

memoria, evocación de una vieja melodía india; la cámara se aferra a tres ángulos interiores, tres encuadres que se repiten a lo largo de una gran parte de la película; lo demás se resuelve en largos movimientos laterales que ubican el aspecto físico de la mansión de la embajada francesa en la India, así como también un acucioso recorrido por un mapa de extrañas geografías.

En *India Song* los sonidos son muy importantes, el grito del vicecónsul es una señal inequívoca de sus pasiones por la esposa del embajador de Francia, su estruendo es el estallido de la memoria, su grito no es virgen porque imanta imágenes de tiempos idos. Su voz es una cadena de significaciones que crean el rechazo y la expulsión de la residencia diplomática, exilio involuntario que conlleva a la reacción adolorida y punzante del lamento nocturno. En *India Song* el retorno al tiempo de Proust es obvio, con su carga de anhelos de clausuras y del choque con la utopía. Su génesis es *Hiroshima, mi amor*, con las implicaciones de la guerra, en este caso la de Indochina de 1954, y la contemplación revulsiva del pasado. Los amoríos que regresan al presente y pinchan la memoria.

Son nom de Venise dans Calcutta désert (1976) es el intento de la petrificación de los recuerdos. Escenografías hermosamente solitarias en un espectáculo esteticista y complaciente. Complaciente hasta el grado de un apoliticismo que no es capaz de diferenciar los niveles entre el ánimo colonialista, y la desubicación política. La Duras naufraga y se sumerge en sus propios reinos de la contemplación. De esto no quedará la menor duda, pues en su último filme *El camión* (*Le camion*, 1977) el experimento cuasibrechtiano se transforma en una parrufada con alusiones directas que se orientarían hacia una posición conservadora. En *El camión*, la propia Marguerite Duras aparece en pantalla para conversar con el actor Gérard Depardieu. La idea era que el interlocutor descubriera un texto (a través de su discurso verbal) y la escritora anotara sus reacciones registrándolas en la filmación. El experimento es de gran interés y se sitúa dentro del mejor cine *avant garde*, pero, al mismo tiempo, se pierde en los laberintos de su propia inventiva, es decir, la película es una especie de Frankenstein, un monstruo que terminará por destruir a aquel que le ha dado vida. Así pues, la Duras se autoextermina a lo largo de sus farragosas charlas con Depardieu. Las pláticas sólo se interrumpen por un

plano fijo que plasma la trayectoria de un camión que recorre una carretera.

La Duras tendrá que recuperar el terreno perdido o su cine se convertirá en un pasatiempo ocioso como ha ocurrido con el de Robbe-Grillet.

Notas

1. *Détruire, dice*: Marguerite Duras, Barral, 1972, p. 32.
2. Idem: p. 33.
3. *Por una nueva novela*: Alain Robbe-Grillet, Seix-Barral, 1965, p. 43.

Andrés de Luna

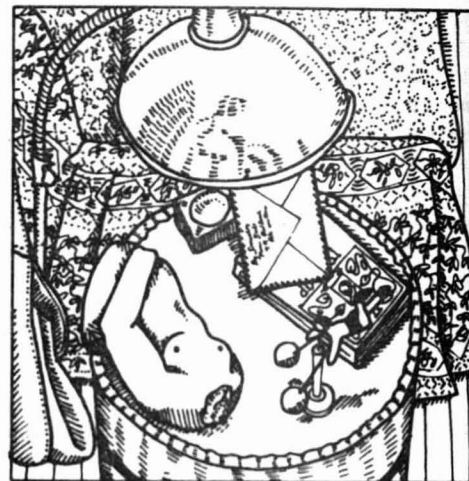
Multimedia

La televisión: una legitimación diferida

Desde que Theodor W. Adorno definió los efectos de la televisión en términos de anestesia e indiferencia, pocas aportaciones originales han venido a iluminar este campo. Ha sido el italiano Furio Colombo quien ahora nos adelanta una brillante tesis sobre el papel mediador de la televisión, al concebirla como un mecanismo de legitimación de las contradicciones sociales por efecto de lo que él mismo ha bautizado como "participación por delegación".

Esta tesis se apoya básicamente en los mecanismos de justificación que el espectador pone en marcha al observar el hambre, la rebelión o la sed, filmadas y transmitidas por su televisor: el hecho de que alguien observe y registre el fenómeno filmado produce automáticamente en el espectador la sensación de que existe (en alguna parte) una reflexión sobre esta sed o esta sequía, reflexión que parece implicar, de alguna manera, la eventual solución del problema televisado. Este razonamiento —de carácter involuntario— permite al espectador mantener contacto con lo que ha sido registrado, pero simultáneamente lo exime de toda participación real.

Así pues, sólo se "participa" en la medida en que se delega la responsabilidad de modificar dicha situación a los mismos observadores, que por el hecho de observar y registrar el fenómeno lo han incorporado a



un universo en el cual todo puede ser controlado: el universo de lo racional.

Por otra parte, la preponderancia de la "verdad" sobre la "belleza" —exigencia natural de la transmisión directa— convierte a la televisión en una prueba de verdad, precisamente en el momento en el que su credibilidad oscila entre los extremos de lo absoluto: la imagen transmitida sólo puede ser creíble en términos totales o nulos, nunca con el carácter relativo de la experiencia individual. Por ello mismo, la experiencia televisada posee, paradójicamente y en términos generales, una mayor confiabilidad que la experiencia directa del ojo humano.

En este proceso, que podría ser descrito como una transformación de *pueblo* en *público*, se llega finalmente a identificar la accesibilidad a las imágenes con la accesibilidad a las instituciones, cuya separación sólo parece ser distinguida por una élite de espectadores.

Aunado a todo lo anterior, este último factor provoca dos fenómenos no necesariamente simultáneos: 1) la absorción de atención y energías políticas al terreno vivo (se prefiere ver un mitin o cualquier otro acto solidario por televisión que participar en él efectivamente), y 2) la eventual crisis en la base de los movimientos y los partidos políticos.

No resulta extraño, entonces, constatar que el impacto producido por los grupos marginales depende en gran medida de sus connotaciones visivas, pues la TV ha establecido una relación indisoluble entre *revolucionarios* y *filmable*. Como consecuencia, los grupos hostiles a las instituciones tradicionales "acaban por programar un espectáculo allí donde habían anunciado un gesto de revolución".

Bajo estas condiciones, la satisfacción de ver, instrumentalizada para lograr la normalización y la reorganización racional de toda posible alteración al universo personal del espectador medio, nos obliga a reflexionar sobre las posibilidades de la televisión —merced a su capacidad para transformar la realidad en un mero espectáculo— como un “casi perfecto gobernante de masas”.

Considerando que la fragilidad de este “casi” es mayor a cada momento, ¿no sería más exacto definir desde ahora a la transmisión directa en términos de una “legitimación diferida”?

La única manera de salvar la distancia entre esta legitimación y la eventual conciencia del espectador cautivo consiste en cuestionar la mediación del espectáculo, aprovechando la fisura del “casi” para convertirla en el abismo que de hecho existe entre la irrealidad del espectáculo y las contradicciones de lo real.

* Furio Colombo: *Televisión: la realidad como espectáculo*. Barcelona, Ed. Gustavo Gili, Colección Punto y Línea, 1a. ed., 1976, 107 pp.

Lauro Zavala Alvarado

Música

Concepto por concepto, teoría por teoría

Con este ejemplar, la Revista de la Universidad inicia una nueva sección dedicada a cuestiones musicales. Todos los músicos seguramente recibirán esta noticia con gran entusiasmo pues de momento no existe una publicación especializada que atestigüe las ideas y los adelantos que han surgido en esta materia. (Libros, conferencias, revistas, etc.) Así que la nueva sección llega a satisfacer una vieja y ya aguda necesidad.

Pero ¿por qué atreverse a calificar la simple falta de publicaciones como una situación suficientemente grave para generar una necesidad? ¿Qué necesidad hay de hablar o escribir sobre música cuando la misma música ni siquiera emplea el medio lingüístico para comunicarse? La respuesta reside en la confluencia de dos situaciones: primero, las graves condiciones en que se encuentran muchas de las bases teóricas de



la música, y segundo, los apreciables beneficios que han resultado de hacer análisis a ese nivel en materias como la física, las matemáticas o la lingüística. Es entonces factible creer que al desarrollar un lenguaje que represente y comunique con exactitud la gran riqueza conceptual que le adscribimos a una buena composición, lograríamos, a la vez, alimentar no sólo nuestra habilidad como oyentes, intérpretes y críticos, sino también como inventores de música.

El camino para llegar a esta meta, sin embargo, contiene numerosos obstáculos: no sólo existen los obstáculos personales, pues al fin y al cabo, es sólo un músico el que pretende atravesar las pantanosas aguas de la filosofía moderna; sino que también existen los problemas ligados a una situación bastante especial donde el objeto de nuestro enfoque (la pieza de música) mantiene sus cualidades (forma, identidad, etc.) Sólo en relación con un creador y con un oyente. He aquí, creo yo, uno de los grandes problemas que han mantenido a la música al margen de los grandes avances que la filosofía ha logrado en otras materias, pues la compleja relación que en la música existe entre el objeto y el oyente ha causado que muchos pensadores abandonen sus intentos de análisis y releguen la música a un mundo donde sólo caben predicados emotivos.

Esta conclusión ha sido tan errónea como contraproducente. Errónea porque no observa la dependencia que tiene un predicado emotivo de un predicado cognitivo: un predicado emotivo tiene sentido sólo en virtud de que se modela en forma de un predicado cognitivo (“X es azul” / “X es bello”); y generalmente sólo asignamos predicados emotivos a objetos a los que se

puede asignar predicados cognitivos, pues de otra manera entramos al mundo de las entidades metafísicas. Así que al limitar la música con predicados emotivos no logramos deshacernos de los problemas del análisis y la descripción del objeto musical; lo único que hacemos es posponerlos, imaginando mientras tanto una actitud de concordancia entre nosotros que en realidad no hemos ganado. La posición es, entonces, frágil, y esta fragilidad es evidente en la mayoría de las discusiones sobre música. Tenemos así una situación interesante, pues lejos de limitarnos a formular exclamaciones emotivas, vemos que hay necesidad de substanciar esas exclamaciones con predicados cognitivos que sean capaces de identificar todas las relaciones y sutilezas que forman la identidad de nuestro objeto.

Pero para que nuestras descripciones sean valiosas tenemos que aprender primero a quitarles todo el contenido dogmático que frecuentemente llevan. Una oración como “este pasaje es incoherente” es en apariencia tan objetiva como “X es azul”. Sin embargo es sólo la forma gramatical la que crea la falsa semejanza, pues la primera oración podría ser substituída por el siguiente proceso de razonamiento: “la manera en que normalmente construyo un pasaje no me da resultados positivos en este caso; la manera en que normalmente construyo es la correcta y la única; deduzco entonces que este pasaje es incoherente.” Como podemos observar, en este razonamiento hay por lo menos dos pasos que podrían debatirse —tal vez con alguna ganancia; pero la forma en que la ‘observación’ inicial está expresada esconde los pasos que se han tomado y las teorías (por