

Octavio Paz y el diálogo televisivo

El simulacro de la historia y la espectacularidad de los signos

Raymundo Mier*

I. *Las imágenes sin horizontes*

En la apertura del discurso pronunciado al recibir el Premio de la Paz de los Editores y Libreros Alemanes, el 7 de octubre de 1984, Octavio Paz afirmaba: “Comencé a escribir, operación silenciosa entre todas, frente y contra el ruido de las disputas y peleas de nuestro siglo. Escribí y escribo porque concibo a la literatura como un diálogo con el mundo, con el lector y conmigo mismo y el diálogo es lo contrario del ruido que lo niega y del silencio que nos ignora. Siempre he pensado que el poeta no es sólo el que habla sino el que oye.”¹ Aparecen en este discurso algunos de los temas fundamentales que pueblan la reflexión política de Paz y, lo que tal vez adquiere mayor importancia, aquéllos que sustentan algunos de sus actos políticos: entre otros, su presencia reiterada en la televisión mexicana, al lado de las estrellas consagradas por una de las empresas más significativas en la escena cultural y política de México. La empresa de televisión *Televisa* ha ofrecido al escritor mexicano no sólo un lugar en su programación, sino también una cierta inscripción cultural, una fisonomía imaginaria. Su figura ha llegado a aparecer al lado de la de Jacobo Zabłudowsky** en el contexto del noticiero conducido por éste. Otras veces, por ejemplo con motivo de su 70 aniversario, se grabó una serie de programas —*Diálogos con Octavio Paz*—, que ocupó horarios privilegiados que se multiplicaron a lo largo de la semana en distintos canales de televisión. En esta serie el poeta habló sobre una gran variedad de temas relacionados con su propia experiencia como escritor y como sujeto político. Paz conversó con interlocutores, que a veces nunca asumieron ese papel, previamente elegidos por él. Paz transitó por la arquitectura mexicana, el su-

* Universidad Autónoma Metropolitana Xochimilco-México.

¹ Octavio Paz, “El diálogo y el ruido”, en *Vuelta*, núm. 96, noviembre, 1984, México, p. 4.

** Personaje relevante en el contexto nacional por su actividad al frente de uno de los programas de noticias con mayor audiencia e impacto en amplios sectores de la población. Su peso es reconocido en muy diversas clases sociales. Es uno de los principales voceros de las posiciones políticas de la empresa *Televisa*.

realismo, André Breton; concurre a la literatura hindú, atravesó por la poesía mexicana, se demoraba en la literatura inglesa y enfrentaba el tema de los conflictos políticos internacionales, reiteraba sus críticas al totalitarismo y a las ideologías totalizantes como el marxismo, subrayaba sus filiaciones liberales, hablaba de su vida y delineaba la excepcionalidad de su figura.

En México, un país de más de 70 millones de habitantes, donde existen cuando más algunos cientos de miles de lectores constantes de alguno de los siete periódicos relativamente significativos desde el punto de vista político; en un país donde la gestión gubernamental centralizada y el monopolio unipartidista del poder político ha llevado a la asfixia y a la inmovilidad a las más diversas instancias de la sociedad civil; en un país donde una de las instituciones de intercambio y donación más arraigadas es la compra-venta de usufructo despótico del poder acompañado del sacrificio ritual de la elección, de los destinos propios a cambio de una promesa de sometimiento (y de ejercicio del sometimiento) a través de las instancias gubernamentales; en un país lanzado a la modernización, en vísperas de contar con un satélite propio para enlazar telefónicamente y mediante la televisión a las más heterogéneas culturas —muchas de ellas en lucha por su autonomía ética y política—; en este país la tarea del escritor es un cuerpo precario. La operación silenciosa de la escritura se convierte en un gesto inadvertido; los interlocutores se disuelven y se resuelven: el diálogo insinuado de lo escrito parece moverse sólo entre dos alternativas: los semejantes y los detentadores del poder político; para los demás, la escritura es una huella indistinguible, un vacío pretérito, una omisión desterrada. En México la escritura engendra la semejanza entre quienes la ejercen. El diálogo entre semejantes es entonces imposible. La escritura encuentra como presencia otra, única e irrenunciable del diálogo a quienes ejercen el poder, cuerpo único que engendra la diferencia; la escritura se enfrenta a ese único lugar de extrañamiento. Entre la semejanza de los demás o la inexistencia para otros, quienes ejercen el poder se convierten en el lugar exclusivo de la escucha. La escritura se transforma ya sea en un residuo poblado por diálogos circulares o en un impulso dilapidado, consumido por los ecos que le devuelven las burocracias gubernamentales o empresariales. Xavier Villaurrutia escribía en 1930, refiriéndose privilegiadamente a la situación del grupo *Contemporáneos* (aunque no de manera exclusiva a ellos): “Los poetas mexicanos no son representativos, son *héroes*, son la excepción y no la regla, están en contradicción con la raza de la que han surgido. Los poetas se divorcian de las masas. No son regionales.”² Este aislamiento no ha sido únicamente de los escritores: los sectores políticos desde el liberalismo han conformado grupos cuyos criterios eran ajenos a las inmensas masas aisladas, analfabetas, diseminadas sobre zonas geográficas inaccesibles a los siempre insuficientes recursos para su gestión económica y política.

A pesar de la influencia más o menos extendida, del arraigo y la credibili-

² Xavier Villaurrutia, *Obras*, México, Fondo de Cultura Económica, 2ª edición, 1966, p. 618.

dad que llegaron a tener los periódicos locales en ciertos sectores obreros y urbanos, el peso relativo de la prensa ha decaído. La lectura se ha disuelto sin anularse, ha arrasado sus evocaciones para convertirse en una actividad consagrada a lo inmóvil: la lectura es una clave más que permite la consolidación de las identidades sociales. La presencia del texto, de la literatura ha sido desplazada. Si —como afirma Blanchot— “en la literatura se jugaría alguna afirmación irreductible a todo proceso unificador, que no se dejaría unificar y que no unificaría, que no incitaría a la unidad (...) si [la literatura] está hecha para desalentar cualquier identidad y para burlar la comprensión como poder de identificar”, los signos de la escritura se separan sin transacción posible de aquellos involucrados en la transmisión televisiva, institucionalizada, normada, sostenida por las identificaciones. Los signos televisivos convocan la identidad, su eficacia está sustentada en la contemplación inmóvil que se centra sobre la imagen fascinante, espectacular que resurge reiteradamente ante los ojos. El *silencio* de la escritura es irreductible al *silencio* de la contemplación. La intensidad de la presencia sin voz, propia de la escritura, no se aúna a la intensidad de una voz que resuena en el televisor erguida como el simulacro de una presencia viva. Esta separación entre los silencios y entre las intensidades son índices que marcan el letargo que invade la mirada actual sobre lo escrito: el sentido parece ahora *centrado* sobre las figuras, los cuerpos, los gestos, las escenografías, el maquillaje que señalan la densidad palpable del cuerpo que habla y hacen posible la identidad del sentido.

En un texto leído en el Primer Seminario Internacional de Comunicaciones, llevado a cabo en 1980, Paz dice: “Los medios de comunicación son, hasta cierto punto, neutrales; ninguna convención predetermina que unos sean transmitidos y otros no. Así, hablar del lenguaje de la televisión o del cine es una metáfora: la televisión transmite el lenguaje pero, en sí misma, no es un lenguaje. Cierto, puede decirse —de nuevo como figura o metáfora— que hay una gramática, una morfología y una sintaxis de la televisión: no una semántica. La televisión no emite sentidos: emite signos portadores de sentidos.”³ No se trata aquí de reiniciar una larga polémica que ocupó volúmenes completos acerca de la existencia o inexistencia de los lenguajes específicos de los medios, polémica que ha dado lugar a conclusiones poco convincentes. Nos gustaría más bien subrayar ciertos matices que sustentan afirmaciones y actos de carácter político en Octavio Paz: por una parte, la afirmación de la relativa neutralidad —cuando menos neutralidad semántica— de los medios; por otra parte, la corroboración de un inexistente inventario preestablecido de signos de carácter visual para la televisión. Desde un punto de vista formal, los enunciados de Paz se enlazan lógicamente: hay una insistencia implícita en la transparencia del enunciado televisivo, es decir, aquello que el televidente observa no es una imagen conformada según una lógica específica de la televisión sino que lo que se presenta ante los ojos es la imagen

³ Octavio Paz, “El pacto verbal”, en *Hombres en su siglo y otros ensayos*, Barcelona, Seix Barral, 1984, pp. 86-87.

inmediata del objeto mismo. En esta medida no existe un inventario finito de imágenes puesto que todo objeto es susceptible de aparecer en televisión; como consecuencia de esta imagen configurada desde una mirada transparente, la mirada de la televisión, es posible concluir que no introduce modificaciones en la propia configuración simbólica de los objetos: lo mirado, que responde a los perfiles, las tonalidades, las dimensiones registrables del objeto, se funden en la imagen, el signo es una réplica del objeto. No hay entonces rastro alguno de operación semántica, el acto de configuración del signo televisivo no deja huellas. Las consecuencias políticas de esta actitud son fundamentales, e interrogan profundamente los alcances y las capacidades persuasivas y políticas de la televisión: transparencia e inmediatez son rasgos que definen el acto de representar un conjunto de objetos, de cuerpos, de actos a través de la televisión. Al asimilar transparencia e inmediatez Paz atribuye a la televisión la virtud de conservar el espesor histórico de los objetos, les devuelve su carácter de acontecimiento al mantener intactos sus vínculos culturales. En esa misma medida conserva su particularidad simbólica: si la televisión no altera el significado de los objetos, acoge en el mensaje su inscripción en un orden cultural específico, deja inmaculada su carga simbólica original. Esta neutralidad semántica produce una síntesis sorprendente desde el punto de vista político: al incorporar objetos, palabras, símbolos provenientes de diversos órdenes simbólicos, la televisión exhibe su capacidad de engendrar la pluralidad al expresarla.

La televisión ha transfigurado la noción misma de lo inmediato: la capacidad de grabar, para después reiterar a su arbitrio, repetir, reordenar, asignar a los sucesos una lógica extraña a los fragmentos visuales que entonces se encadenan según pautas retóricas específicas, criterios de desarrollo narrativo propios de un ritmo derivado de la necesidad de pausas comerciales, un cierto lenguaje verbal adoptado artificialmente, arrasado, para encontrar con él una audiencia más amplia: sobre todos esos signos es inútil buscar los índices de historias restituibles. Esos signos exhiben una historia que es un lugar sin rasgos, un rostro maleable pero plenamente circunscrito. El acceso sin trabas hacia el objeto se revela como un efecto de significación que se añade a la constitución temporal de los cuerpos. La idea de inmediatez parece entonces fundirse con la de transparencia: la metáfora de “ventana electrónica” es asumida por completo en su carácter de negación de las mediaciones convencionales que conforman arbitrariamente la imagen de los objetos en la televisión. La televisión parece explotar al máximo una capacidad de condensación metafórica: proximidad y familiaridad parecen mutuamente sustituibles; lo previsto y lo recordado parecen compartir una misma imagen en la memoria; presencia y contemporaneidad intercambian sus territorios, la mirada parece volverse omnipotente aunque privada de elecciones, la intemporalidad que emerge con esa mirada totalizante, comparte también esa atmósfera sin elecciones. Cuando se es capaz de ofrecerse sin reservas a la mirada de la televisión en la que se delega la selección de lo visible y cuando esta mirada es capaz de verlo todo en cualquier momento, en cualquier parte del

mundo, cuando no hay más que algunas voces eventuales que nos señalen la fecha prescindible que hace reconocibles las imágenes, la diferencia entre las historias, la edad de los vestigios deja de constituir un espesor histórico para ofrecerse según otra metáfora: lo diferente se muda en lo admisible.

Al despojar a los objetos de sus resonancias históricas la televisión constituye un efecto político radical: anula el acontecimiento cuando lo despoja de su singularidad espacio-temporal, cuando borra de su relieve el carácter simbólico que le imponía una identidad irremplazable. Así, es posible pensar en el acto de emisión televisiva como un acto que instituye un código invariante: es evidente que un programa de noticias no “elige” los acontecimientos que habrán de ocurrir en una fecha determinada. Lo que hace es desprenderlas de su horizonte histórico y convertirlas en signos puramente diferenciales: las imágenes de la televisión dan lugar a un código de naturaleza puramente formal, de ahí proviene tal vez su impacto. Los signos nunca son calculables, no configuran un inventario estable, no son ennumerables ni determinables de antemano; no obstante, esos signos, por el puro hecho de ser sometidos a las mediaciones y a la actividad metafórica de la televisión, al ser despojados de su singularidad como símbolos inmersos en órdenes culturales irrestituibles, quedan sometidos a una lógica que los utilizará indistintamente para cumplir una lógica, para restaurar secuencias y construir mensajes formalmente equiparables. La televisión no nos lleva a presenciar la vida de los objetos, de los cuerpos; hace verdaderas las inquietantes leyendas sobre las fotografías que privan de su alma a los objetos, que absorben la vida de los hombres para devolvernos sólo su perfil siniestro. La televisión absorbe esas imágenes, recoge sus fisonomías y su apariencia para operar sobre estas imágenes, para moldearlas a una lógica de la acción y de la ostensión que les escapa, que impone sobre ellas la huella de una extrañeza apenas perceptible. No hay vínculo del objeto y sus imágenes: éstas han quedado reducidas a signos sometidos por efecto de una operación fundamental: depurarlas del tiempo, de su trama simbólica. La televisión produce entonces un efecto asombroso: las propias huellas de la temporalidad que no han sido borradas se convierten en signos de sí mismas. Al no tener la multiplicidad de las referencias culturales que invisten simbólicamente un objeto el signo televisivo se desdobra: el objeto se aparta de sus marcas temporales. Una iglesia gótica se presenta como una imagen que une un objeto a una edad que lo distingue: la historia se transfigura para convertirse en cronología, en fechas. Se edifica así el simulacro: la historia múltiple, heterogénea, indeterminada, singular, se proyecta sobre una dimensión de sucesiones, una mirada lineal, acontecimientos fechados que se encadenan; en esta secuencia lineal los rasgos propios de una época se transforman en signos de esa época. El simulacro se consolida: la supresión de la historia se acompaña en el acto televisivo con la exhibición de las huellas de un tiempo acumulado, acumulable. Los rasgos que revelan la edad de los objetos son signos que se añaden a la retórica televisiva. El simulacro de la historia se resuelve en la espectacularidad de los signos. La televisión rehuye el testimonio, lo convierte en espectáculo: el asesinato de un pe-

riodista, grabado directamente por las cámaras de televisión, da lugar a una operación que tiene algo de siniestro: la singularidad del hecho histórico se transforma en signo inhabitual, en una narración insólita, donde su carácter sorprendente se mide siempre en relación con la retórica implantada por la televisión. La singularidad del hecho histórico se reemplaza por su infrecuencia en la lógica narrativa de la televisión. Las resonancias del testimonio son el signo de la capacidad de la televisión para engendrar el espectáculo. La transmisión del alunizaje se convierte en el signo de la capacidad casi infinita de la televisión para anular las barreras espaciales, más que un registro histórico el mensaje televisivo es un índice de poder.

Por otra parte, la idea de transparencia hace de las imágenes transmitidas por televisión signos no sometidos a convenciones. Lo percibido de la imagen televisiva restará la imagen inmediata del objeto: no se reconoce la norma que define la identidad de los signos: la imagen no se relaciona de manera convencional con el objeto representado. La transparencia atribuida al efecto televisivo desplaza el eje de la norma: lo convencional no constituye al propio signo, a la propia imagen transmitida, más bien sustentaría el universo narrado, lo dicho a través de las imágenes, aquello que se cuenta tomando como materia los objetos mismos. Por esta trasposición de las convenciones, de las normas, no sólo se hace posible una concepción neutral de la televisión, sino que se apuntala un desplazamiento político. De una convencionalidad que ejerce su violencia más allá de las intenciones de los sujetos, se pasa insensiblemente a una convención, a un pacto elegido por quienes emiten las narraciones televisivas. De una modalidad tecnológica de lenguaje que segrega brutalmente las acciones colectivas, imponiendo un simulacro de presencia (los objetos inmediatos y su contemplación), se pasa sin mediaciones a una idea voluntarista del efecto televisivo: la naturaleza del mensaje y de los intercambios suscitados entre emisor y televidente reposan en las elecciones que realiza quien transmite las imágenes. La noción de transparencia edifica un orden moral construido sobre la pura voluntad de quienes emiten. Reducción desmesurada del pacto que funda el diálogo social, este concepto de intercambio simbólico propio del mensaje televisivo nos propone una afirmación terrible: la voluntad de pluralismo en quien transmite engendra el pluralismo. El universo moral está concluido. Los objetos preservan su densidad simbólica y la exhiben en el pacto televisivo: con esto hacen posible la edificación de una moral de la televisión sustentada sobre la soberanía del emisor. Para Paz, la televisión, al conjuntar transparencia e inmediatez, deja intacta la trama simbólica en la que se reconocen los objetos, es capaz por consiguiente de ofrecer un pluralismo cultural pleno: los espectadores se agolpan desde su reducto de categorías monolíticas para contemplar extáticos los universos múltiples cuyas imágenes se suceden ante los ojos. En este universo moral, pluralismo es igual a contigüidad de lo diverso: se suprime toda tensión, toda intensidad. La televisión está ahí como forma fija que espera los contenidos plurales, el advenimiento de las diferencias para desplegar sus señales preservando cada identidad. Para el universo de las

elecciones plurales de la televisión, el pluralismo se muestra como identidades articuladas que se preservan a través de las imágenes. Paz parece admitir que sólo aislándolos del dispositivo complejo de sus conexiones simbólicas, los objetos alcanzan una identidad, una suspensión que entonces los dobla a la forma reiterada, convencional de la narración televisiva. Es al asumir una identidad en la cadena de imágenes de la televisión cuando las intensidades simbólicas ceden su lugar al sentido inherente de las imágenes transmitidas: la identidad puede consolidarse sólo cuando se ofrece como espectacularidad. Asumir la dimensión política de este trastocamiento que hace de la figura del objeto un signo del carácter espectacular del objeto sería derrumbar el universo que Paz ha sustentado alrededor de la televisión. Al despojar a los objetos, a los signos de su eficacia social particular, al disolver su tiempo y sus intensidades para remitirlos indiferentemente a la misma matriz de normas, de reglas, al ceñirlos bajo el rasgo de lo espectacular corta sus vínculos erigidos en memoria colectiva, los despoja de su capacidad de metamorfosis y de tránsito incesantes. Dejan de acoger evocaciones que transitan hacia *otros* sentidos, *otros* órdenes: el espectáculo suscita una evocación de los propios universos, es una figura que se levanta como borde para restaurar sólo nuestra propia mirada, idéntica. Cuando miramos el espectáculo de imágenes plurales, contiguas, sometidas a la lógica autónoma de la secuencia televisiva inscribimos nuestras evocaciones en nuestro propio orden simbólico, intacto, autosuficiente, capaz de asignar un sentido inequívoco a todos los objetos, las vidas que se presentan ante los ojos. La pluralidad se convierte irremisiblemente en espectáculo de la pluralidad: un espectáculo segregado, autorreferente, sometido a las reglas y convenciones del propio universo simbólico que lo engendró.

Éste es tal vez el "exceso semántico" que enturbia la transparencia de la televisión. Pero ese exceso basta para revertir profundamente el sentido moral y político de los actos.

II. *El diálogo televisivo: el pacto sin cuerpos*

Durante la lectura de una ponencia cuyo título es *Televisión, cultura y diversidad*, presentada en el Segundo Encuentro Mundial de la Comunicación, Octavio Paz formula una pregunta para la que inmediatamente esboza una respuesta: "¿Qué le puede pedir la cultura, entendida como diversidad, hoy, a la televisión, ese poderoso y prodigioso medio de comunicación? Pues le podemos pedir solamente una cosa: que sea fiel a la vida, es decir, que sea plural, que sea abierta. No una televisión gobernada por un grupo de burócratas empeñados en hacer la unanimidad en torno al jefe y a la Doctrina o en vender éste o aquel producto. Le pedimos una variedad de canales de televisión que *expresen* la diversidad y la pluralidad de la cultura mexicana: la llamada alta cultura y la cultura popular, la cultura central y la cultura periférica, la de la ciudad de México y la de la provincia, la de las mayorías pero también la de las minorías, la de los críticos disidentes y la de los artistas solitarios.

Queremos una televisión que sea el medio para que los mexicanos se comuniquen entre sí y con el mundo.”⁴ La palabra que revela tal vez con mayor fidelidad los ecos divergentes que se amalgaman en los planteamientos de Octavio Paz, en el fragmento que hemos citado, es *expresa*. Palabra mimética: tiene la facultad de abrirse a las resonancias de un romanticismo inactual pero aún contemporáneo y vivo, al tiempo que reclama la vigencia de una voluntad moral cuyas dimensiones políticas son cada día más evidentes: el acto de expresión conlleva implícitamente la presencia de *otro* que reconozca el gesto, que asigne a la palabra, a los cuerpos un sentido. Al mismo tiempo, su eficacia política radica en que los signos que se exhiben se sustenten en la fidelidad: un signo que no corresponde, que no es fiel al impulso que lo engendra, que no lo revela carece de expresividad. El reconocimiento de *otro* y la fidelidad que vincula el signo y el impulso instauran la capacidad expresiva de los signos. Así, expresión remite necesariamente a *pacto*. El pacto instaura al otro como presencia garante del reconocimiento, pero también asegura la vigencia de la convención, hace posible la imagen idílica de la felicidad. Nuevamente el *pacto* pone en escena, al ser mirado de este modo, la figura excluyente de las identidades: fidelidad y reconocimiento se sustentan en el primado inamovible de la identidad —identidad de quienes entablan el pacto, identidad de lo expresado y de los signos que lo muestran. La figura del *pacto* en Paz remite a dos reflexiones disyuntivas acerca de la genealogía y el destino del *pacto*, de los horizontes que su memoria implanta como polaridades en la fisonomía del poder político. En ese juego de resonancias depositadas en la idea de expresión se sitúa también un hecho definitivo en las discusiones políticas contemporáneas: el acto de la delegación del poder y las decisiones políticas. La presencia incesante de Hobbes en los textos y declaraciones de Paz no es indiferente: en la reflexión de Paz sobre la necesidad y los límites del Estado aparecen tanto la imagen de guerra permanente entre individuos previa al origen del Estado de Hobbes, como una lectura de Rousseau donde el pacto verbal es condición, fundamento y anticipación del pacto social. El pacto de Hobbes, que es un pacto de expresión de una identidad colectiva, se funde con el pacto verbal que degrada la conexión con los otros debida a la pasión. En efecto, para Hobbes, “una multitud de hombres se convierte en *una* persona cuando está representada por un hombre o *una* persona de tal modo que ésta pueda actuar con el consentimiento de cada uno de los que integran una multitud en particular. Es, en efecto, la *unidad* del *representante*, no la *unidad* de los representados, lo que hace la persona *una* y es el representante el que sustenta la persona, pero una sola persona; y la unidad no puede comprenderse de otro modo en la multitud.”⁵ El problema del pluralismo es interrogado así tanto en Hobbes como en Rousseau poniendo en un lugar central el problema de la *expresión*: en Hobbes la idea de

⁴ Octavio Paz, “Televisión: cultura y diversidad”, en *Hombres en su siglo y otros ensayos*, op. cit., pp. 78-79.

⁵ Thomas Hobbes, *Leviatan*, México, Fondo de Cultura Económica, 2ª edición, 1980, p. 135.

expresión se vincula al consentimiento colectivo pero fundamentalmente a la constitución de la unidad de la multitud, de la heterogénea y singular materia de la masa, de su pluralidad en movimiento, en una identidad que se expresa mediante la unidad del representante. Pero el consentimiento colectivo no es unitario, eso haría obsoleta la unidad del representante: es una imagen que congela en su movilidad las pasiones colectivas. En ese punto se enlaza la idea del pacto en Rousseau con la pasión de la identidad en Hobbes: sólo que ambas nociones se suscitan desde afectos encontrados; en Rousseau la inevitable realización de una perfectibilidad virtual aunque desgraciada y extraviada, conformada al pacto; en Hobbes la *expresión* se fragua como recurso, como instrumento de un saber central: el saber acerca de la fidelidad de la expresión que no es otro que el dominio de las claves de la interpretación del consentimiento colectivo. No obstante, para Paz, como para Hobbes, la centralidad de este saber es la infortunada pero necesaria garantía de la paz. Garantía contradictoria porque el tiempo que asegura la paz interna es la condición trágica del enfrentamiento con los otros, con las otras identidades, con los otros Estados. La noción de identidad en Paz, al tiempo que juega un papel central en su universo político y moral no rehúye la contradicción: centro indefinido pero cuya presencia insistente funda el movimiento paradójico en su propia perseverancia. En efecto, identidad colectiva y Estado convergen en la mirada de Paz para revelar la fisonomía devastadora de la imagen del contrato en Hobbes y su actualidad perturbadora; al mismo tiempo la identidad preservada es la condición del pluralismo: el diálogo se configura sobre identidades convencionales, sobre territorios inmutablemente definidos. Los *otros*, condición del diálogo para Paz, se edifican como identidades y no como red de intensidades. El diálogo corrobora la mirada desoladora de Rousseau sobre el *pacto*: una diversidad inmóvil, sin tensiones, sin juego, una congregación de multiplicidades.

La televisión parece plegarse con docilidad, incluso con beneplácito a esta idea del pacto: una moral de la delegación y una inmovilidad colectiva legitiman una acción televisiva donde lo colectivo es sólo una congregación cuya heterogeneidad se ofrece al espectáculo. Este pacto congregante se sustenta sobre un diálogo que es simulacro del diálogo: pura escenificación de la diferencia. Esta escenificación degrada el diálogo hasta disolverlo: el pacto televisivo, el pacto congregante que pone en escena la televisión marca el diálogo con la finitud: el pacto televisivo es solamente una ostensión, un gesto que señala la pluralidad que aparece escondida por un tiempo, por una lógica del tiempo que le es propia. El pacto congregante de la televisión al delimitar los tiempos, al asignar a las culturas una presencia programada las somete a una violencia extraña: el *pacto* intenso no se circunscribe a cronologías, no admite el lapso sino la duración. Sólo en esta duración el diálogo parece posible: pero es un diálogo sin reposo, sin esa vitalidad necesariamente fragmentada que hace vivir la televisión. Más que dar lugar al diálogo, el pacto congregante lo anula. Cuando Octavio Paz desplaza la conversación de la intensidad corporal al intercambio de imágenes propio de la televisión elige la primacía

de un simulacro de diálogo sobre la intensidad contradictoria del pacto verbal: "El verdadero fundamento de la democracia es la conversación: la palabra hablada. Pero eso es posible solamente en las comunidades pequeñas. En las sociedades modernas, enormes y complejas la televisión tiene dos posibilidades. La primera: acentuar y fortalecer la incomunicación, por ejemplo, cuando magnifica la autoridad y hace del Jefe una divinidad que habla pero no escucha. Asimismo la televisión puede hacer posible el diálogo social reflejando la pluralidad social, sin excluir dos elementos esenciales de la democracia moderna: la libre crítica y el respeto de las minorías."⁶ Más allá de una lectura literal del texto que pondría el acento sobre la afirmación de Paz acerca de la imposibilidad de la conversación en nuestras sociedades, nos parece que es más significativo explorar los presupuestos que subyacen a este desplazamiento de la capacidad de diálogo y a sus consecuencias.

El pacto verbal, que para Paz es el fundamento de la democracia, en nuestras sociedades requiere de una mediación: nuevamente estamos ante la preeminencia de las identidades: la conversación es, si no imposible, improbable en nuestras sociedades complejas. La propia diversidad, la proliferación de territorios sociales, la multiplicidad de las diferencias acumuladas obstaculiza la presencia, la identidad imprescindible para el diálogo. En esta modalidad del pacto, la conversación se hace imposible porque impone la figura de la totalidad: el diálogo parece sometido a la presencia de *todos* los otros, totalidad imaginaria e imposible pero no obstante definitiva: se dialoga con todos o con nadie. Esta restricción se resuelve en la presencia del Estado: la única presencia social dotada de esta ubicuidad, de esta mirada acogedora y comprensiva es el Estado, todos los otros estamos condenados a este diálogo, a ese pacto restringido, sometido a los pequeños ordenamientos y convenciones particulares de nuestro ámbito de intercambio. Reducidos a la particularidad de esa esfera se nos escapa lo diverso, lo infinitamente variado de los otros ordenamientos culturales que permanecen ajenos a nuestro pacto restringido. Estos pactos no tienen la resonancia y la universalidad de este otro pacto, omnipresente, que habla por los otros, que tiene la tarea de representarnos en nuestra particularidad, de exhibirnos en la peculiaridad restringida de nuestros pactos oscuros, sin nombre. La universalidad del pacto que Paz parece demandar a la conversación para que fundamente la democracia es sólo una prerrogativa, paradójicamente, de las instancias totalizantes de la sociedad. Es elocuente la trama de equivalencias de Paz: el diálogo social se hace posible al reflejar la pluralidad social y este reflejo es al mismo tiempo la *expresión* de la pluralidad. Según esta mirada, no existe el simulacro: la pluralidad exhibida se transforma en pluralismo. Las tensiones inherentes a los dispositivos sociales se revelan mediante la contemplación; las figuras simbólicas, las modalidades plurales de intercambio no son acción colectiva sino el fresco donde se despliegan los signos de esa acción. No obstante, parecería que la conformación de una sociedad democrática parece

⁶ Octavio Paz, *op. cit.*, pp. 79-80.

transitar por otros caminos. Los pactos ofrecidos como espectáculo, congregados en su diversidad inerte por la programación televisiva no pueden dejar de violentar en diversas dimensiones el pacto verbal, entendido como acción intensa de reinvencción permanente de las identidades, de su desvirtuación dilatada, de la duración indeterminable de la vigencia de los diálogos y de los universos normativos que conforman el pacto social. Las normas particulares de los pactos múltiples que definen la diversidad social se disuelven en ese pacto universal, en el simulacro de identidad y de presencia, en la ilusión de transparencia y de cuerpos inmediatos, en el “exceso semántico” que desliza el mensaje televisivo en todo pacto social.

Así, cuando se demanda a la televisión que *exprese* la diversidad cultural, es decir, sus intensidades, sus diferencias, se está demandando algo imposible. No hay *otro* en el diálogo televisivo, salvo esa identidad universal sólo contemplada desde las voluntades totalizantes, totalitarias. El efecto espectacular de la televisión tal vez consista precisamente en esto: en el simulacro de esa presencia otra, sólo que erigida como presencia universal. Lo espectacular se engendra desde una mirada situada en el horizonte de la historia, ante el dominio de su racionalidad. Un *otro* despojado de su singularidad, el otro que se descubre a través de la mirada devastadora, inmovilizante de quien contempla la suma de las diversidades para despojar a los objetos y a los actos de su historia y de su tiempo. El pacto televisivo construye ese paisaje ampliado para vaciar los objetos, los actos, ofrecerlos como un caparazón, como un soporte privilegiado de nuestras propias categorías, nuestros propios tiempos, nuestras cronologías, nuestros ritmos y lapsos: escenario y espejo de nuestro propio orden. La apariencia inmediata de los actos, suple la intensidad de las acciones colectivas: podemos contemplarnos bajo la fisonomía de *otro* al que hemos también excluido. Paz lo ha dicho con elocuencia: no hay diálogo si no es con *otro*. Sólo que el *pacto verbal* que nos devuelve la televisión es sólo una reiterada y reiterativa restauración de nuestra identidad clausurada, una fascinación narcisista.

A veces son desconcertantes las afirmaciones de Paz. En el mismo texto —*Televisión: cultura y diversidad*— encontramos una inquietante referencia a *Tristes trópicos* de Lévi-Strauss: “En un pasaje impresionante de su autobiografía Lévi-Strauss indica que la invención de la escritura contribuyó a esclavizar a los hombres. En efecto, hasta la invención de la imprenta, la escritura fue un saber secreto y sagrado de muchas castas burocráticas. Hoy mismo la escritura es comunicación unilateral: leer un libro estimula nuestra capacidad receptiva y nuestra imaginación *pero, a veces, neutraliza nuestra sensibilidad y paraliza nuestra crítica. Al cerrar un libro no podemos comunicarle al autor nuestro desacuerdo.*”⁷ Lo extraño de esta referencia al carácter despótico de la escritura no radica en la particular interpretación que Paz hace del pasaje de Lévi-Strauss, sino en que constituye un apoyo argumentativo que le permite pasar, a través del elogio de la palabra hablada en el diálogo,

⁷ *Ibid.*.

al encomio del *diálogo televisivo*. Por otra parte, no deja de provocar cierta inquietud recordar esas palabras cuando escuchamos en el discurso de Frankfurt: “Escribí y escribo porque concibo la literatura como un *diálogo* con el mundo, con el lector, conmigo mismo”.

III. *La postergación y la llama*

La televisión ha inaugurado una forma de acción política: la postergación, la renuncia. La televisión suscita el desdoblamiento y la escisión de los sentidos: lenguaje que es sonido, sin otra voz que el simulacro de voz, cuerpo sin otro espesor que el ofrecido a la mirada: el cuerpo renuncia a doblegarse al tacto. La ensoñación de la transparencia encubre la postergación del contacto: nadie puede responder el mensaje grabado que aparece en las pantallas, no todo aquel que responde ante la voluntaria o involuntaria provocación de un diálogo donde quien habla es ciego a la presencia de quien escucha, es admitido como interlocutor. Es preciso sortear todo tipo de mediaciones, materiales y simbólicas, para obtener el acceso a ese rasgo constitutivo del intercambio verbal que es la respuesta: quien habla mediante la imagen televisiva no es menos sordo que quien abandona su escrito a la voz, a la respuesta del lector, tal vez es incluso más sordo aún: la extraña voz que domina la presencia imaginaria del otro en la escritura, es confiscada por los imperativos propios del mensaje televisivo, por sus restricciones institucionales, por las reglas de un género sometido ante el imperativo de captar una presencia continua, con un televidente ideal, siempre atento, que es la condición de su propia existencia institucional. Pero quien habla mediante la imagen televisiva no es menos ciego que quien ejerce la escritura. También en este caso hay una ceguera incluso mayor en el ámbito de la televisión: ésta acentúa el lugar del cuerpo como órgano de la visión: el maquillaje, la luminosidad, la escenografía, las sombras y los contrastes someten al cuerpo a un régimen que lo multiplica: lo convierte en una superficie que habla, ciegamente, de acuerdo a las normas de la institución televisiva; al mismo tiempo es un cuerpo que se sabe observado, no por ese otro anónimo que se agolpa detrás de las cámaras, diseminado en territorios sin bordes; quien mira es ese otro construido como imagen virtual por intermedio de las redes que anclan la televisión entre quienes la frecuentan. La ceguera se duplica: el cuerpo ciego que habla más allá de los límites del intercambio señalado por la proximidad de otro cuerpo, actúa ante un otro cuya silueta imaginaria carece de otro anclaje que el delineado por la propia televisión. Cuerpo ciego, sordo y, sin embargo, sujeto a la repetición, forma sutil de la supresión del tiempo, de la historia.

No obstante, radicalizando el aislamiento de quien habla, la televisión y la Letra son lógicas que se amplifican, se empobrecen hasta el endurecimiento: la Letra, que en el acto literario es pluralidad de sentidos, se ve sometida a los dictados de la verdad. Dentro de la genealogía de los regímenes de la verdad la escritura dogmática es un episodio intermedio en el paso a la televisión:

sustentada en la imagen la televisión es, a pesar de todo, otra modalidad de la deificación de la letra. Más allá de la vocación por la imagen, signo ambiguo por excelencia, la televisión se quiere como recinto traslúcido de la palabra total, irrefutable e inequívoca. El culto al lenguaje en la televisión carece de inocencia. En el diálogo esto es otra forma de la postergación: la imagen es subsidiaria de la palabra. El olvido del cuerpo restaurado sólo bajo su imagen es la garantía de su carácter dominado, restituible, privado de su singularidad. El olvido del cuerpo en la televisión no es un rostro simulado, sino la evidencia de un resguardo. Una operación que conjura a la vez la ambigüedad de la imagen y la capacidad creadora, instituyente, de las palabras. Lugar de múltiples paradojas, la fascinación por la imagen televisiva parece ser el nuevo rostro de la pasión por los textos sagrados, el vehículo de los oráculos y las anunciaciones. El cuerpo televisivo hace impensable el acto del don y, al mismo tiempo, superficie donde los afectos se suspenden: el diálogo no puede originarse en un universo donde los afectos se sustraen a todo reconocimiento del otro, donde sólo cabe la imagen como espejo de la afectividad, como reiteración del espacio afectivo. El culto a la identidad que es inherente al "diálogo" televisivo se desdobla para mantener siempre el peso de la identidad como territorio intransgredible: en la televisión las pasiones encuentran sólo una duplicación estereotípica, reiterada. Nada perturba la esfera de las identidades: quien ve, quien escucha tiene siempre el reposo de una imagen previamente conformada de su interlocutor, el señor de la palabra; su imagen invoca siempre la restauración de los afectos, nada ensombrece encontrar en esa identidad repetida la certidumbre de la propia persistencia, de una identidad perseverante. Por otra parte, nada ocurre en el lugar del emisor, de quien habla, que ponga en entredicho el juego especular que la institución televisiva establece con sus entelequias, con sus actores, con sus dialogantes. El reino de las identidades se sostiene sobre una radicalización del universo imperturbable que ciñe el ritual de la mirada tevidente. No hay diversidad, puesto que no hay nunca otro. Hay, es cierto, los otros; pero son aquellas superficies, aquellos espejos que han sido edificados para confirmar la fidelidad de las identidades: el cerco narcisista está cerrado. No hay otredad, sino otros. Los otros no son el abismo que anuncia la diferencia, son el borde que afirma los límites del territorio propio. Se trata entonces de un universo de signos dominados por significaciones idénticas: la singularidad se convierte en normalidad y en certidumbre. El universo donde imagen y palabra se fusionan abona el territorio donde habita el recelo a la palabra (la palabra es siempre la palabra de otro) y el culto al Texto (la palabra como espejo, como microcosmos donde se aloja el mundo construido inequívocamente).

No obstante, es preciso introducir un matiz: estos procesos no excluyen, como tampoco cualquier otro proceso histórico, un sacudimiento por la incidencia del azar o las tramas de factores impensables. La imagen de Octavio Paz en Televisa y la naturaleza de sus posturas políticas plantean una pregunta esencial: la incertidumbre acerca de la eficacia política de la palabra

inmediata, la fragilidad de esos órdenes cerrados, su relativa permeabilidad a la palabra reconocible como ajena.

Son las propias condiciones en las que surge y se desarrolla el diálogo televisivo las que originan un espacio de ambigüedad política. Se configuran tramas antagónicas, los perfiles admiten otras imaginaciones, otras figuras, los signos desplazan su espectacularidad, la saturan hasta desfigurar todos los sentidos admitidos, admisibles. Las afecciones especulares, narcisistas, cerradas que edifica la televisión como esferas singulares son a la vez el límite y la ruptura del límite de la interpretabilidad de la palabra: las identificaciones, las lecturas, las fantasías suscitadas por la imagen se pliegan, se apegan a esa singularidad afectiva de los televidentes. La lectura se hace imprevisible, las intenciones que buscaban una interpretación unívoca para el texto se expanden, se dilatan, se funden para trastocarse por figuras familiares, por sentidos admisibles dentro de las historias peculiares de cada esfera afectiva, de cada mitología y cada relato singular. En esta esfera, una figura solemne, un discurso grave, una escena monumental pueden hacer surgir la risa, el ridículo, el desprecio; también una figura cómica, una teatralización que asuma la frivolidad, puede conmover, suscitar pensamientos, ser reconocida como la presencia escénica de los agravios políticos. Y es precisamente esa radical separación de las imágenes y las palabras del diálogo respecto de sus propios actores, lo que hace vacilante el carácter totalizante del sentido. La propia espectacularidad del signo degrada su propia interpretación: la separación que la instaura, la distancia que implanta como condición de su propia eficacia es la que apaga sus persuasiones. La singularidad afectiva construida en este diálogo espectacular singulariza a su vez el sentido. No queremos decir que no haya interpretaciones previsibles, un cierto núcleo de líneas burdas de interpretación que orienten las significaciones particulares de los signos televisivos: queremos decir que si la televisión impone un "exceso semántico" a la presencia de los actos y los objetos, las condiciones de este diálogo sin cuerpos, ficticio, espectacular, donde se encuentran esferas sordas, ciegas, mudas ante las historias de unos y otros impone un "exceso semántico" suplementario. Es esta conjugación de los excesos la que hace imprevisibles los alcances específicos de una presencia o de un discurso. La escenificación del pluralismo, su teatralidad espectacular no suscitará el pluralismo, pero suscitará otra cosa, tal vez inimaginable. Las condiciones paradójicas de la racionalidad despótica de la televisión sin duda están incitando imaginaciones cuyas exigencias es difícil adivinar. Orwell adivinaba ya que en las condiciones del diálogo televisivo se engendraba siempre un cono de sombra, una fractura, un recodo donde cualquier des-enlace encontraba cabida: en el pasaje de 1984 que relata los dos minutos de odio durante los cuales una pantalla de televisión proyecta, obligatoriamente para todos, la imagen del Enemigo del Pueblo, Emmanuel Goldstein, todos parecen actuar de la misma manera. El propio Winston, que detesta esa derrota que se le inflige diariamente, ese imperativo al que no es posible renunciar que es la televisión obligatoria, se encuentra desbordado de enojo. Todos aquellos so-

metidos a la televisión muestran las mismas reacciones: “Lo horrible de los dos minutos de odio —escribe Orwell— no era el que cada uno tuviera que desempeñar allí un papel, sino, al contrario, que era absolutamente imposible evitar la participación porque era uno arrastrado irremisiblemente. A los treinta segundos no hacía falta fingir. Un *éxtasis* de miedo y venganza, un deseo de matar, de torturar, de aplastar rostros con un martillo parecían recorrer a todos los presentes como una corriente eléctrica convirtiéndole a uno, incluso contra su voluntad, en un loco gesticulador y vociferante. *Y sin embargo, la rabia que se sentía era una emoción abstracta e indirecta que podía aplicarse a uno u otro objeto como la llama de una lámpara de soldadura autógena. Así, en un momento determinado, el odio de Winston no se dirigía contra Goldstein, sino contra el propio Gran Hermano, contra el Partido y contra la Policía del Pensamiento; y entonces su corazón estaba de parte del solitario e insultado hereje de la pantalla, único guardián de la verdad y la cordura en un mundo de mentiras. Pero al instante siguiente, se hallaba identificado por completo con la gente que le rodeaba y le parecía verdad todo lo que decían de Goldstein. Entonces, su odio contra el Gran Hermano se transformaba en adoración (...)*”⁸

Sólo una mirada totalitaria sobre la televisión es capaz de convertirla en una matriz de significaciones inequívocas. Sólo esa mirada es capaz de pensar el mensaje televisivo como dispositivo totalitario. Su existencia está sometida a una paradoja que nos devuelve la complejidad de la vida y de las historias sociales. Existe también otro “exceso semántico” de los mensajes televisivos: éste de carácter metalingüístico: la televisión exhibe la capacidad de los sistemas sociales de suscitar incesantemente actos o acontecimientos —y cada mensaje televisivo es un acontecimiento— capaces de disolver los campos fijos, los patrones de significación estables de la imaginación colectiva. No es posible someter a la inmovilidad la creación incesante de sentido. Cuando Paz invoca las tesis de Castoriadis subraya este elemento paradójico de los órdenes simbólicos: su capacidad de engendrar fantasías, signos indeterminados al encontrarse con las historias singulares, intransferibles, con los espacios afectivos particulares que definen los órdenes sociales. Hacer recaer el mensaje televisivo en el orden de las significaciones intencionales es someter el juego de configuraciones simbólicas de la sociedad a lo que Castoriadis designa como lógica identitaria que “se refiere a objetos distintos y definidos que pueden ser colectados y componer o descomponer totalidades, definidas por propiedades determinadas y que sirven de soporte a la definición de éstas.”⁹ En este sentido ni la televisión ni otros órdenes simbólicos están sometidos a esta lógica: ni la exhibición espectacular de la democracia y el pluralismo podrá *expresar* (tomo la imagen de Paz) la democracia ni restaurar una imaginación colectiva devastada incesantemente por la televisión y los órdenes despóticos cotidianos, ni, por el contrario, será usada como una coarta-

⁸ George Orwell, 1984, Barcelona, Destino, 1979, pp. 20-21.

⁹ Cornelius Castoriadis, *L'institution imaginaire de la société*, París, Seuil, 1975, p. 311.

da, como una manipulación, como una escenificación que sea capaz de neutralizar las capacidades de la imaginación colectiva en su dimensión instituyente.