y oscuros resultan los temas planteados en los capítulos 5 («La

reacción del poder ante los estímulos informativos»), el 7 («El periodismo no debe ser una clase de poder») o el 10 («Lo amarillo se puede contabilizar»), donde el autor realiza una comparación entre los diarios *El País*, *ABC*, *Diario 16*, *El Mundo* y *La Razón* para demostrar distintos grados de «amarillismo». Y digo confusos porque no parece que sea culpa de la prensa el hecho de que los diferentes poderes reaccionen ante los estímulos de los medios de comunicación. Antes bien, se supone que ese debe ser, en parte, su cometido, hacer reaccionar a los poderes (lo que el autor denomina *El síndrome B*); en contraposición, y como efecto negativo, se encontraría el *Efecto I (de Interviu)*, que el autor describe que sucede «cuando se materialice la reacción del poder provocado o al que se le han dado sugerencias subliminales desde las páginas de una publicación» (p. 156). ¿Quiere decir el autor que la prensa no debe ofrecer informaciones «delicadas» que los poderes (fuera de la ley) podrían utilizar en su propio beneficio o en perjuicio de alguien? De ser así, los periódicos no podrían informar de prácticamente nada, ya que cualquier asunto abordado —si se hace con rigor—, tiene unas posibles repercusiones, tanto en las esferas legales como en las ilegales.

No tenemos mucho más espacio para seguir comentando otros tantos aspectos que nos sugiere la lectura atenta de este libro, compuesto por un *totum revolutum* del cual resulta ciertamente difícil extraer lo que es reflexión seria y pormenorizada de lo que es simple y puro exabrupto contra el diario *El País*. Esta actitud revela una fijación y una inquina por parte del autor en contra de este rotativo absolutamente desproporcionadas, y que no documenta suficientemente, ya que incluso haciendo grandes esfuerzos el propio autor tiene que reconocer que otros diarios a los que alude (*El Mundo*, *La Razón*, *ABC*), son más sensacionalistas que *El País*.

El autor —que tanto ha criticado la arrogancia de *El País*— me permitirá que le haga observar que él mismo ha incurrido en algunos de los vicios que achaca a este diario: también su texto contiene abundante errores ortotipográficos, cuando no afirmaciones o aseveraciones que podrían ser calificadas de «arrogantes». No son los únicos errores, pero sirvan de ejemplo: «En muchas (se refiere a las empresas) se dieron cuenta de que con el mismo personal, en una acomodación de tareas, podrían hacer mayor producción, publica(r) más páginas y asegurar la hora buena de salida» (p. 20). «Serían especulaciones e insensata intervención para las que ni (el) periodista ni el medio están legitimados». En un momento confunde a Jesús Cacho «un editorial que originó la salida de Jesús Cacho» (p. 96), con Fermín Cacho, «el editorial que develaba (*sic*) las fuentes de una información de Fermín Cacho» (p. 157) ¿Despiste de los correctores o es que el autor también sigue la «teoría del primer impulso»?

Tampoco es de recibo que una investigación seria haga afirmaciones de este calibre: «El diario *Independiente* —que nació con vocación de periódico de referencia— todos sabemos cómo fue cerra-

do, cómo se provocó su cierre político». Si él lo sabe, que lo explique. En lugar de eso prefiere arrojar la sospecha sobre algo o alguien con un secretismo antiacadémico. Por último, tampoco he visto nunca que en las notas a pie de página sea necesario citar el ISBN completo de los libros, salvo que sea una práctica insular que todavía no ha llegado a la península.

En definitiva, creo que estos textos reunidos en el libro *El periodismo herido* fueron pensados como ponencias o conferencias, para lo que seguramente cumplieron adecuadamente su papel, sobre todo si se expusieron en un clima distendido y en presencia de un público cómplice. Trasladados a un volumen con pretensión académica, se encuentra a faltar un tratamiento más serio y distanciado del objeto de estudio, un tono más comedido, un método más riguroso, y, sobre todo, una actitud donde las fobias personales del autor no fueran elevadas a la categoría de teoría periodística.

Juana Gallego

Universitat Autònoma de Barcelona
Departament de Periodisme
i de Ciències de la Comunicació

FLUSSER, Vilém

Una filosofía de la fotografía (Für eine Philosophie der Photographie)

Madrid: Síntesis, 2001, 191 p.

Hacia una filosofía de la fotografía (1983) —tal como reza el título alemán original y una anterior traducción española (México: Trillas, 1990)— es uno de esos pequeños textos de culto entre los creadores fotográficos. Curiosa y admirable especie ésta de los fotógrafos, más cercana a la de los arquitectos e ingenieros, en su asunción del carácter experimental y material de su trabajo, que a los cineastas y pintores, demasiadas veces volcados en el valor formal e intelectual de su obra.

Las imágenes son superficies con significado. Normalmente señalan algo ubicado «afuera» en el espacio-tiempo, que han de hacer concebible en forma de abstracciones (reducciones de las cuatro dimensiones de espacio y tiempo a las dos de superficie). Esta capacidad de abstraer superficies del espacio-tiempo y de re proyectarlas al espacio-tiempo la llamaremos «imaginación» [...] El significado de las imágenes se encuentra en su superficie. Se aprehende con una sola mirada, si bien así per-

manece superficial. Si nos proponemos profundizar en el significado, es decir, reconstruir las dimensiones abstraídas, tendremos que pasear la mirada por la superficie, dejar que la explore. Esta exploración de la superficie de la imagen con la mirada la llamaremos escaneo. Al escanear, la mirada sigue un rumbo complejo marcado, por una parte, por la estructura de la imagen, y por otra, por las intenciones del espectador (2001: 11-12).

Aunque menos conocido en el ámbito histórico y teórico, la pregnancia del texto de Flusser es, entre los que se dedican a *sacar fotos*, semejante al de la *Cámara lúcida* (1980) de Roland Barthes (Barcelona: Paidós, 1990), con el que guarda grandes semejanzas a pesar de su divergencia de enfoque y objetivo. Ambos son ensayos nada cómodos y bastante esquivos respecto al estatuto de la creación fotográfica, a los que, sin embargo, los profesionales de la fotografía profesan una devoción extrema y, en cierto modo, incomprensible. Pues si Barthes y Flusser ensalzan el valor de la fotografía, lo hacen a costa del poder del fotógrafo; el carácter cultural otorgado a estos textos adquiere, así, una forma sacrificial: los fotógrafos rinden, ante el altar de lo fotográfico, su propia autoridad (*autorlitas*).

Así pasa con la imposible búsqueda y el improbable encuentro del *punctum* barthesiano. Más allá de toda destreza y elección del fotógrafo, un *operator*, aquello que nos toca en una fotografía, siempre singular, es algo que ocurre, azarosa pero necesariamente, entre la imagen de la cámara y el ojo del espectador. Cima lógica y desenlace crítico de los trabajos semiológicos sobre la exploración de la imagen y el sonido de registro, la *Cámara lúcida* es el deslizamiento final hacia un hueco abierto por las teorías de la recepción, el hueco existente entre «el poder de la imagen» (David Freedberg) y el «papel del espectador» (Ernst Gombrich). De ahí el escamoteo, en el libro de Barthes, de la

Fotografía del invernadero, una imagen de la madre, de la que el autor no para de hablar sin llegar a mostrar ni decir nada. Lo esencial de una imagen, viene a entrever Barthes, poco tiene que ver con lo que importa al fotógrafo. Y lo que importa al sujeto (*spectator*) poco tiene que ver con lo que persigue o consigue el fotógrafo.

Así pasa con el difícil «juego contra el aparato» flusseriano. Más allá de toda estrategia y decisión del fotógrafo, un «funcionario», aquello en lo que consiste la «verdadera fotografía» es siempre un combate, en el sentido estético y político que tiene el término. Flusser da la vuelta, metiéndose dentro de la «caja negra», al principio poético del «instante decisivo» que rigió la mitad de la fotografía moderna:

Una cámara bien programada no puede ser comprendida completamente por un fotógrafo ni tampoco por la totalidad de los fotógrafos. Es una caja negra. Y precisamente esa negritud de la caja motiva al fotógrafo a fotografiar. Aunque se pierde en el interior del aparato cuando indaga sus posibilidades, es capaz de dominar la caja. Pues sabe cómo alimentar el aparato (conoce el *input* de la caja), como también sabe hacer que escupa fotografías (conoce el *output* de la caja). Por eso la cámara hace lo que el fotógrafo le pide, aunque el fotógrafo no sabe lo que pasa dentro de la cámara... El funcionario domina el aparato gracias al control de sus lados exteriores (del *input* y del *output*) y es dominado por él gracias a la intransparencia de su interior (2001: 29) [...] Uno tiene la impresión de que el fotógrafo puede elegir libremente, de que la cámara se amolda a su intención. Pero eso no es cierto... Si bien la cámara funciona según la intención del fotógrafo, esta intención obedece al programa de la cámara... En el gesto fotográfico la cámara hace lo que quiere el fotógrafo, y el fotógrafo debe querer lo que puede hacer la cámara (2001: 35).

Queda claro, entonces, que la práctica fotográfica gusta de pensar y actuar siempre en el límite; un caso ejemplar es el de la obra icónica y escrita de Joan Fontcuberta, que, no por casualidad, dedica a Vilém Flusser *El beso de Judas* (Barcelona: Gustavo Gili, 1997). Cabe preguntarse, pues, por la actitud del mundo crítico, histórico y teórico frente a esta situación. Y la respuesta no puede ser menos satisfactoria. Obliterando la propuesta de Flusser, se toma la obra de Barthes como un límite de la teoría sobre la fotografía y los medios audiovisuales, cuando, a todas luces, *La cámara lúcida* es un cierre y un abandono de la teoría por la poética. Ensimismado ante una fotografía, Barthes se niega a mirar dentro de la cámara, negando así la posibilidad de la teoría sobre el objeto, o transformándola en una teoría del sujeto. Para él, rechazando la evidente filiación con la *camera oscura*, la cámara es un visor transparente, una *camera lucida* que deja ver a su través lo que paradójicamente no puede verse con los propios ojos. El indudable acierto poético de la identificación del ojo con el objetivo es, sin lugar a dudas, el supremo error teórico de la elisión de la perversión operada en el interior de la cámara.

El caso es que, después de ese texto, nada puede ser dicho sobre lo fotográfico a no ser que se haga *tabula rasa* y se empiece desde cero. Pero el mundo profesoral no sabe hacer eso: empezar de nuevo. Es un principio contrario a la fundación de la Academia sobre la Tradición. La crítica, la historia y la teoría se han convertido, así, en la mayor parte de las ocasiones, en una paráfrasis o en un libelo de o contra la «huella de lo real» como noema de la imagen y el sonido de registro. Tomar postura en tal debate ha perdido su sentido, pues la formulación barthesiana era un cierre poético a partir del cual realizar una apertura teórica que, sólo en muy contadas ocasiones, ha sido al menos planteada.

De forma precisa, entonces, Flusser toma el relevo a Barthes y cambia el sentido de la carrera; claro está —la *tabula rasa* ordena—, sin cita ni mención alguna. El ensayo literario y diario íntimo de Barthes es sustituido por el ensayo filosófico y el dietario político de Flusser. De ahí que el texto empiece hablando de la imagen para acabar pensando en la libertad: «La filosofía de la fotografía ha de aclarar que la libertad humana no tiene sitio en el universo de los aparatos automáticos, programados y programadores, para acabar explicando cómo podemos, a pesar de todo, abrirle un espacio a la libertad» (2001: 78). Entre medias de aquella definición de la imagen como «superficie con significado» y esta descripción de la filosofía de la fotografía como apertura de «un espacio a la libertad», se sitúa la exploración de Flusser de eso, la cámara fotográfica, que él concibe como una *caja negra*, modelo ejemplar de todos los aparatos y programas en nuestra «época poshistórica».

El arco conceptual desarrollado por Flusser en su breve texto es, sin embargo, excesivo. Dicho exceso se hace evidente en los intentos por insertar su filosofía de la fotografía en una teoría e historia global de la imagen. Todo lo que dice sobre el aparato y el programa fotográfico es cierto... excepto cuando lo define y describe por oposición al resto de las imágenes e instrumentos expreso-comunicativos. Todo instrumento, y no sólo el fotográfico, conlleva una serie de «instrucciones de uso»; toda imagen, y no sólo la fotografía, deviene «guía de lectura» de sí misma. Toda época impone, a través de sus modos de producción y representación, una norma y una rutina a las posibilidades de la imaginación. Pero sólo el juego contra la norma y la rutina es, en toda época, el ejercicio de la libertad.

El callejón sin salida en el que se introduce Flusser al oponer de forma total la fotografía al resto de las imágenes se hace evidente en los añadidos y adendas al

texto de 1983, que duplican el tamaño de la edición anterior sin dar, en realidad, con una salida al problema. De ahí que el cambio de título —la eliminación del «hacia» en la nueva edición— quizás esté justificada desde un punto de vista editorial, pero en ningún caso obedece al cierre intelectual que invoca. La vía de escape al problema planteado hay que buscarla, en realidad, en la segunda de las obras del autor aquí reseñadas. Pues lo que Flusser se plantea en *Los gestos: fenomenología y comunicación* (1991) —por desgracia, en el mismo año de su muerte— es precisamente un examen detenido de eso que para él está en la base de todo ser y estar en el mundo: «El gesto es un movimiento del cuerpo, o de un instrumento unido a él, para el que no se da ninguna explicación causal» (2001: 8). Flusser abandona su intención de abarcar toda la historia mediante el examen exclusivo y excluyente del aparato fotográfico, para atrapar la cultura en la descripción de sus

gestos nimios: escribir, hablar, amar, fotografiar, plantar, fumar, telefonar... Sin lugar a dudas, ese escrutinio de lo cotidiano era para Flusser —y sigue siendo para el que desee hacerlo— el camino hacia una real antropología de la cultura a través de sus instrumentos y sus prácticas. Todas las correcciones y discusiones que puedan suscitar entonces los textos de Flusser son —rescatando un debate que parece haber quedado superado cuando en realidad nunca fue resuelto— los puntos de partida para una necesaria reflexión acerca de la forma en que lo humano se inserta en la historia. Allí donde el acto de fotografiar se convierte, en bella expresión flusseriana, en el «gesto de la contemplación», identificando así la fotografía con la filosofía misma.

Luis Alonso García
Universidad Rey Juan Carlos
Departamento de Comunicación
Audiovisual y Publicidad